

Acta
Universitatis
Lodziensis

Folia Litteraria Polonica

1(64) 2022



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Acta Universitatis Lodziensis

Folia Litteraria Polonica

1(64) 2022

A work in statu nascendi
The creative process in literature

Dzieło in statu nascendi
Proces twórczy w literaturze

pod redakcją
Marzeny Woźniak-Łabieniec

„Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”
1(64) 2022
A WORK IN STATU NASCENDI. THE CREATIVE PROCESS IN LITERATURE
DZIEŁO IN STATU NASCENDI. PROCES TWÓRCZY W LITERATURZE

Numer recenzowany w systemie *double blind review*

REDAKCJA NAUKOWA
Marzena Woźniak-Łabieniec

REDAKTOR INICJUJĄCY
Agnieszka Kałowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE
Stefano Cavallo, Bogusława Kwiatkowska
Marta Olasik, Anna Wiśniewska-Grabarczyk

KOREKTA TECHNICZNA
Elżbieta Rzymkowska

SKŁAD I ŁAMANIE
Agent PR

PROJEKT OKŁADKI
Katarzyna Turkowska
Agencja Komunikacji Marketingowej efectoro.pl

Zdjęcie na okładce: Aleja poetów. Park dworski w Krasnogrudzie
Fot. Paulina Łabieniec

© Copyright by Authors, Lodz 2022
© Copyright for this edition by University of Lodz, Lodz 2022

ISSN 1505-9057
e-ISSN 2353-1908

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.10593.21.0.Z

Ark. wyd. 38,4; ark. druk. 41,625

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 635 55 77

Spis treści / Table of contents

Michał Kuran

Wojna domowa by Samuel Twardowski A work in progress 9

Wojna domowa Samuela Twardowskiego – dzieło w procesie 23

Maria Berkan-Jabłońska

Literary and biographical false start? About Gustaw Waliszewski's letters to Julian Bartoszewicz from 1853–1855 (in the collection of the State Archives in Łódź) 39

Literacki i biograficzny falstart?

O listach Gustawa Waliszewskiego do Juliana Bartoszewicza z lat 1853–1855 (ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi) 56

Agata Żaglewska

„Fail better”, czyli jak poprawić improwizację 75

“Fail better” or how to improve improvisation 91

Magdalena Kuczaba-Flisak

“You paint when you speak”: On the creative process of Hans Christian Andersen 93

„Ty mówiąc, malujesz!”. O procesie twórczym Hansa Christiana Andersena 113

Katarzyna Badowska

Dzieci nędzy – from a narrative poem to a novel A preliminary study towards a reconstruction of Stanisław Przybyszewski's creative process 137

Dzieci nędzy – od poematu do powieści Przyczynek do rekonstrukcji procesu twórczego Stanisława Przybyszewskiego 153

Tomasz Bocheński

Traces of improvisation in *Jedyne wyjście* by Witkacy 171

Ślady improwizacji w *Jedynym wyjściu* Witkacego 183

Arkadiusz Morawiec

**Początki polskiej literatury łagrowej
Wprowadzenie do lektury „pamiętnika z Sołówek”
Mieczysława Lenardowicza** 195

***The beginnings of Polish literature of Soviet concentration
camps: Introduction to reading Mieczysław Lenardowicz’s
“memoirs from Solovki”*** 227

Arkadiusz Morawiec

„Pamiętnik z Sołówek” Mieczysława Lenardowicza 229

“Memoirs from Solovki” by Mieczysław Lenardowicz 253

Magdalena Wasąg

**“Ja już podarłem kilka swoich sztuk...” From the personal
archive of Adam Tarn** 255

**„Ja już podarłem kilka swoich sztuk...” Z archiwum osobistego
Adama Tarna** 265

Anna Karonta

**„Write as your ear hears it”: Text and pretext in the polyphonic
reportages of Svetlana Alexievich** 277

**„Pisać tak, jak słyszy ucho”: tekst i przed-tekst
reportaży wielogłosowych Swietłany Aleksijewicz** 287

Wojciech Kruszewski

Ku puencie. Uwagi o genezie dwóch utworów Anny Kamieńskiej 299

***Towards the punch line. Notes on the genesis of two works
by Anna Kamieńska*** 310

Jagoda Zarzycka

**Transformations of linguistic forms in Anna Kamieńska’s work
on *Notatnik*** 311

***Przekształcenia form językowych w pracach Anny Kamieńskiej
nad Notatnikiem*** 333

Anna Szawerna-Dyrszka

Orthography beyond belief. A case of Stanisław Baczyński 355

Ortografia nie do wiary. Przypadek Stanisława Baczyńskiego 361

Maciej Tramer

- Ortografia nie do wiary. Wątpliwe bluźnierstwo i bóg** 369
Incredible spelling. Doubtful blasphemy and god 377

Dariusz Pachocki

- Stanisław Grzesiuk w objęciach cenzury** 379
Stanisław Grzesiuk in the arms of censorship 396

Anna Wiśniewska-Grabarczyk

- Kaktus in statu nascendi. Włodzimierz Scisłowski and the satirical magazine Kaktus [Cactus] in the censorship documents of People's Poland (Part 1. Introduction)*** 399
„Kaktus” in statu nascendi. Włodzimierz Scisłowski i satyryczne pismo „Kaktus” w dokumentach cenzorskich Polski Ludowej (cz. 1. Wprowadzenie) 408

Anna Wiśniewska-Grabarczyk

- Kaktus in statu nascendi. Włodzimierz Scisłowski and the satirical magazine Kaktus [Cactus] in the censorship documents of People's Poland (Part 2. Censors' interventions)*** 421
„Kaktus” in statu nascendi. Włodzimierz Scisłowski i satyryczne pismo „Kaktus” w dokumentach cenzorskich Polski Ludowej (cz. 2. Ingerencje cenzorskie) 456

Paweł Dziel

- Extended interview as a process: Barbara Skarga's personal archive** 489
Wywiad rzeka jako proces. Archiwum osobiste Barbary Skargi 503

Jerzy Borowczyk

- Reversals and partings. Over the manuscripts for Włodzimierz Odojewski's *Nie można cię zostawić samego o zmierzchu* and *Jeżeli jeszcze kiedyś będę...* (from the writer's Poznań archive)** 519
Nawroty i rozsunęcia. Nad brulionami opowiadań Włodzimierza Odojewskiego Nie można cię zostawić samego o zmierzchu oraz Jeżeli jeszcze kiedyś będę... (na materiale z poznańskiego archiwum pisarza) 539

Agnieszka Gawrych

Wiesława Myśliwskiego dzieło *in statu nascendi* 561

Wiesław Myśliwski's creation in statu nascendi 573

Giulia Olga Fasoli

Wcielenie słowa: On the drafts of the poem *To Piotr* by Tadeusz Różewicz 575

Wcielenie słowa: O brulionach wiersza *Do Piotra Tadeusza Różewicza* 593

Giuseppe Mattia

All'origine della sceneggiatura. Verso una critica genetica del film *L'eclisse* (1962) 595

At the origin of the screenplay. Considerations on the textual genetics of Italian cinema 605

Piotr Jakub Wąsowski

Two editions of *Sny i kamienie* by Magdalena Tulli 607

Dwa wydania *Snów i kamieni* Magdaleny Tulli 628


Вячеслав Левицкий

«Летучий голландец» белорусской поэзии: сборник *Неа-літ* как литературный феномен 649

„*Latający Holender*” białoruskiej poezji: zbiór *Nea-lit* jako zjawisko literackie 665

“*The Flying Dutchman*” of Belarusian poetry: the collection *Nea-lit* as a literary phenomenon 665

Michał Kuran*

 <https://orcid.org/0000-0002-0378-2453>

Wojna domowa by Samuel Twardowski A work in progress

Summary

The article presents the problems caused by the destruction in 1944 of the manuscript containing the copy of Samuel Twardowski's entitled *Wojna domowa z Kozaki i Tatary* prepared under the author's control. For the first part of the work, the basis for the edition must be the edition of the first part from 1660, published under the author's control. For the second to the fourth part, the Kalisz edition was corrected by Alojzy Kowalkowski's notes. The edition of Kalisz, as it was censored by the Jesuits from Kalisz for the needs of education in the colleges of the order, cannot constitute the basis for a new edition on its own. We only have the notes of Alojzy Kowalkowski, who compiled the manuscript with the Kalisz edition before World War II. As the individual copies of the Kalisz edition differ, relations between them should be established. Moreover, we do not know whether the burned manuscript was the basis for the Kalisz edition, or whether there is a copy of the work that was directly used by Jesuit printers. In the diocesan archives in Pelplin, the notes of Kowalkowski, which may be a handwritten copy of either a lost manuscript or the Kalisz edition. If they were a copy of the manuscript, could they become the basis for a new edition of parts II–IV of the work?

Keywords: Twardowski Samuel, *Wojna domowa z Kozaki i Tatary*, lost manuscript, editorial problems, Alojzy Franciszek Kowalkowski

* Ph.D. hab. University of Lodz, Faculty of Philology, Institute of Polish Philology and Speech-Language Pathology, Department of Old Literature, Editing and Auxiliary Sciences, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; michal.kuran@filologia.uni.lodz.pl

The history of the editions and research into the manuscript of *Wojna domowa* [Civil War] by Samuel Twardowski offers a good illustration of many of the problems raised in the invitation to the conference “Dzieło *in statu nascendi*. Proces twórczy w literaturze” [Work *in statu nascendi*. The creative process in literature]. The minor deviation from the scope in this study is a result of the fact that I am discussing the origins of a work which cover not only the manuscript stage but also the changes introduced as part of the printing process of the work’s subsequent versions – introduced either by the author himself or after his death. My aim is to answer the question of how the structured content should constitute the basis for a modern edition of the text.

It might seem that *Wojna domowa* is not an *in statu nascendi* work, rather a completed one as it has already been published thrice; it also ought to be considered as finished by dint of the assumed intention of its author expressed in the manuscript. Nonetheless, considering the events that I shall discuss later on, a modern edition of the work would be difficult or even impossible to achieve in its correct version because its text, as a result of unfortunate historical events, remains as if suspended. They relegate *Wojna domowa* back to the category of works *in statu nascendi*.

A question arises: why is that? Why when we possess the partial edition of the work,¹ which was modified later², the edition of the first part produced under the instruction of the author³ and the censored edition published by Jesuits in Kalisz on the 20th anniversary of the poet’s death.⁴ We know the manuscript existed⁵

-
- 1 S. Twardowski, *Wojna kozacka późniejsza przez Jana Kazimierza króla polskiego poparta i skończona w roku 1651*, Daniel Vetterus, Leszno [1552–1555].
 - 2 See S. Stalman, *Die Historischen Epen von Samuel ze Skrzypany Twardowski*, Rheinische Friedrich-Wilhelms Universität, Bonn 1971. Translation into Polish: S. Nowak-Stalman, *Epika historyczna Samuela ze Skrzypany Twardowskiego*, trans. M. Przybylik, R. Krzywy (ed.), Świat Literacki, Izabelin 2004, pp. 157–231.
 - 3 S. Twardowski, *Wojna domowa z Kozaki i Tatary, Moskwą, potym Szwedami i z Węgry przez lat dwanaście tocząca się dotąd, na cztery podzielona księgi, ojczystą muzą*, financed by J. Forster, Wdowa Łukasza Kupisza, Krakow 1660.
 - 4 Idem., *Wojna domowa z Kozaki i Tatary, Moskwą, potym Szwedami i z Węgry przez lat dwanaście za panowania najjaśniejszego Jana Kazimierza króla polskiego tocząca się. Na cztery podzielona księgi ojczystą muzą od... opus posthumum*, typis Collegii Calissiensis Soc[ietatis] Iesu, Calissii 1681. See also: R. Ocieczek, “Dwudziesta rocznica śmierci poety – inicjatywy wydawnicze kaliskich jezuitów”, [in:] *Wielkopolski Maro Samuel ze Skrzypany Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*, K. Meller and J. Kowalski (eds.), Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2002, pp. 340–351.
 - 5 Prior to Second World War it was part of the collections of the National Library. The code, which linked the Krakow edition to the manuscript of the work’s subsequent part, was re-vindicated from the Imperial Public Library in Petersburg where it was referenced as *Sbornik Pol’sk. F. XIV. No 36*. [Pol. F. XIV 36]. Its manuscript was not recorded in *Inwentarz rękopisów*

– it has been known for decades that it suffered the same fate during the Warsaw Uprising as the book collections of the National Library.⁶ The work, consolidated after the Uprising, covering parts from two to four of *Wojna domowa*, was in the 1930s initially studied by fr. Alojzy Kowalkowski, who compared it to two editions, i.e., *Wojna kozacka późniejsza*, which contained the second part, and the Kalisz edition. He published two articles on this topic. In a 1935 preliminary study he characterised the manuscript, and noted omissions and changes introduced as part of censorship interventions in print; in his second article from 1969, when it was already clear that the work's manuscript had been lost forever, he included a detailed summary of the differences between the manuscript and the Kalisz edition, which he had identified and included in his master's thesis, by means of a comparison between the manuscript and the Kalisz edition.⁷

When researching Twardowski's prose, Sibylle Nowak-Stalman of university in Bonn published in 1971 a comparative study of the second part of the work of Kowalkowski's notes and the Kalisz edition. Following Kowalkowski's

Biblioteki Załuskich w Cesarskiej Bibliotece Publicznej, Olga N. Bleskina (RBN), Natalia A. Elagina (RBN), współpraca K. Kossarzecki (BN), Sławomir Szyller (BN) (eds.), Biblioteka Narodowa, Warsaw 2013. See also: *Biblioteka Narodowa Katalog rękopisów*, series 2, vol. 2. ref. 3006–3300. *Rękopisy z Biblioteki Załuskich i innych zbiorów polskich, zwrócone z Leningradu w latach 1923–1934*, B. St. Kupść, K. Muszyńska (eds.), Biblioteka Narodowa, Warsaw 1980. This volume covered revindicated items from the period of 16th–19th century. See also: Kozłowska, "Nieznane wiersze Samuela ze Skrzypny Twardowskiego", *Biblioteka Warszawska* 1913, vol. 1, pp. 381–385; J. Kozłowska-Studnicka, *Katalog rękopisów polskich (poezyj) wywiezionych niegdyś do Cesarskiej Biblioteki Publicznej w Petersburgu, znajdujących się obecnie w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie*, Polska Akademia Umiejętności, Krakow 1929, pp. 33–34; J.P. Bańkowski, *Rękopisy rewindykowane przez Polskę z Z.S.R.R. na podstawie traktatu ryskiego i ich dotychczasowe opracowanie*, nakładem „Przeglądu Bibliotecznego”, Krakow 1937.

- 6 Wartime losses in Polish collections were discussed in, e.g.: K. Kossarzecki, "Z prac Biblioteki Narodowej nad inwentarzem zachowanych rękopisów z dawnej Biblioteki Załuskich", *Z Badań nad Książką i Księgozbiorami Historycznymi* 2017: *Polonika w zbiorach obcych, tom specjalny*, pp. 263–270. Available online: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-043195e1-985b-40ea-bb59-of24f5ad89eb> (accessed on: 28.12.2021) (other topic-related literature can be found there). See also: *Straty bibliotek w czasie II wojny światowej w granicach Polski z 1945 roku. Wstępny raport o stanie wiedzy*, parts 1–3, A. Mężyński (ed.), Wydawnictwo Reklama Wojciech Wójcicki, Warsaw 1994; A. Mężyński, *Biblioteki Warszawy w latach 1939–1945*, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Departament Dziedzictwa Kulturowego, Warsaw 2010; H. Łaskarzewska, "Losy księgozbiorów historycznych w latach 1939–1945 i po zakończeniu drugiej wojny światowej", *Cenne, Bezcenne, Utracone: Katalog utraconych dzieł sztuki*, 2012, pp. 15–26.
- 7 A.F. Kowalkowski, "Ze studiów nad «Wojną domową» Samuela Twardowskiego", *Ruch Literacki* 1935, issue 9–10, pp. 244–252; idem, "O rękopisie i wydaniach Wojny domowej Samuela Twardowskiego", *Miscellanea staropolskie* 3, *Archiwum Literackie* 14, pp. 83–204.

suggestion, 10 years ago I compared his notes with the Kalisz edition of *Wojna domowa* and I established the extent of the changes between the individual copies of the work, which were the result of modifications introduced in its organisation during the printing process.⁸ Then, three years ago Krzysztof Kowalkowski, Alojzy Kowalkowski's nephew, informed me of notes his uncle developed as he was preparing his master's dissertation.⁹ Based on a fragment I saw I can conclude that they refer to the Kalisz edition.

In view of the above discussed circumstances, no one should be surprised that the work is still waiting to be edited. The outlined difficult situation on top of the significant size of the text is a sufficient justification why it has been avoided by publishers.

Samuel Twardowski's *Wojna domowa* discusses the events of 1648–1660, i.e., from the start of the Cossack uprising led by Bohdan Khmelnytsky to the peace treaty signed in Oliwa which ended the Swedish Deluge.¹⁰ In conceptual terms, it relates to the model of historical epic poem, which in *De Bello Civili* or *Pharsalia* was used by Lucan to describe the war struggles between Pompey and Caesar, which concluded in a defeat at Pharsalos in 48 BC.

In its final version Twardowski's work consists of four parts. The first one covers three points. The partial edition of 1660 corresponds to it. The second part, i.e., a reworked version of the previously published *Wojna kozacka późniejsza*, and the third part have not been further divided. The fourth part consists of five points. Parts three and four have been only printed as part of the Jesuit Kalisz edition of 1681.

That means Twardowski wrote and published his work "in instalments". First, he published *Wojna kozacka późniejsza* at Daniel Vetterus in Leszno between 1651 and 1655, which he dedicated to Wrocław prince and Płock's bishop Charles Ferdinand Vasa. Next, *Wojna domowa* was published in Krakow in 1660 financed by Jerzy Ferster and printed by the widow of Łukasz Kupisz; it consisted of the three-point first part and bore a double dedication: To Jeremi Wiśniowiecki and his kin Dmytro and Konstanty Wiśniowiecki, as well as to king John Casimir. This particular edition, as it was released during its author's lifetime and under his instruction, constitutes the go-to basis for any new edition as well as for any research into the first

⁸ M. Kuran, "O wariantach kaliskiej edycji «Wojny domowej» Samuela Twardowskiego", *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Librorum* 2010, issue 16, pp. 57–116.

⁹ K. Kowalkowski, "Nieznany rękopis «Wojny domowej» Samuela Twardowskiego sporządzony przez ks. Alojzego Kowalkowskiego", *Studia Pelplińskie* 2017, pp. 489–492.

¹⁰ See, e.g., M. Kaczmarek, *Epicki kształt poematów historycznych Samuela Twardowskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1972; G. Grabowicz, "S. Twardowski's «Wojna domowa». Literary context and aspects of genre", [in:] *For Wiktor Weintraub*, ed. by V. Erlich et al., Mouton & Co., The Hague–Paris, 1975, pp. 169–187.

part. However, problems arise as one goes further. The author modified *Wojna kozacka późniejsza*, which was also published during Twardowski's lifetime and under his instruction, by adding it to the final version of the work depicting the 12 years of the Polish Republic's wars. He did not, however, manage to publish during his lifetime its continuation, i.e., parts two through four. The whole was published 20 years after his death by Kalisz-based Jesuits based on its manuscript. They introduced changes to the text. Having removed the dedications known from the already printed version and included in the manuscript, they introduced their own dedication to Stefan Branicki (1640–1709) and they censored some sections. During the printing process, various minor, possibly accidental, editorial changes were also introduced which distorted the content and altered the author's language.¹¹

It is possible that by the end of the Second World War the National Library was in possession of a copy of *Wojna domowa* composed of the Krakow edition that included 96 pages (the first part) and the manuscript of 151 sheets. It was originally part of M.F. Niewieski's collection. It later constituted part of the Załuski family's book collection (ref. P. 502), and then it was held at the Imperial Public Library in Petersburg (ref. Sbornik Pol'sk. F. XIV. No. 36), only to become revindicated pursuant to the Riga Treaty of 1921 and be deposited at the University of Warsaw Library and, eventually, handed over to the National Library. In 1932–1934 it was lent by prof. Roman Pollak to the Library of the Poznań Society of Friends of Learning.¹² It became the basis for the study prepared by fr. Alojzy Kowalkowski as part of his master's thesis. Kowalkowski was the last person to work on the volume before it burned during the Nazi systemic destruction of Warsaw and all archival material collected in the Polish capital in retaliation for the Warsaw Uprising in late autumn 1944.

According to Kowalkowski the manuscript was not a rough copy but a duplicate, a fact that was indicated by a number of omissions later filled on the margins, as well as deletions, corrections and annotations. According to the researcher, the copyist copied some of the text while he wrote down the rest by ear, a conclusion that was supposed to be proven by errors caused by the copyist mishearing things, e.g., “bębny na głowę” (drums on the head) instead of “bębny larmowe” (alarm drums).¹³ Based on his analysis of the annotations made in a different handwriting and having compared their script with the poet's autobiographical tombstone Kowalski found they were written by the original author.¹⁴ That means that the manuscript that was lost in 1944 constituted a duplicate developed under the poet's instruction and, therefore, there must have been an original rough copy.

11 A.F. Kowalkowski, “O rękopisie i wydaniach «Wojny domowej» ...”, p. 90.

12 Ibid., pp. 83–84.

13 Ibid., p. 87.

14 Ibid., p. 88.

This duplicate should be considered a representation of the final version of the volume that had been approved by the author.¹⁵

Kowalkowski's study lacks the question whether the Jesuits used the version known to the researcher as they were preparing the Kalisz edition or yet another version of the work. It is possible, mind you, that they used a different copy and as a result the differences I shall discuss further in this article between the lost yet somewhat known manuscript and the Kalisz edition have not been the result of the Jesuits' censorship but rather of the fact of using a different text, possibly better as it might have been closer to that what the author had intended.¹⁶

Understandably, Kowalkowski also did not compare the Krakow and the Kalisz editions. A comparative analysis indicates the extent and the nature of censorship interventions in the first part of the work thus shedding light from the outside on the operations applied between the manuscript version and the Kalisz edition.¹⁷

Based on the joint binding of the printed version of the first part and the manuscript of parts second through fourth Kowalkowski concluded that the author treated the volume as the basis for publication. That is because the manuscript of the first part of the work was lost and it was replaced by the printed version of 1660. Kowalkowski assumed that the volume he knew constituted the final complete version of the work prepared for printing under the instruction of its author. He did not, however, argue at any point that the Jesuits had used that particular copy.

Thus it seems appropriate to seek a different manuscript version of the work. Sadly, though, any such efforts have yet to prove successful.

Regarding the comparison of *Wojna kozacka późniejsza* and *Wojna domowa* from 1681 one should note that those were juxtaposed by Sibylle Nowak-Stalman, who also utilised Kowalkowski's findings regarding the relationship between the manuscript and the Kalisz edition. She argued: "In all these cases, according to Kowalkowski's thesis, the Kalisz edition is identical to the manuscript."¹⁸ Therefore, one

¹⁵ Ibid.

¹⁶ That seems doubtful as the changes in the form of deletions of certain sections carry a clear censorship nature.

¹⁷ Modifications applied to the author's language, e.g., "róžno" (Krakow) vs "różne" (Kalisz) (point 1, lines 916), as well as to the content itself ("Da tak ognia" (Krakow) vs "Dał tak ognia" (Kalisz) (point 1, lines 957), "Wręcz na nieprzyjaciela" (Krakow) (I, line 1122) vs "Więc na nieprzyjaciela" (Kalisz) (I, line 1120), word order: "Przodkom naszym jakoby urodzone dżyto" (Krakow) (p. 78, point III, line 278) vs "Jakoby urodzone przodkom naszym dzieło" (Kalisz) (p. 84, point III, line 270). There also appeared a censor intervention – in the first point the line "W tak gorące pożary, tyłkoż o hetmaniech / Było słyszeć, że mieli już też być w Glińianiech" was dropped altogether (Krakow, p. 21, line 923–924). The first point in the Krakow edition contains 1362 lines compared to the 1360 lines in the Kalisz edition; the second point in both editions contains 1834 lines and the third 1106 lines in both.

¹⁸ S. Nowak-Stalman, *Epika historyczna Samuela ze Skrzypny Twardowskiego*, p. 170.

should treat *Wojna kozacka późniejsza* as a variant of the text that could not have constituted the basis of the edition as it was modified by the author after the edition with the intention to include it into a larger whole that he intended to publish already in 1660. That is why a new modern edition cannot utilise the apparently reliable yet outdated Leszno print from 1651–1655.¹⁹ Thus it is necessary to use the lost manuscript, or rather the published notes made by Alojzy Kowalkowski.

Consider these sample changes made between *Wojna kozacka późniejsza* with the destroyed manuscript and the Kalisz edition:

<i>Wojna kozacka późniejsza</i> , lines 31–37	<i>Wojna domowa</i> (Kalisz edition), part 2, lines 31–39
<p>Aż gdy o tym myślę I próżne po powietrzu zamki sobie kryślę, Cera tej przypatrując różnej się światowej, Wybił mi to Chmielnicki w okamgnieniu z głowy Ani ja już fantazyj jakich o tym marzę, Ani więcej na Boga mojego się skarżę Zawsze sprawiedliwego.²⁰</p>	<p>Aż gdy myślę o tym, Co by też wżdy za koniec takich był na potym I płużyć li <u>ta</u> cera bez żadnej światowej Na im rewolucyjej, wybił mi to z głowy Chmielnicki dziś dopiero w krótkiej barzo dobie, Szczęścia swego odmiany doznawszy na sobie. Ani próżno na Boga mojego się skarżę, Zawsze sprawiedliwego.</p>

These fragments feature transmutation (a change of the order of words in contact), immutation (a substitution by an outside element), and adjection (an addition of an element). In the later edition the author abandoned references to imagination and fantasy.

The next example is dominated by detraction (omission) with some instances of immutation:

<i>Wojna kozacka późniejsza</i> , lines 1165–1170	<i>Wojna domowa</i> (Kalisz edition), lines 1283–1286
<p>[...] (oprócz tych, którzy pozostali Dla obrony obozów abo jeszcze dalej Domy mając, nie doszli, zwłaszcza między tymi Wielcy beli Polacy spół mazowieckimi Niektórymi powiaty, a tak wieść wysoko W drodze o nich trąbiła) nie westchnął gęboko?²¹</p>	<p>[...] (oprócz tych, którzy pozostali Dla obrony obozu abo, jeszcze dalej Domy mając, nie doszli) z góry gdzie wysoko Śmiertelnością wzruszony nie westchnął gęboko?</p>

¹⁹ A.F. Kowalkowski, "O rękopisie i wydaniach «Wojny domowej»...", pp. 89–90.

²⁰ English translation: "Oh, when I think about it / I draw in the air to no avail / Observing these different world's skins / Khmelnytsky knocked that immediately out of my head, / And I no longer dream about it, / Nor do I complain any more about my God, / He the just one."

²¹ English translation: "(apart from those who have stayed / To defend camps of even further / Having house, did not arrive, especially among those / Great were Poles among Mazovia's / Some poviats, and the news is / It was passed on the road) did not sigh deep?"

The next example contains an advanced case of detraction. The poet also used transmutation and immutation, and to a minor extent adjection:

<i>Wojna kozacka późniejsza</i> , lines 818–828	<i>Wojna domowa</i> (Kalisz edition), lines 924–928
<p>Nie tylko że pogromi, ale porzuconej Wiele spiżę zdobędzie i więźniów, i koni, Prócz co w samym poboju albo ich w pogoni Padło trupem. A taki dawszy wstręt zawodom Pierwszym nieprzyjacielskim prosto się ku Brodom Weźmie swoim, o boki niemal ocierając Chmielnickiemu samemu, skąd się pośpieszając, Odda tę wiktoryją, jako która jemu Od poddanych należy, do nóg panu swemu Za znak nieomelony, jako przed pioruny Pierzchają błyskawice, większej wnet fortuny.²²</p>	<p>Wielkim sercem pogromi i plon porzucony Spół z więźniami odbierze, skąd się powracając Ku swym Brodom, a niemal o bok ocierając Chmielnickiemu samemu, nad swe spodziewanie Już tu króla z obozem u Styru zastanie.</p>

This time I marked transmutation in bold and immutation in red. Once again, the text of the Kalisz edition was reduced:

<i>Wojna kozacka późniejsza</i> , lines 2034–2041	<i>Wojna domowa</i> (Kalisz edition), lines 2294–2299
<p>[...] wśród okoliczności Pozornych tych zażywał, woląc owszem z nimi Na królewską usługę także gotowymi Przeciw nawet tureckiej Porcie iść pospołu I w pół utknąć znaki swe Stambułu, Aniż znając przyjaźni tak statecznej wiele Po nich dotąd, zaraz by za nieprzyjaciele Miał ich liczyć i nosić.²³</p>	<p>[...] wśród okoliczności Pozornych tych zażywał, woląc iść pospołu Znaki swoje rozwinąć, niż po nich tak wiele Dotąd znając przyjaźni, za nieprzyjaciele Miał ich liczyć.</p>

In the next example, the poet's activities consisted of both detraction and adjection, i.e., of partial immutation (marked in red). The added fragment is more extensive; it introduces previously unknown personal situational details:

²² English translation: "Not only will destroy, but the abandoned / Armour will gain and prisoners, and horses / Not only in conquest but also in chase / Died. And having gained aversion / First in enemies strait to Brody / Will go, almost brushing against the sides / Of Khmelnytsky himself, rushing from there / Shall give the victory, which to him / Deservant is from his subjects, / To the feet of his master / Unerring, like from thunder / Lightning flee, of smaller fortune immediately."

²³ English translation: "having first the circumstances / Seeming experienced, preferring indeed with them / To royal service also ready / Against the Turkish Porte even march together / And become stuck halfway to Istanbul, / Rather than having known this great unwavering friendship / From them until now, immediately as enemy / consider them."

Wojna kozacka późniejsza, lines 1972–1976	Wojna domowa (Kalisz edition), lines 2172–2187
<p>Wojska ku nam obracał, wyprawiał Hładkiego Przeciw mu komonikiem, zastępując pasy I skupić się nie dając. A już też w te czasy Naszy ówdzie, z co węższej dobywszy się Czuli nie mniej o sobie.²⁴</p>	<p>Wojska z nim pod Łojowem tu do koronnego Ściągnął pilno, Orkuszę przeciw nim wyprawiał Z Antonem, pułkowniki, aleć się rozprawiał Prędko z nimi Gąsiewski, nad Irpą ich zbiwszy Gromem niespodziewanym, czym tak utwierdziwszy W Kijowie się Radziwiłł, acz miastu przepuścił Gwoli metropolicie, wszakże nie dopuścił Żadnej w nim mieć armaty, i oprócz przy zdrowiu Je zostawił, kiedy też nasi pogotowiu, Dobywszy się tymczasem z owej swojej nędze, Czuli nie mniej o sobie.</p>

Clearly, the modifications did not only consist of eliminating whole lines (de-traction) or adjection, but also of transmutation and immutation, i.e., of changing the order or lexical substitution to items that semantically related.

The changes had an impact on the size of the resulting version. *Wojna kozacka późniejsza* contains 2496 lines while the second part of the manuscript and the related to it Kalisz edition has 2754 lines. Eventually, the new edition grew by 258 lines (270 new lines were added and 12 were removed).²⁵

To understand why the Kalisz edition cannot constitute the basis for a new edition of the volume, one needs to consider the censorship and editorial interventions which disrupted the integrity of the author's language. When compared to the manuscript, the Kalisz edition, as per Kowalkowski's findings repeated by Stalman, is shorter by 72 lines.²⁶ According to the researcher, the changes, i.e., omissions, were of three kinds. Firstly, as I have already mentioned, the Jesuits removed "the author's foreword and his dedication to specific books."²⁷ Instead, they added their own dedication to Stefan Branicki, Stefan Czarniecki's grandson. Secondly, they removed from the criticism of Polish society a fragment in which the poet complained about the greediness and pride of the clergy. Thirdly, they removed or modified passages in which Twardowski reproached, or even simply mentioned, Bogusław Radziwiłł. Whenever his name would appear they inserted such designations as "Generał" (General), "Książę" (Duke) or "Hetman". In other words, the Jesuits applied aposiopesis in respect of the audience ("statement discordant

²⁴ English translation: "Turned armies towards us, Sent Hładki / Against us, replacing stripes / Not allowing to gather. And already in those times / Our everywhere, having emerged from poverty big and small, / Caring no less about themselves."

²⁵ S. Nowak-Stalman, *Epika historyczna Samuela ze Skrzyżny Twardowskiego*, pp. 159–170.

²⁶ *Ibid.*, p. 159; A.F. Kowalkowski, "O rękopisie i wydaniach «Wojny domowej»...", p. 92.

²⁷ A.F. Kowalkowski, "O rękopisie i wydaniach «Wojny domowej»...", p. 91.

with the audience” or “evoking a sense of shame”)²⁸. One omission had a moral grounding. The censors removed a reference to the victims “w Wenerzynym kościele” (in Venera’s church):²⁹

manuscript, book IV, p. III, lines 1267–1270	Kalisz edition, book IV, p. III, lines 1249–1250
Do pokoju nadzieje, kiedy swe z tej miary W Wenerzynym kościele odprawią ofiary. Czego pewien zostając w te by się nie wdawał Latające ceduły [...] ³⁰	Do pokoju nadzieje. W te by się nie wdawał Latające ceduły [...]

The dedications provided³¹ in the manuscript that preceded each part of the work were intended for: Krakow bishop Andrzej Trzebicki (1607–1679) in the third part, and Jerzy Lubomirski (1616–1667) in the fourth part. The decision by the Jesuits to remove the dedications already outdated in 1681 seems reasonable. Both addressees had already died when the Kalisz edition was being published. Stefan Branicki, the new patron of the publication, eventually died in 1709. For the publishers, pragmatic considerations and not respect for the author’s intentions took priority. The updating of the dedications was a practice commonly applied in the case of re-issued works.

The Jesuits also removed the following fragment about Bogusław Radziwiłł:³²

manuscript, book IV, p. IV, lines 586–597	Kalisz edition, book IV, p. IV, lines 576–577
Wszakże potem niedługoż się rekoliguje I wnet skupi tę tylko poniószy stąd szkodę, Że co miał za jedyną zwycięstwa nagrodę, Upuści Radziwięła, który wnetże znowu Przeciw kawalerskiemu brata swego słowu	Wszakże potem niedługoż się rekoliguje. Którą gdy tam Fortuną Gąsiewski pracuje, [...]

²⁸ “Aposiopesis «designed» (“calculated” (...)) is based on a conflict between the content of an omitted statement and the oppositional force that rejects the content of that statement,” (H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, trans. ... A. Gorzkowski, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2002, § 887b).

²⁹ A. F. Kowalkowski, “O rękopisie i wydaniach «Wojny domowej»...”, pp. 159: manuscript “p. 100r sheet 81, lines 1261/1270”. Similar modifications were introduced in school editions of Ovid’s works. See Justyna Zaborowska-Musiał, “Twórczość Owidiusza w jezuickiej dydaktyce szkolnej XVI–XVIII w.”, [in:] *Dwa millenia z Owidiuszem*, Ł. Berger et al. (eds.), Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2020, pp. 293–303.

³⁰ English translation: “Hope for peace, when due for this / In Venera’s church they lay sacrifice. / Certain of that he would not be drawn into it / 1270 flying listings.”

³¹ A. Kowalkowski, *op. cit.*, p. 159. All quotations from the manuscript and the Kalisz edition of *Wojna domowa* are provided as quoted in Kowalkowski’s article.

³² *Ibid.*, p. 168.

Zbiegł do Szewdów. Ani się drugi raz poprawił, Owszem tak wyrodzonym Ojczyźnie swej stawił Przeciw samej naturze, że choć więźniem u niej, Nie nakłonił afektu synowskiego ku niej. Kacerko węzoroła, co się to tym zdobisz Pięknym z wierzchu kolorę? O, czego nie robisz? Którą gdy tam Fortuną Gąsiewski pracuje ³³	
---	--

The transmutation from Radziwiłł to Książę resulted in an aposiopesis in terms of the content:³⁴

manuscript, part IV, p. V, lines 225–227	Kalisz edition, part IV, p. V, lines 225–227
[...] Tamże na kolana Padszy nisko Radziwiłł , gdy przeprasza Pana Ciężko urażonego [...] ³⁵	[...] Tamże na kolana Padszy nisko i Książę , gdy przeprasza Pana Ciężko urażonego [...]

One can also argue censorship intentions in the omission of a fragment criticizing the clergy:

manuscript, part IV, p. II, lines 797–804	Kalisz edition, part IV, p. II, lines 797–812
Ów sprzedaje jak tyran, aż też barwy starej Po wsiach befo nie widzieć w sukni chłopa szarej, Ale też i w kościołach i światowych księży Niepodobna wynosić, że którym to cięży Być musiało z ostatnim chłoptków ich zniszczeniem I czego niekarany swoim uciążeniem Nie mógł żołnierz, czego sam ludzkich też niesyty Wycisnąć nieprzyjaciel, ksiądz wziął nieużyty. Nie na jakie gwałtowne i tak oczywiste Zbiorów tych obracając potrzeby ojczyste, Ale swoje wystawy, chyba aż umarszy,	Ów sprzedaje jak tyran, aż też barwy starej Po wsiach befo nie widzieć w sukni chłopa szarej Nie na jakie gwałtowne i tak oczywiste Zbiorów tych obracając potrzeby ojczyste, Ale swoje wystawy, chyba aż umarszy, W kryjomych depozytach i skrzyniach zawarszy, Feniksom je gotując. Żywoty przykładne Grubijaństwem okrczone [...]

³³ English translation: “Soon afterwards become reacquainted / And shall gather back having incurred this loss, / Having had this one prize of the victory, / Shall leave Radziwiłł, who immediately again / Against his brother’s honorary word / Fled to Swedes. Nor corrected himself a second time, / Indeed thus born to his Homeland he stood / Against nature itself, despite prisoner in it, / Did not incline his son’s affection to it. / Oh heresy of the serpent’s bearer, why do you boast that / Beautiful on the surface colour? Oh, why don’t you do something? / When Gąsiewski works fortune there.”

³⁴ Ibid., p. 182.

³⁵ English translation: “There to your knees. / Radziwiłł having fallen low, when apologising to the Lord / Offended greatly.”

W kryjomych depozytach i skrzyniach zawarszy, Feniksom je gotując. Albo jako teraz Proszeni o łanowych na sejmach więc nieraz Szwedom się okupując. Żywoty przykładne Grubijaństwem okrzeczone [...] ³⁶	
---	--

Some of the Jesuit corrections were editorial in nature and in the publishers' mind could have served to clarify the text. They may have been introduced because of the typesetter's different sense of style. The following sample change is lexical in nature:³⁷

manuscript, part II, lines 151–152	Kalisz edition, part II, lines 151–152
[...] którzy na kształt Grochu wyszynionego [...] ³⁸	[...] którzy na kształt Grochu wysypanego [...]

It is often the case that the changes seem to have resulted from the fact that the publisher differed from the author in terms of aesthetic sense, e.g., in the numerous cases of modifications of the word order. Those could have been a result of the changing nature of language and the fact that the stylistic solutions proposed by the elderly poet were considered archaic and not modern enough:³⁹

manuscript, book II, lines 299–300	Kalisz edition, part II, lines 299–300
[...] które tak zniszczone Nie są jeszcze , żeby dać ręce opuszczone ⁴⁰	[...] które tak zniszczone Jeszcze nie są , żeby dać ręce opuszczone

In such cases, it would be difficult to talk about political or moral censorship. However, some of the changes stripped the text of the poet's unique style, just as in the above example.

³⁶ English translation: "He sells like a tyrant, of the old colours / No peasant in a grey dress could be seen, / But neither in churches and world's priests / It is not right to elevate, that for some it is difficult / Probably with the last destruction of their peasants / Not being punished with their enslavement / What a soldier could not do, not filled with human tears / Enemy cannot squeeze, the useless priest took. / Not for some violent and so obvious / Turning the homeland needs of the crops, / But own displays, probably until death, / Stored in hidden stores and chests, / Preparing them for phoenixes. Or like now / Asked for crops at sejms often / Paying bounty to Swedes. Exemplary lives / Marked by ribaldry."

³⁷ Ibid., p. 94.

³⁸ English translation: "similar to / Dropped pea."

³⁹ Ibid., p. 94.

⁴⁰ English translation: "which destroyed so badly / They are not, to put their hands down."

Why did the Jesuits publish *Wojna domowa* on the 20th anniversary of the poet's death? They did so with the educational usage of the work in mind as by being a kind of a handbook in modern history at that time and an example of historical prose it continued to function in colleges almost to the dissolution of the order in 1773. Therefore, one could argue that the censorship interventions were introduced in view of the volume's intended use.⁴¹

In 1681 Jesuits published not only *Wojna domowa* but also an anthology of Twardowski's poems entitled *Miscellanea selecta*, for which they used some poems he had published himself.⁴² Pragmatism inclined them to turn a blind eye to his anti-Jesuit remarks which the graduate of the Kalisz Jesuit-managed college included in *Przeważna legacja* already in 1633. In fact, he did not publish any of his works in the Kalisz-based printing house. He used workshops located in Lublin, Warsaw, Krakow, and Leszno. After graduation, he seemed not to be associated with the order in any manner; he rather appeared to avoid any association.

The use of both works for educational purposes has been confirmed in manuscript poetry collections and student notes which featured quotations from the discussed works by Twardowski as examples of desirable artistic solutions.⁴³

One of the stages in the editorial work on *Wojna domowa*, once the changes introduced by Jesuit censorship are removed, will be to identify the lessons that can be drawn from the differences between the individual copies of the Kalisz edition⁴⁴ as it is necessary to establish which parts of the non-identical printed copies constitute the final version of the edition.

Conclusions

For a new edition of the volume to come to fruition it would be necessary to browse archival resources in hope of finding yet another manuscript of the work. Therefore, it is also necessary to establish whether the copy destroyed during the Second World War was the only surviving copy and, most importantly, whether it was

41 See K. Puchowski, "Historia w kolegiach jezuickich w czasach Samuela ze Skrzypny Twardowskiego", [in:] *Wielkopolski Maro Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*, K. Meller and J. Kowalski (eds.), Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2002, p. 339.

42 K. Bielska, *Bibliografia starych druków kaliskich do końca XVIII w.*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Poznań 1980, pp. 49-51.

43 R. Łużny, "Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska", *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego* 1966, issue 142, *Prace Historycznoliterackie*, coll. 11, pp. 52-53, 93-94. See M. Kuran, *Retoryka, historia i tradycja literacka w twórczości okolicznościowej Samuela Twardowskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008, pp. 22-25.

44 M. Kuran, "O wariantach kaliskiej edycji «Wojny domowej» Samuela Twardowskiego”...

the basis for the Kalisz edition. It is possible that Jesuit collections may hold a manuscript copy on the basis of which they printed the work. Sadly, after the dissolution of the order the library of the Jesuit college in Kalisz became scattered; a portion of the collection was brought to the University of Warsaw Library.⁴⁵ The printed resources of the Jesuit printing house were initially intercepted by fr. Wiktor Wargowski who managed the printing house under the name of “Drukarnia J. K. Mci i Rzeczypospolitej” [His Majesty’s and the Republic’s Printing House] since 1781;⁴⁶ from 1793 it operated under the name of “Drukarnia J. O. Xcia Prymasa Arcybiskupa Gnieźnieńskiego” [Duke Primate Archbishop of Gniezno’s Printing House] until it was relocated to Łowicz and merged into “Drukarnia Prymasowska” [Primate’s Printing House].⁴⁷

If no new manuscript copy of *Wojna domowa* emerges, the Kalisz edition amended with manuscript-based annotations by A. Kowalkowski shall constitute the basis for the edition of parts two through four. Such an edition would not be able to utilise the researcher’s notes surviving in Pelplin collections as they constitute a copy of the Kalisz edition, as indicated by several sheets in that collection that open with a dedication to Branicki.⁴⁸ Kowalkowski utilised his notes to full extent as he prepared his article published in *Miscellanea Staropolskie*.

⁴⁵ “Kalisz”, [in:] *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995*, L. Grzebień SJ (ed.) in cooperation with the Jesuit team, Wydawnictwo WAM, Krakow 2004, p. 261. See also: K. Bielska, “Drukarstwo kaliskie jego dzieje i dorobek do upadku Rzeczypospolitej”, *Roczniki Biblioteczne* 1962, issue 3–4, pp. 41–77.

⁴⁶ *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*, vol. 3, part I: *Wielkopolska*, A. Kawecka-Gryczowa, K. Korotajowa, J. Sójka (eds.), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1977, pp. 94, 104, 260.

⁴⁷ J. Sójka, “Drukarstwo w Kaliszu”, [in:] *Dzieje Kalisza*, W. Rusiński (ed.), Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1977, pp. 244–246.

⁴⁸ It seems worth considering why the researcher copied the Kalisz edition and not the manuscript. This issue remains open for now.

Michał Kuran*

Wojna domowa Samuela Twardowskiego **– dzieło w procesie**

Streszczenie

Artykuł przedstawia problemy, jakie wywołało zniszczenie w 1944 roku manuskryptu zawierającego sporządzoną pod kontrolą autora kopię dzieła *Wojna domowa z Kozaki i Tatary* Samuela Twardowskiego. Dla części pierwszej dzieła podstawą edycji musi być wydana pod kontrolą autora edycja części pierwszej z roku 1660. Dla części II–IV edycja kaliska skorygowana notatkami Alojzego Kowalkowskiego. Edycja kaliska, jako że została przez kaliskich jezuitów ocenowana dla potrzeb edukacji prowadzonej w kolegiach zakonu, nie może stanowić samodzielnie podstawy nowego wydania. Dysponujemy jedynie notatkami Alojzego Kowalkowskiego, który przed II wojną światową zestawiał manuskrypt z edycją kaliską. Ponieważ poszczególne egzemplarze edycji kaliskiej różnią się, należy ustalić relacje między nimi. Nie wiemy ponadto czy spalony manuskrypt był podstawą edycji kaliskiej, czy też istnieje odpis dzieła, z którego wprost korzystali drukarze jezuicy. W archiwum diecezjalnym w Pelplinie zachowały się notatki Kowalkowskiego, które mogą być odręcznym odpisem albo zaginionego manuskryptu, albo edycji kaliskiej. Czy gdyby były odpisem manuskryptu, mogą stać się podstawą nowego wydania części II–IV utworu?

Słowa kluczowe: Twardowski Samuel, *Wojna domowa z Kozaki i Tatary*, zaginiony manuskrypt, problemy edytorskie, Alojzy Franciszek Kowalkowski

Dzieje wydań oraz badań nad rękopisem *Wojny domowej* Samuela Twardowskiego dobrze unaoczniają znaczną część problemów, jakie zostały postawione w zaproszeniu na konferencję „Dzieło *in statu nascendi*. Proces twórczy w literaturze”. Nieznaczone odstępstwo od tego zakresu w przypadku obecnego studium wynika z tego, iż zajmuję się genezą dzieła obejmującą przede wszystkim nie etap rękopiśmienny, lecz także zmiany, jakie następowały w trakcie druku kolejnych wersji utworu – dokonywane przez samego autora oraz wprowadzane po jego śmierci.

* Dr hab., Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury Dawnej, Edytorstwa i Nauk Pomocniczych, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; michal.kuran@filologia.uni.lodz.pl

Poszukuję odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób skonstruowany przekaz winien stanowić podstawę współczesnego wydania dawnego dzieła.

Pozornie *Wojna domowa* to utwór niebędący *in statu nascendi*, dzieło skończone, ponieważ było trzykrotnie opublikowane, za takie uznać by je należało także z powodu domniemanej intencji autora wyrażonej w rękopisie. Mimo tego z uwagi na zdarzenia, o których dalej będzie mowa, bardzo trudna w realizacji czy wręcz niemożliwa do uzyskania w poprawnej wersji jest **nowoczesna edycja** tego dzieła, bowiem jego tekst wskutek nieszczęśliwych wypadków dziejowych pozostaje niejako w zawieszaniu. Wydarzenia te przenoszą *Wojnę domową* z powrotem do zbioru dzieł pozostających *in statu nascendi*.

Nasuwa się pytanie: Dlaczego? Skoro dysponujemy edycją cząstkową dzieła⁴⁹, później zmodyfikowaną⁵⁰, wydaniem części pierwszej wykonanym pod kontrolą autora⁵¹ oraz ocenionym wydaniem ogłoszonym w 20 rocznicę śmierci poety przez jezuitów w Kaliszu⁵². Wiemy o istnieniu rękopisu dzieła⁵³, który wedle dostęp-

49 S. Twardowski, *Wojna kozacka późniejsza przez Jana Kazimierza króla polskiego poparta i skończona w roku 1651*, Daniel Vetterus, Leszno [1552–1555].

50 Zob. S. Stalman, *Die Historischen Epen von Samuel ze Skrzypany Twardowski*, Rheinische Friedrich-Wilhelms Universität, Bonn 1971. Przekład polski: S. Nowak-Stalman, *Epika historyczna Samuela ze Skrzypany Twardowskiego*, przekł. M. Przybylik, oprac. R. Krzywy, Świat Literacki, Izabelin 2004, s. 157–231.

51 S. Twardowski, *Wojna domowa z Kozaki i Tatary, Moskwą, potym Szwedami i z Węgry przez lat dwanaście tocząca się dotąd, na cztery podzielona księgi, ojczystą muzą*, nakładem J. Forstera, Wdowa Łukasza Kupisza, Kraków 1660.

52 Tenże, *Wojna domowa z Kozaki i Tatary, Moskwą, potym Szwedami i z Węgry przez lat dwanaście za panowania najjaśniejszego Jana Kazimierza króla polskiego tocząca się. Na cztery podzielona księgi ojczystą muzą od... opus posthumum*, typis Collegii Calissiensis Soc[ietatis] Iesu, Calissii 1681. Zob. też: R. Ociecek, *Dwudziesta rocznica śmierci poety – inicjatywy wydawnicze kaliskich jezuitów*, [w:] *Wielkopolski Maro Samuel ze Skrzypany Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*, red. K. Meller i J. Kowalski, Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2002, s. 340–351.

53 Należał przed II wojną światową do zbiorów Biblioteki Narodowej. Kodeks łązący edycję krakowską z rękopisem dalszej części dzieła został rewindykowany z Cesarskiej Biblioteki Publicznej w Petersburgu, gdzie opatrzony był sygnaturą Sbornik Pol'sk. F. XIV. No 36. [Pol. F. XIV 36]. Manuskrytu tego nie odnotowano w *Inwentarzu rękopisów Biblioteki Załuskich w Cesarskiej Bibliotece Publicznej*, oprac. Olga N. Bleskina (RBN), Natalia A. Elagina (RBN), współpraca K. Kossarzecki (BN), Sławomir Szyller (BN), Biblioteka Narodowa, Warszawa 2013. Zob. też: *Biblioteka Narodowa Katalog rękopisów*, ser. 2, t. 2. Sygn. 3006–3300. *Rękopisy z Biblioteki Załuskich i innych zbiorów polskich, zwrócone z Leningradu w latach 1923–1934*, oprac. B.St. Kupść, K. Muszyńska, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1980. W tomie tym opisano rewindykaty z XVI–XIX w. Zob. też: J. Kozłowska, *Nieznane wiersze Samuela ze Skrzypany Twardowskiego*, „Biblioteka Warszawska” 1913, t. 1, s. 381–385; J. Kozłowska-Studnicka, *Katalog rękopisów polskich (poezji) wywiezionych niegdyś do Cesarskiej Biblioteki*

nej od kilku dziesięcioleci wiedzy podzielił los warszawskich księgozbiorów Biblioteki Narodowej podczas powstania warszawskiego⁵⁴. Spalony po zakończeniu powstania warszawskiego przekaz, obejmujący części od drugiej do czwartej *Wojny domowej*, w latach 30. został wstępnie przebadany przez ks. Alojzego Kowalkowskiego, który porównał go z dwiema edycjami, czyli obejmującą drugą część utworu *Wojną kozacką późniejszą* i edycją kaliską. Badacz opublikował na ten temat dwa artykuły. W ogłoszonym w roku 1935 w zarysie scharakteryzował rękopis oraz odnotował opuszczenia i zmiany dokonane w ramach ingerencji cenzorskich w druku, w drugim z roku 1969, gdy było już wiadomo, iż rękopis utworu bezpowrotnie zaginął, opublikował szczegółowe zestawienie różnic między rękopisem a wydaniem kaliskim, jakie wynotował i zebrał w pracy magisterskiej, porównując rękopis z edycją kaliską⁵⁵.

Badająca epikę Twardowskiego Sibylle Nowak-Stalman z uniwersytetu w Bonn w 1971 roku opublikowała analizę porównawczą drugiej części utworu obejmującą notatki Kowalkowskiego i edycję kaliską. Pod wpływem sugestii Kowalkowskiego zestawiając 10 lat temu jego notatki z edycją kaliską *Wojny domowej* ustaliłem zakres zmian pomiędzy poszczególnymi egzemplarzami dzieła, będącymi efektem modyfikacji, jakich dokonywano w składzie w trakcie druku⁵⁶. Z kolei trzy lata temu bratanek Alojzego, Krzysztof Kowalkowski poinformował mnie o notatkach,

Publicznej w Petersburgu, znajdujących się obecnie w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie, Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1929, s. 33–34; J.P. Bańkowski, *Rękopisy rewindykowane przez Polskę z Z.S.R.R. na podstawie traktatu ryskiego i ich dotychczasowe opracowanie*, nakładem „Przeglądu Bibliotecznego”, Kraków 1937.

- 54 O wojennych startach w polskich zbiorach pisano w m.in.: K. Kossarzewski, *Z prac Biblioteki Narodowej nad inwentarzem zachowanych rękopisów z dawnej Biblioteki Załuskich*, „Z Badań nad Książką i Księgozbiorami Historycznymi” 2017: *Polonika w zbiorach obcych, tom specjalny*, s. 263–270. Dostępny online: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-043195e1-985b-40ea-bb59-0f24f5ad89eb> (dostęp: 28.12.2021) (tam też dalsza literatura przedmiotu). Zob. też: *Starty bibliotek w czasie II wojny światowej w granicach Polski z 1945 roku. Wstępny raport o stanie wiedzy*, cz. 1–3, red. A. Mężyński, Wydawnictwo Reklama Wojciech Wójcicki, Warszawa 1994; A. Mężyński, *Biblioteki Warszawy w latach 1939–1945*, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Departament Dziedzictwa Kulturowego, Warszawa 2010; H. Łaskarzewska, *Losy księgozbiorów historycznych w latach 1939–1945 i po zakończeniu drugiej wojny światowej*, „Cenne, Bezczne, Utracone”: *Katalog utraconych dzieł sztuki*, 2012, s. 15–26.
- 55 A.F. Kowalkowski, *Ze studiów nad „Wojną domową” Samuela Twardowskiego*, „Ruch Literacki” 1935, nr 9–10, s. 244–252; tenże, *O rękopisie i wydaniach „Wojny domowej” Samuela Twardowskiego*, „Miscellanea staropolskie” 3, „Archiwum Literackie” 14, s. 83–204.
- 56 M. Kuran, *O wariantach kaliskiej edycji „Wojny domowej” Samuela Twardowskiego*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Librorum” 2010, nr 16, s. 57–116.

jakie sporządził jego stryj, przygotowując pracę magisterską⁵⁷. W oparciu o znany mi fragment mogę stwierdzić, iż stanowią one odpis edycji kaliskiej.

Z uwagi na zarysowane okoliczności trudno się dziwić, że dzieło cały czas czeka na edytora. Nakreślona skomplikowana sytuacja, pomijając znaczną objętość tekstu, w zasadzie wystarczająco tłumaczy przyczyny wydawniczego zaniechania.

Wojna domowa Samuela Twardowskiego to dzieło przedstawiające wydarzenia z lat 1648–1660, a więc od wybuchu powstania kozackiego dowodzonego przez Bohdana Chmielnickiego aż po zawarcie pokoju w Oliwie wieńczącego potop szwedzki⁵⁸. Koncepcja dzieła nawiązuje do modelu eposu historycznego, jaki w *Bellum civile*, czyli *Farsaliach* posłużył się Lukan, opisujący dzieje wojennych zmagañ Pompejusza i Cezara zakończonych klęską pod Farsalos w 48 roku p.n.e.

Dzieło Twardowskiego składa się w ostatecznej swojej wersji z czterech części. Pierwsza z nich obejmuje trzy punkty. Odpowiada jej cząstkowa edycja z 1660 roku. Część druga, czyli przerobiona wersja opublikowanej uprzednio *Wojny kozackiej późniejszej*, oraz część trzecia nie zostały dodatkowo podzielone. Część czwarta składa się z pięciu punktów. Części trzecia i czwarta drukowane były tylko w ramach jezuickiej edycji kaliskiej z 1681.

Twardowski pisał i publikował więc dzieło „na raty”. Najpierw ogłosił w Lesznie u Daniela Vetterusa *Wojnę kozacką późniejszą* w latach między 1651 a 1655 dedykowaną królewiczowi wrocławskiemu i płockiemu biskupowi Karolowi Ferdynandowi Wazie. Następnie ukazała się w Krakowie w 1660 r. nakładem Jerzego Ferstera u wdowy Łukasza Kupisza *Wojna domowa* obejmująca złożoną z trzech punktów część pierwszą opatrzoną podwójną dedykacją: Jeremiu Wiśniowieckiemu oraz jego krewnym Dymitrowi i Konstantemu Wiśniowieckim, jak też królowi Janowi Kazimierzowi. Podstawę dla nowego wydania utworu i dla badań części pierwszej dzieła stanowi bezsprzecznie ta właśnie edycja, jako że ukazała się za życia i pod kontrolą autora. Problemy pojawiają się dalej. Opublikowaną również pod kontrolą i za swego życia *Wojnę kozacką późniejszą* autor zmodyfikował, włączając do finalnej wersji dzieła przedstawiającego 12 lat wojen Rzeczypospolitej. Nie zdążył jednak wydać ciągu dalszego, czyli części od drugiej do czwartej. Całość ogłosili 20 lat po śmierci autora kaliscy jezuici na podstawie rękopisu. Dokonali w tekście zmian. Usuwając wcześniejsze znane z druku i zapisane w rękopisie dedykacje, wprowadzili własną skierowaną do Stefana Branickiego (1640–1709), ocenowali też częściowo tekst. W trakcie druku wkradły się różnego rodzaju

⁵⁷ K. Kowalkowski, *Nieznany rękopis „Wojny domowej” Samuela Twardowskiego sporządzony przez ks. Alojzego Kowalkowskiego*, „Studia Pelplińskie” 2017, s. 489–492.

⁵⁸ Zob. m.in. M. Kaczmarek, *Epicki kształt poematów historycznych Samuela Twardowskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1972; G. Grabowicz, *S. Twardowski’s „Wojna domowa”. Literary context and aspects of genre*, [w:] *For Wiktor Weintraub*, ed. by V. Erlich et al., Mouton & Co., The Hague–Paris, 1975, s. 169–187.

drobne zmiany o charakterze redakcyjnym często zniekształcające przekaz, jak i ingerujące w język autora⁵⁹.

W Bibliotece Narodowej pozostawał najprawdopodobniej do końca drugiej wojny światowej egzemplarz *Wojny domowej* złożony z wydania krakowskiego liczącego 96 stron (część pierwsza) oraz rękopisu liczącego 151 kart. Pochodził ze zbiorów M.F. Niewieskiego, następnie znalazł się w księgozbiornie Załuskich (sygn. P. 502), potem w Cesarskiej Bibliotece Publicznej w Petersburgu, by po rewindykacji do kraju dokonanej na podstawie traktatu ryskiego z 1921 r. trafić do depozytu w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego i następnie znaleźć się w Bibliotece Narodowej. W latach 1932–1934 wolumin ten został wypożyczony do Biblioteki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk⁶⁰ przez prof. Romana Pollaka. Stał się podstawą opracowania przygotowanego przez ks. Alojzego Kowalkowskiego w ramach pracy magisterskiej. Kowalkowski był ostatnią osobą, jaka pracowała nad tym woluminem przed jego spalaniem podczas akcji niszczenia Warszawy i zgromadzonych w stolicy zasobów materialnych w ramach represji po powstaniu warszawskim późną jesienią 1944 r.

Zdaniem Kowalkowskiego rękopis nie był brulionem, lecz kopią, o czym świadczyła pewna liczba opuszczeń uzupełnionych następnie na marginesie, skreśleń, poprawek i dopisków. Według badacza kopista częściowo przepisywał tekst, częściowo pisał ze słuchu, czego dowodzić mają błędy wynikające z przeszyszenia, np. zapis „bębny na głowę” zamiast „bębny larmowe”⁶¹. Analizując dopiski sporządzone inną ręką, porównawszy dukt pisma tych dopisków z autobiograficznym nagrobkiem poety Kowalkowski ustalił, iż pochodziły one od autora⁶². Zniszczony w 1944 r. rękopis stanowił więc kopię sporządzoną pod kontrolą poety. Wynika stąd, iż musiał istnieć jakiś oryginał, będący brulionem. Kopię, o której mowa, traktować należy jako przedstawiającą ostateczną wersję utworu zatwierdzoną przez autora⁶³.

W badaniach Kowalkowskiego nie pojawia się pytanie o to, czy jezuici przygotowując wydanie kaliskie posługiwali się znaną badaczowi czy inną kopią utworu. Być może bowiem korzystali z innego egzemplarza, wskutek czego różnice, o których mowa będzie dalej, między utraconym i znanym pośrednio rękopisem a edycją kaliską nie wynikają z działań cenzorskich jezuitów, tylko są pochodną opierania się na innym, może lepszym, bo bliższym intencji autora przekazie⁶⁴.

59 A.F. Kowalkowski, *O rękopisie i wydaniach „Wojny domowej”...*, s. 90.

60 Tamże, s. 83–84.

61 Tamże, s. 87.

62 Tamże, s. 88.

63 Tamże.

64 Wydaje się to wątpliwe, zmiany polegające na skreśleniu pewnych partii tekstu mają charakter wyraźnie cenzorski.

Co zrozumiałe, Kowalkowski nie dokonał też zestawienia edycji krakowskiej z kaliską. Analiza porównawcza umożliwiła ustalenie, jaki był zakres i charakter ingerencji cenzorskich w pierwszej części dzieła, co pozwala oświetlić z zewnątrz działania wychwycone w relacji przekaz rękopiśmienny a edycja kaliska⁶⁵.

Ze wspólnej oprawy druku części pierwszej i rękopisu części od wtórej do czwartej Kowalkowski wyciągnął ponadto wniosek, iż wolumin był przez autora traktowany jako podstawa wydania dzieła. Nie zachował się bowiem rękopis części pierwszej utworu, jego miejsce zastąpił druk z roku 1660. Kowalkowski założył, iż znany mu wolumin stanowił ostateczną, pełną wersję dzieła przygotowaną do druku pod kontrolą autora. Nie stwierdził jednak nigdzie, że jezuici korzystali z tej właśnie kopii.

W tej sytuacji rozsądnym wydaje się podjęcie poszukiwań innego przekazu rękopiśmiennego utworu. Niestety do tej pory nie przyniosło ono pozytywnego rezultatu.

W kwestii relacji *Wojna kozacka późniejsza* a *Wojna domowa* z 1681 r odnotować należy, iż przekazy te zestawiała z sobą Sibylle Nowak-Stalmann, która korzystała też z ustaleń Kowalkowskiego dotyczących relacji rękopis edycja kaliska. Według badaczki: „We wszystkich tych przypadkach – jak wynika z pracy Kowalkowskiego – kaliskie wydanie jest identyczne z rękopisem”⁶⁶. Zatem *Wojnę kozacką późniejszą* traktować należy jako wariant tekstu, który nie może stanowić podstawy wydania, jako że był po edycji modyfikowany przez autora z myślą o włączeniu go do większej całości, którą chciał on ogłosić już w roku 1660. Dlatego w nowym współczesnym wydaniu nie możemy posłużyć się co prawda wiarygodnym, aczkolwiek zdezaktualizowanym drukiem leszczyńskim z lat 1651–1655⁶⁷. Musimy skorzystać z zaginionego rękopisu, a właściwie z opublikowanych notatek Alojzego Kowalkowskiego.

Oto przykłady zmian, jakie nastąpiły między *Wojną kozacką późniejszą* a zniszczonym rękopisem i edycją kaliską:

⁶⁵ Modyfikacje obejmują język autora, np. „róžno” krak. – „różne” kal. (pkt 1, w. 916), jak i sam przekaz „Da tak ognia” krak. – „Dał tak ognia” kal. (pkt 1, w. 957), krak. „Wręcz na nieprzyjaciela” (I, w. 1122) – krak. „Więc na nieprzyjaciela” (I, w. 1120), zmiana szyku: „Przodkom naszym jakoby urodzone dżyto” krak. (s. 78, p. III, w. 278) – „Jakoby urodzone przodkom naszym dzieło” kal. (s. 84, p. III, w. 270). Pojawiła się także ingerencja cenzorska – w punkcie pierwszym opuszczono wersy: „W tak gorące pożary, tylkoż o hetmaniech / Było słyszeć, że mieli już też być w Glinianiech” (krak. s. 21, w. 923–924). Punkt pierwszy liczy w edycji krakowskiej 1362 wersy, zaś w kaliskiej 1360 wersów, punkt wtóry liczy w obu edycjach po 1834 wersy, punkt trzeci liczy w obu edycjach 1106 wersów.

⁶⁶ S. Nowak-Stalmann, *Epika historyczna Samuela ze Skrzypny Twardowskiego...*, s. 170.

⁶⁷ A.F. Kowalkowski, *O rękopisie i wydaniach „Wojny domowej”...*, s. 89–90.

<i>Wojna kozacka późniejsza</i> , w. 31–37	<i>Wojna domowa</i> (edycja kaliska), cz. 2, w. 31–39
<p style="text-align: center;">Aż gdy o tym myślę</p> <p>I próżne po powietrzu zamki sobie kryślę, Cerze tej przypatrując różnej się światowej, Wybił mi to Chmielnicki w okamgnieniu z głowy,</p> <p>Ani ja już fantazyj jakich o tym marzę, Ani więcej na Boga mego się skarżę, Zawsze sprawiedliwego.</p>	<p style="text-align: center;">Aż gdy myślę o tym,</p> <p>Co by też wżdy za koniec takich był na potym I płużyć li <u>ta</u> cera bez żadnej światowej Na im rewolucyjej, wybił mi to z głowy Chmielnicki dziś dopiero w krótkiej barzo dobie, Szczęścia swego odmiany doznawszy na sobie. Ani próżno na Boga mego się skarżę, Zawsze sprawiedliwego.</p>

Odnutowujemy tu transmutację (zmiana kolejności słów w kontakcie), immutację (zastąpienie elementem pochodzącym z zewnątrz) z adiekcją, a więc dodaniem elementu. W edycji późniejszej autor rezygnuje z odwołań do wyobraźni i fantazji.

W kolejnym przykładzie dominantą stanowi detrakcja (pominięcie) obok niej zaś imutację:

<i>Wojna kozacka późniejsza</i> , w. 1165–1170	<i>Wojna domowa</i> (edycja kaliska), w. 1283–1286
<p>[...] (oprócz tych, którzy pozostali Dla obrony obozów albo jeszcze dalej Domy mając, nie doszli, zwłaszcza między tymi Wielcy beli Polacy spót mazowieckimi Niektórymi powiaty, a tak wieść wysoko W drodze o nich trąbiła) nie westchnął głęboko?</p>	<p>[...] (oprócz tych, którzy pozostali Dla obrony obozu albo, jeszcze dalej Domy mając, nie doszli) z góry gdzie wysoko Śmiertelnością wzruszony nie westchnął głęboko?</p>

Z zaawansowaną detrakcją spotykamy się w kolejnym przypadku. Poeta posłużył się tu także transmutacją i immutacją. W niewielkim stopniu pojawia się adiekcja:

<i>Wojna kozacka późniejsza</i> , w. 818–828	<i>Wojna domowa</i> (edycja kaliska), w. 924–928
<p>Nie tylko że pogromi, ale porzuconej Wiele spiże zdobędzie i więźniów, i koni, Prócz co w samym poboju albo ich w pogoni Padło trupem. A taki dawszy wstręt zawodom Pierwszym nieprzyjacielskim prosto się ku Brodom Weźmie swoim, o boki niemal ocierając Chmielnickiemu samemu, skąd się pośpieszając, Odda tę wiktoryją, jako która jemu Od poddanych należy, do nóg panu swemu Za znak nieomelony, jako przed pioruny Pierzchają błyskawice, większej wnet fortuny.</p>	<p>Wielkim sercem pogromi i plon porzucony Spót z więźniami odbierze, skąd się powracając Ku swym Brodom, a niemal o bok ocierając Chmielnickiemu samemu, nad swe spodziewanie Już tu króla z obozem u Styru zastanie.</p>

Tym razem boldem oznaczyłem transmutacje, na czerwono immutacje. Ponownie w edycji kaliskiej doszło do redukcji tekstu:

Wojna kozacka późniejsza, w. 2034–2041	Wojna domowa (edycja kaliska), w. 2294–2299
<p>[...] wprzód okoliczności Pozornych tych zażywał, wolać owszem z nimi Na królewską usługę także gotowymi Przeciw nawet tureckiej Porcie iść pospołu I w pół utknąć znaki swe Stambułu, Aniż znając przyjaźni tak statecznej wiele Po nich dotąd, zaraz by za nieprzyjaciele Miał ich liczyć i nosić.</p>	<p>[...] wprzód okoliczności Pozornych tych zażywał, wolać iść pospołu Znaki swoje rozwinąć, niż po nich tak wiele Dotąd znając przyjaźni, za nieprzyjaciele Miał ich liczyć.</p>

W kolejnym przykładzie działania poety polegają zarazem na detrakcji i adiekcji, czyli częściowo na immutacji (czerwona czcionka). Dodany fragment jest obszerniejszy, wprowadza nieznane wcześniej szczegóły personalne i sytuacyjne:

Wojna kozacka późniejsza, w. 1972–1976	Wojna domowa (edycja kaliska), w. 2172–2187
<p>Wojska ku nam obracał, wyprawił Hładkiego Przeciw mu komonikiem, zastępując pasy I skupić się nie dając. A już też w te czasy Naszy ówdzie, z co węższej dobywszy się nędze, Czuli nie mniej o sobie.</p>	<p>Wojska z nim pod Łojowem tu do koronnego Ściągnął pilno, Orkuszę przeciw nim wyprawił Z Antonem, pułkowniki, aleć się rozprawił Prędko z nimi Gąsiewski, nad Irpą ich zbiwszy Gromem niespodziewanym, czym tak utwierdziwszy W Kijowie się Radziwiłł, acz miastu przepuścił Gwoli metropolicie, wszakże nie dopuścił Żadnej w nim mieć armaty, i oprócz przy zdrowiu Je zostawił, kiedy też nasi pogotowiu, Dobywszy się tymczasem z owej swojej nędze, Czuli nie mniej o sobie.</p>

Modyfikacje nie polegają tylko, jak widać, na usunięciu całych wersów (detrakcja) lub adiekcji, lecz również na transmutacji oraz immutacji, czyli na zmianie szyku lub wymianie słownictwa na pokrewne znaczeniowo.

Dokonane zmiany wpłynęły na objętość nowej wersji. *Wojna kozacka późniejsza* liczy 2496 wersów, zaś część druga rękopisu i odpowiadające jej wydanie kaliskie 2754. Finalnie przybyło w nowej redakcji 258 wersów (przy czym przybyło wersów 270, ubyło 12)⁶⁸.

Bardzo istotne dla zrozumienia, dlaczego edycja kaliska nie może stanowić podstawy nowego wydania dzieła są ingerencje cenzorskie i redakcyjne naruszające integralność języka autora. Wydanie kaliskie wobec rękopisu, jak ustalił Kowalkow-

⁶⁸ S. Nowak-Stalmann, *Epika historyczna Samuela ze Skrzypny Twardowskiego...*, s. 159–170.

ski i podała za nim Stalman, jest krótsze o 72 wersy⁶⁹. Zmiany, czyli opuszczenia, według badacza, są trzech rodzajów. Po pierwsze, jak już wspomniałem, jezuiti usunęli „przedmowę autora i jego dedykacje do poszczególnych ksiąg”⁷⁰. Dodali jedną, własną dedykację dla Stefana Branickiego, wnuka Stefana Czarnieckiego. Po drugie, wyłączyli z krytyki społeczeństwa polskiego fragment przedstawiający narzekania poety na pazerność i pychę duchowieństwa. Po trzecie, usunęli lub zmodyfikowali miejsca, w których Twardowski ganił, a nawet wspominał wprost Bogusława Radziwiłła. W miejscu nazwiska pojawiły się określenia „Generał, Książę, Hetman”. Jezuiti zastosowali zatem aposjopezę respektującą audytorium („wypowiedź niezgodna z audytorium” lub „wywołująca poczucie wstydu”)⁷¹. Jedno pominięcie ma podłoże obyczajowe. Cenzorzy usunęli wzmiankę o ofiarach „w Wenerzyńnym kościele”⁷²:

rękopis, ks. IV, p. III, w. 1267–1270	wydanie kaliskie, ks. IV, p. III, w. 1249–1250
Do pokoju nadzieje, kiedy swe z tej miary W Wenerzyńnym kościele odprawią ofiary. Czego pewien zostając w te by się nie wdawał Latające ceduły [...]	Do pokoju nadzieje. W te by się nie wdawał Latające ceduły [...]

Podane⁷³ w rękopisie dedykacje poprzedzające poszczególne części dzieła były skierowane: przed częścią trzecią do bpa krakowskiego Andrzeja Trzebickiego (1607–1679), zaś przed częścią czwartą do Jerzego Lubomirskiego (1616–1667). Usunięcie przez jezuitów tych nieaktualnych dedykacji w roku 1681 wydaje się racjonalne. Obaj ich adresaci przecież już nie żyli w momencie ukazania się edycji kaliskiej. Stefan Branicki, nowy patron przedsięwzięcia wydawniczego, zmarł dopiero w r. 1709. Dla wydawców priorytet stanowiły względy pragmatyczne, nie szacunek dla intencji autorskich. Aktualizująca zmiana dedykacji była praktyką powszechnie stosowaną w przypadku reedycji dzieł.

⁶⁹ Tamże, s. 159; A.F. Kowalkowski, *O rękopisie i wydaniach „Wojny domowej”...*, s. 92.

⁷⁰ A.F. Kowalkowski, *O rękopisie i wydaniach „Wojny domowej”...*, s. 91.

⁷¹ „Aposjopeza „obliczona” („kalkulowana” [...]) opiera się na konflikcie pomiędzy treścią pominiętej wypowiedzi a siłą opozycyjną, która odrzuca treść owej wypowiedzi” (H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przekł. A. Gorzkowski, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2002, § 887b).

⁷² A.F. Kowalkowski, *O rękopisie i wydaniach „Wojny domowej”...*, s. 159: rękopis „pg. 100r ark. 81, ww. 1261/1270”. Analogiczne modyfikacje wprowadzono w szkolnych wydaniach dzieł Owidiusza. Zob. Justyna Zaborowska-Musiał, *Twórczość Owidiusza w jezuickiej dydaktyce szkolnej XVI–XVIII w.*, [w:] *Dwa millenia z Owidiuszem*, red. Ł. Berger i inni, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2020, s. 293–303.

⁷³ A.F. Kowalkowski, dz. cyt., s. 159. Wszystkie cytaty z rękopisu i z wydania kaliskiego *Wojny domowej* podaję za artykułem Kowalkowskiego.

Jezuici usunęli też następujący fragment mówiący o Bogusławie Radziwille⁷⁴:

rękopis, ks. IV, p. IV, w. 586–597	wydanie kaliskie, ks. IV, p. IV, w. 576–577
<p>Wszakże potem niedługoż się rekoliguje I wnet skupi tę tylko poniószy stąd szkodę, Że co miał za jedyńą zwycięstwa nagrodę, Upuści Radziwiela, który wnetże znowu Przeciw kawalerskiemu brata swego słowu Zbiegł do Szewdów. Ani się drugi raz poprawił, Owszem tak wyrodzonym Ojczyźnie swej stawił Przeciw samej naturze, że choć więźniem u niej, Nie nakłonił afektu synowskiego ku niej. Kacferko wężoroda, co się to tym zdobisz Pięknym z wierzchu kolorem? O, czego nie robisz? Którą gdy tam Fortuną Gąsiewski pracuje [...]</p>	<p>Wszakże potem niedługoż się rekoliguje. Którą gdy tam Fortuną Gąsiewski pracuje [...]</p>

Transmutacja z Radziwiłł na Książę skutkuje w sferze przekazu aposjopeją⁷⁵:

rękopis, cz. IV, p. V, w. 225–227	wydanie kaliskie, cz. IV, p. V, w. 225–227
<p style="text-align: right;">[...] Tamże na kolana</p> <p>Padszy nisko Radziwiela, gdy przeprasza Pana Ciężko urażonego [...]</p>	<p style="text-align: right;">[...] Tamże na kolana</p> <p>Padszy nisko i Książę, gdy przeprasza Pana Ciężko urażonego [...]</p>

Motywacji cenzorskiej można doszukiwać się w pominięciu fragmentu z krytyką duchowieństwa:

rękopis, cz. IV, p. II, w. 797–804	wydanie kaliskie cz. IV, p. II, w. 797–812
<p>Ów sprzedaje jak tyran, aż też barwy starej Po wsiach beło nie widzieć w sukni chłopa szarej, Ale też i w kościołach i światowych księży Niepodobna wynosić, że którym to cięży Być musiało z ostatnim chłoptków ich zniszczeniem I czego niekarany swoim uciążeniem Nie mógł żołnierz, czego sam ludzkich też niesyty Wycisnąć nieprzyjaciel, ksiądz wziął nieużyty. Nie na jakie gwałtowne i tak oczywiste Zbiorów tych obracając potrzeby ojczyste,</p>	<p>Ów sprzedaje jak tyran, aż też barwy starej Po wsiach beło nie widzieć w sukni chłopa szarej Nie na jakie gwałtowne i tak oczywiste Zbiorów tych obracając potrzeby ojczyste, Ale swoje wystawy, chyba aż umarszy, W kryjomych depozytach i skrzyniach zawarszy, Feniksom je gotując. Żywoty przykładne Grubijaństwem okrczone [...]</p>

⁷⁴ Tamże, s. 168.

⁷⁵ Tamże, s. 182.

Ale swoje wystawy, chyba aż umarszy, W kryjomych depozytach i skrzyniach zawarszy, Feniksom je gotując. Albo jako teraz Proszeni o łanowych na sejmach więc nieraz Szwedom się okupując. Żywoty przykładne Grubijaństwem okrzeczone [...]	
---	--

Część jezuickich poprawek ma charakter redakcyjny i służyć mogła w pojęciu wydawcy uczytelnieniu tekstu. Motywacją do ich wprowadzenia mogło być odmiennie poczucie stylu zecera. Podana tu przykładowo zmiana ma charakter leksykalny⁷⁶:

rękopis, cz. II, w. 151–152	wydanie kaliskie, cz. II, w. 151–152
[...] którzy na kształt Grochu wyszynionego [...]	[...] którzy na kształt Grochu wysypanego [...]

Nierzadko zmiany wydają się być podyktowane odmiennym od autorskiego poczuciem estetycznym wydawcy, jak choćby w licznych przypadkach modyfikacji szyku. Zmiany te mogły być związane z rozwojem języka i uznaniem rozwiązań stylistycznych zaproponowanych przez leciwego poetę za archaizujące, nienowoczesne⁷⁷:

rękopis, ks. II, w. 299–300	wydanie kaliskie, cz. II, w. 299–300
[...] które tak zniszczone Nie są jeszcze , żeby dać ręce opuszczone	[...] które tak zniszczone Jeszcze nie są , żeby dać ręce opuszczone

Trudno wówczas mówić o działaniu cenzury politycznej czy obyczajowej. Zmiany niejednokrotnie pozbawiają natomiast język poety jego osobistego wyrazu, jak w tym właśnie przypadku.

Dlaczego jezuita ogłosił *Wojnę domową* w 20 rocznicę śmierci poety? Zrobili to z myślą o dydaktycznym wykorzystaniu dzieła, które jako swego rodzaju podręcznik współczesnej historii i wzorcowy przykład epiki historycznej funkcjonowało w kolegiach niemalże do kasaty zakonu w 1773 r. Przeznaczeniem więc można tłumaczyć dokonane ingerencje cenzorskie⁷⁸.

⁷⁶ Tamże, s. 94.

⁷⁷ Tamże.

⁷⁸ Zob. K. Puchowski, *Historia w kolegiach jezuickich w czasach Samuela ze Skrzypny Twardowskiego*, [w:] *Wielkopolski Maro Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*, red. K. Meller i J. Kowalski, Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2002, s. 339.

Jezuici opublikowali w 1681 r. nie tylko *Wojnę domową*, lecz również antologię wierszy Twardowskiego zatytułowaną *Miscellanea selecta*, korzystając z cząstkowo ogłoszonych przez poetę utworów⁷⁹. Pragmatyzm kazał im przymknąć oko na antyjezuickie wycieczki Twardowskiego, jakie ten wychowanek kaliskiego kolegium zakonu wprowadził do *Przeważnej legacyi* już w 1633 r. Żadnego też ze swoich dzieł nie ogłosił w kaliskiej drukarni. Korzystał z warsztatów w Lublinie, Warszawie, Krakowie i Lesznie. Od czasów szkolnych nie ujawniły się jego związki z zakonem, raczej wygląda, jakby starał się ich unikać.

Dydaktyczne wykorzystanie obu dzieł poświadczają rękopiśmienne poetyki i studenckie wypiski, w których jako przykłady pożądaných rozwiązań artystycznych pojawiają się cytaty z wymienionych dzieł Twardowskiego⁸⁰.

Jednym z etapów pracy nad edycją *Wojny domowej*, po wyeliminowaniu już zmian, jakie wprowadziła do tekstu jezuicka cenzura, będzie ustalenie lekcji, które wynikają z różnic między poszczególnymi egzemplarzami edycji kaliskiej⁸¹. Ustalenia wymaga bowiem, które części poszczególnych nieidentycznych drukowanych egzemplarzy dzieła stanowią ostateczną wersję wydania kaliskiego.

Wnioski

By możliwym stało się wydanie utworu, konieczne jest przeszukanie zasobów archiwalnych z nadzieją na znalezienie innego jeszcze rękopiśmiennego przekazu. Czyli niezbędne jest też ustalenie, czy zniszczony w czasie wojny egzemplarz był jedynym zachowanym i czy on, co najważniejsze, stał się podstawą edycji kaliskiej. W zbiorach jezuickich istnieć może egzemplarz rękopiśmienny, na którego podstawie jezuici drukowali utwór. Niestety w momencie kasaty zakonu biblioteka kolegium jezuickiego w Kaliszu uległa rozproszeniu, część zbiorów znalazła się w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego⁸². Zasoby drukarskie wydawniczej oficyny jezuickiej przejął początkowo ks. Wiktor Wargawski, który prowadził

⁷⁹ K. Bielska, *Bibliografia starych druków kaliskich do końca XVIII w.*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Poznań 1980, s. 49–51.

⁸⁰ R. Łużny, *Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 1966, nr 142, „Prace Historycznoliterackie”, z. 11, s. 52–53, 93–94. Zob. M. Kuran, *Retoryka, historia i tradycja literacka w twórczości okolicznościowej Samuela Twardowskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008, s. 22–25.

⁸¹ M. Kuran, *O wariantach kaliskiej edycji „Wojny domowej” Samuela Twardowskiego...*

⁸² *Kalisz*, [w:] *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995*, oprac. L. Grzebień SJ przy współpracy zespołu jezuitów, Wydawnictwo WAM, Kraków 2004, s. 261. Zob. też: K. Bielska, *Drukarnstwo kaliskie jego dzieje i dorobek do upadku Rzeczypospolitej*, „Roczniki Biblioteczne” 1962, nr 3–4, s. 41–77.

warsztat pod nazwą „Drukarnia J. K. Mci i Rzeczypospolitej” do roku 1781⁸³, potem do roku 1793 warsztat działał pod nazwą Drukarnia J. O. Xcia Prymasa Arcybiskupa Gnieźnieńskiego, aż do momentu przeniesienia do Łowicza i włączenia jej do Drukarni Prymasowskiej⁸⁴.

Jeśli nie wypłynie jakiś nowy przekaz rękopiśmienny *Wojny domowej*, wówczas dla części od wtórej do czwartej utworu podstawę wydania stanowić będzie musiała edycja kaliska skorygowana notatkami poczynionymi na podstawie rękopisu przez A. Kowalkowskiego. Podstawą edycji nie staną się zachowane w zbiorach pelplińskich notatki badacza, ponieważ stanowią odpis wydania kaliskiego, czego dowodzi ogląd kilku kart tych zapisków, które otwiera dedykacja dla Branickiego⁸⁵. Swoje zapiski Kowalkowski wykorzystał w pełnym zakresie, przygotowując artykuł opublikowany w *Miscellaneach Staropolskich*.

Bibliography

- Bańkowski Piotr, *Rękopisy rewindykowane przez Polskę z Z.S.R.R. na podstawie traktatu ryskiego i ich dotychczasowe opracowanie*, Nakładem „Przeglądu Bibliotecznego”, Kraków 1937.
- Bielska Krystyna, *Bibliografia starych druków kaliskich do końca XVIII w.*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warsaw–Poznań 1980.
- Bielska Krystyna, “Drukarstwo kaliskie jego dzieje i dorobek do upadku Rzeczypospolitej”, *Roczniki Biblioteczne* 1962, issue 3–4, pp. 41–77.
- Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*, vol. 3. part 1: *Wielkopolska*, A. Kawecka-Gryczowa, K. Korotajowa, J. Sójka (eds.), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1977.
- Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995*, L. Grzebień SJ (ed.) in cooperation with the Jesuit team, Wydawnictwo WAM, Kraków 2004.
- Grabowicz George, “S. Twardowski’s «Wojna domowa». Literary context and aspects of genre”, [in:] *For Wiktor Weintraub*, ed. by Victor Erlich et al., Mouton & Co., The Hague–Paris, 1975, pp. 169–187.

⁸³ *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*, t. 3, cz. I: *Wielkopolska*, oprac. A. Kawecka-Gryczowa, K. Korotajowa, J. Sójka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1977, s. 94, 104 i 260.

⁸⁴ J. Sójka, *Drukarstwo w Kaliszu*, [w:] *Dzieje Kalisza*, red. W. Rusiński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1977, s. 244–246.

⁸⁵ Godne namysłu wydaje się, czemu badacz odpisał edycję kaliską zamiast rękopisu? Trudno to jednak stwierdzić.

- Inwentarz rękopisów Biblioteki Załuskich w Cesarskiej Bibliotece Publicznej*, Olga N. Bleskina (RBN), Natalia A. Elagina (RBN), współpraca K. Kossarzecki (BN), Sławomir Szyller (BN) (eds.), Biblioteka Narodowa, Warsaw 2013.
- Kaczmarek Marian, *Epicki kształt poematów historycznych Samuela Twardowskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1972.
- Katalog rękopisów Biblioteki Narodowej, series 2, Vol. 2. ref. 3006–3300. Rękopisy z Biblioteki Załuskich i innych zbiorów polskich, zwrócone z Leningradu w latach 1923–1934*, Bogumił Stanisław Kupść, Krystyna Muszyńska (eds.), Biblioteka Narodowa, Warsaw 1980.
- Kossarzecki Krzysztof, “Z prac Biblioteki Narodowej nad inwentarzem zachowanych rękopisów z dawnej Biblioteki Załuskich”, *Z Badań nad Książką i Księgozbiorem Historycznymi 2017: Polonika w zbiorach obcych, tom specjalny*, pp. 263–270. Available online: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-043195e1-985b-40ea-bb59-0f24f5ad89eb>; <https://doi.org/10.33077/uw.25448730.zbkh.2017.74>
- Kowalkowski Alojzy F., “O rękopisie i wydaniach «Wojny domowej» Samuela Twardowskiego”, *Miscellanea staropolskie 3, Archiwum Literackie 14*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1969, pp. 83–204.
- Kowalkowski Alojzy F., “Wojna domowa” Samuela Twardowskiego (szkic monograficzny), część I i II, mps UAM w Poznaniu Katedra Literatury Polskiej M 225/1 and 2.
- Kowalkowski Alojzy F., “Ze studiów nad «Wojną domową» Samuela Twardowskiego”, *Ruch Literacki* 1935, issue 9–10, pp. 244–252.
- Kowalkowski Krzysztof, “Nieznany rękopis «Wojny domowej» Samuela Twardowskiego sporządzony przez ks. Alojzego Kowalkowskiego”, *Studia Pelplińskie* 2017, pp. 489–492.
- Kozłowska Janina, “Nieznane wiersze Samuela ze Skrzypny Twardowskiego”, *Biblioteka Warszawska* 1913, vol. 1, pp. 381–385.
- Kozłowska-Studnicka Janina, *Katalog rękopisów polskich (poezji) wywiezionych niegdyś do Cesarskiej Biblioteki Publicznej w Petersburgu znajdujących się obecnie w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie*, Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, Krakow 1929, published by Polska Akademia Umiejętności, pp. 33–34.
- Kuran Michał, “O wariantach kaliskiej edycji «Wojny domowej» Samuela Twardowskiego”, *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Librorum* 2010, issue 16, pp. 57–116.
- Kuran Michał, *Retoryka, historia i tradycja literacka w twórczości okolicznościowej Samuela Twardowskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008.
- Lausberg Heinrich, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, trans., edition and introduction by A. Gorzkowski, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2002.
- Łaskarzewska Hanna, “Losy księgozbiorów historycznych w latach 1939–1945 i po zakończeniu drugiej wojny światowej”, *Cenne, Bezcenne, Utracone: Katalog utraconych dzieł sztuki*, 2012, pp. 15–26.

- Łużny Ryszard, “Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska”, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego* 1966, issue 142, *Prace Historyczno-literackie*, coll. 11.
- Mężyński Andrzej, *Biblioteki Warszawy w latach 1939–1945*, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Departament Dziedzictwa Kulturowego, Warsaw 2010.
- Nowak-Stalman Sybille, *Epika historyczna Samuela ze Skrzypny Twardowskiego*, trans. Marta Przybylik, Roman Krzywy (ed.), Świat Literacki, Izabelin 2004.
- Ocieczek Renarda, “Dwudziesta rocznica śmierci poety – inicjatywy wydawnicze kaliskich jezuitów”, [in:] *Wielkopolski Maro Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*, Katarzyna Meller and Jacek Kowalski (eds.), Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2002, pp. 340–351.
- Ocieczek Renarda, *Sławorodne wizerunki. O wierszowanych listach dedykacyjnych z XVII wieku*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1982.
- Puchowski Kazimierz, “Historia w kolegiach jezuickich w czasach Samuela ze Skrzypny Twardowskiego”, [in:] *Wielkopolski Maro Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*, Katarzyna Meller and Jacek Kowalski (eds.), Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2002, pp. 321–339.
- Sójka Jan, “Drukarstwo w Kaliszu”, [in:] *Dzieje Kalisza*, Władysław Rusiński (ed.), Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1977, pp. 238–246.
- Stalman S., *Die Historischen Epen von Samuel ze Skrzypny Twardowski*, Rheinische Friedrich-Wilhelms Universität, Bonn 1971.
- Straty bibliotek w czasie II wojny światowej w granicach Polski z 1945 roku. Wstępny raport o stanie wiedzy*, parts 1–3, Andrzej Mężyński (ed.), Wydawnictwo Reklama Wojciech Wójcicki, Warsaw 1994.
- Twardowski Samuel, *Wojna domowa z Kozaki i Tatary, Moskwą, potem Szwedami i z Węgry przez lat dwanaście tocząca się dotąd, na cztery podzielona księgi, ojczystą muzą*, financed by J. Forster, Wdowa Łukasza Kupisza, Krakow 1660.
- Twardowski Samuel, *Wojna domowa z Kozaki i Tatary, Moskwą, potem Szwedami i z Węgry przez lat dwanaście za panowania najjaśniejszego Jana Kazimierza króla polskiego tocząca się. Na cztery podzielona księgi ojczystą muzą od... opus posthumum*, Calissii, typis Collegii Calissiensis Soc[ietatis] Iesu, 1681.
- Twardowski Samuel, *Wojna kozacka późniejsza przez Jana Kazimierza króla polskiego poparta i skończona w roku 1651*, Daniel Vetterus, Leszno [1552–1555].
- Zaborowska-Musiał Justyna, “Twórczość Owidiusza w jezuickiej dydaktyce szkolnej XVI–XVIII w.”, [in:] *Dwa millenia z Owidiuszem*, Łukasz Berger et al. (eds.), Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2020, pp. 285–313.

Michał Kuran – Ph.D. hab., professor of the University of Lodz at the Faculty of Philology, Institute of Polish Philology and Speech-Language Pathology, head of the Department of Old Literature, Editing and Auxiliary Sciences. Academic interests:

Polish literature from the second half of the 16th century to the first half of the 18th century. Secular and religious occasional literature (both prose and poetry), Old Polish prose, memoirs and chronicles, as well as handbooks on epistolography, Oriental topics, and Old Polish genealogy. He has devoted works to the outputs of Samuel Twardowski, Marcin Paszkowski, and Aleksander Gwagnin. Major publications: *Retoryka, historia i tradycja literacka w twórczości okolicznościowej Samuela Twardowskiego*, Łódź 2008; *Marcin Paszkowski – poeta okolicznościowy i moralista z pierwszej połowy XVII wieku*, Łódź 2012.

Maria Berkan-Jabłońska*

 <https://orcid.org/0000-0002-7137-6094>

Literary and biographical false start? About Gustaw Waliszewski's letters to Julian Bartoszewicz from 1853–1855 (in the collection of the State Archives in Łódź)

Summary

This article discusses several aspects of Gustaw Waliszewski's letters to Julian Bartoszewicz from 1853–1855, which today are part of the Archive of the Bartoszewicz family maintained by the State Archives in Łódź. The letters, spanning 163 sheets, have been studied from several perspectives: (a) biographical, which offers insight into the personality of the young man only just starting his academic career, who dreamt of becoming the “national Thierry”; (b) genetic, which treats the letters as material documenting the creative process associated with historical studies and writing columns for the *Dziennik Warszawski* periodical, and which described the beginner scholar's struggles with censorship limitations; and (c) that of press research – related to the broadly discussed in the letters topics of the development of the *Dziennik Warszawski*, its rivalry with the *Gazeta Warszawska*, and the fight for influence in the countryside. A series of memoir articles by Julian Bartoszewicz

* Ph.D. hab., Professor of the University of Lodz, Institute of Polish Philology and Speech-Language Pathology, Department of the Literature and Tradition of Romanticism, ul. Pomorska 171/173, 91-404 Łódź, Poland; maria.berkan@uni.lodz.pl

devoted to Waliszewski offer additional context; they complement the whole in the place of the lost set of Bartoszewicz' responses to Waliszewski.

Keywords: Julian Bartoszewicz, Gustaw Waliszewski, the *Dziennik Warszawski*, Warsaw historians, 19th century epistolography

Letters from Gustaw Waliszewski to Julian Bartoszewicz from 1853–1855 (designated with the reference number 1422) constitute but a minor part of the extensive Archive of the Bartoszewicz family held at the State Archives in Łódź.¹ As Zofia Zielińska-Klimkiewicz and Izabela Ugorowicz have established, the collection consists of 3,868 archival units constituting a unique family collection because apart from family documents and *privatisima*, they also include extensive sets of external material, collected by dint of the passion for collecting of three consecutive owners of the archive: Adam (1792 or 1794–1878), his son Julian (1821–1870) and grandson Kazimierz (1852–1930), as well as almost just as many files related to their professional careers.² In the case of the unit under this study, it constitutes a transitional form. The letters were most certainly a product of Julian Bartoszewicz' teaching and editorial career – but they are also a proof of the

1 Letters from Gustaw Waliszewski to Julian Bartoszewicz, Archive of the Bartoszewicz family 1552–1933, State Archives in Łódź, collection number 592, ref. no. 1422, sheet 2–164. Hereinafter when quoting from this epistemological collection I shall indicate only the sheet number in parentheses. I have modernised the spellings and punctuation in the quoted fragments of the letters, as per the principles of editing 19th century texts. I have expanded abbreviations in brackets and I have replaced underscores with spaced-out print.

2 See, e.g.: I. Ugorowicz, "Z Krakowa do Łodzi. Dzieje i zawartość Archiwum rodziny Bartoszewiczów", *Rocznik Łódzki* 2013, vol. 60, pp. 185–204; Z. Zielińska-Klimkiewicz, "Księgozbiór Bartoszewiczów – przeszłość i teraźniejszość", *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Librorum* 1998, issue 8, pp. 63–98; I. Florczak, "Z listów Zygmunta Glogera do Juliana Bartoszewicza", *Przegląd Nauk Historycznych* 2016, Year 15, issue 1, pp. 277–295; idem., "Źródła do dziejów Podlasia w Archiwum rodziny Bartoszewiczów", *Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej* 2015, vol. 15, pp. 161–176; idem., "Dokumenty dotyczące miast i województw w Archiwum rodziny Bartoszewiczów: próba charakterystyki", *Przegląd Nauk Historycznych* 2013, issue 12/2, pp. 221–235.

Kazimierz – having outlived his two sons (Julian Adam Kanty died in 1926; Kazimierz Władysław in 1919; their documents have also been included in the archive) – was in an extremely poor financial situation and was not able to properly manage the ever expanding collection already spanning four generations at that time. Therefore, in 1928 he decided to hand over the legacy of his family to the city of Łódź in exchange for perpetuity and the position of the caretaker of the collection. Przemysław Smolik, an officer at the city's magistrate, played a major role in ensuring the success of the arrangement.

heart-felt and friendly relationship that gradually developed between the student and his teacher.

Julian Bartoszewicz, the addressee of the letters, was a figure who for researchers of the 19th century “south” needs no introduction.³ Zielińska-Klimkiewicz has aptly noted that in Warsaw in the period between uprisings everyone knew this diminutive historian, librarian, and journalist. Warsaw’s intelligentsia considered him as someone extremely dependable and truthful, principled even, when it came to rules. There were times, though, when those qualities caused him enemies. As Paulina Wilkońska recalled: “(...) he had a quaint nature: a peculiar combination of unrelenting fortitude and particularly soft emotions, and a lack of will when it came to minor things.”⁴ Zygmunt Gloger, one of the most renowned students of Bartoszewicz (on par with Henryk Sienkiewicz), thus praised the educator’s teaching efforts:

Julian, God rest his soul, had a strangely huge influence on his students; they cherished him and respected endlessly. Normally serious and contemplative, Bartoszewicz entered school all smiles becoming cheerful among the youth in whom he wished to see the future nation. Even though he spoke quietly and not clearly, they listened to him with indescribable attention, and even though he usually taught and rarely held exams, they learned dutifully and relentlessly. It is easy to discern his students even today because of their firm convictions about Poland and religion. Viluyev knew well why he released the noble professor of his duty.⁵

The antipathy of the Russian authorities towards him ruined his life and undercut his academic careers but, fortunately, it did not dull either his passion for history

-
- 3 See, e.g.: J. Maternicki, “Julian Bartoszewicz (1821–1870)”, [in:] *Historycy warszawscy ostatnich dwóch stuleci*, A. Gieysztor, J. Maternicki and H. Samsonowicz (eds.), Warsaw 1986, pp. 77–91; S. Wrzosek, “Julian Bartoszewicz. Człowiek, dzieło, znaczenie”, [in:] *Intelektualiści rodem z Podlasia*, J. Sekuła (ed.), Siedlce 1997, pp. 126–138; idem., “Juliana Bartoszewicza dzieło niemożliwe: «przeliczyć do końca»”, *Podlaski Kwartalnik Kulturalny* 1998, issue 4, pp. 31–42; I. Florczak, “Julian Bartoszewicz jako współpracownik *Biblioteki Warszawskiej*”, *Rocznik Łódzki* 2014, vol. 61, pp. 105–117; idem., “Nauczyciel w służbie państwowej. Między poczuciem obowiązku a własnymi aspiracjami. Przypadek Juliana Bartoszewicza (1821–1870)”, [in:] *Między irredentą a kolaboracją. Ugoda, legalizm, lojalizm. „Dusza urzędnika” – ludzie i ich kariery*, A. Szmyt (ed.), Olsztyn 2015, pp. 51–65; M. Berkan-Jabłońska, “Wokół listu Józefy ze Śmigielskich Dobieszewskiej (1820–1899) do Juliana Bartoszewicza (1821–1870) z roku 1856. Kilka uwag z dziejów dziewiętnastowiecznej emancypacji”, *Ruch Literacki* 2013, issue 6, pp. 701–715.
- 4 P. Wilkońska, *Moje wspomnienia o życiu towarzyskim w Warszawie*, Z. Lewinówna, J.W. Gomułki (ed.), Warsaw 1959, p. 118.
- 5 Z. Gloger, “Julian Bartoszewicz 1821–1870”, *Przegląd Polski* 1870, vol. III, IV; reprinted: idem., *Pisma rozproszone*, t. 1: 1863–1876, J. Ławski, J. Leończuk (eds.), Białystok 2014, p. 391.

or his devotion to journalism. He collaborated with many periodicals (e.g., *Biblioteka Warszawska*, *Przegląd Naukowy*, *Tygodnik Ilustrowany*), and he was a columnist, reviewer and, most of all, editor of the *Dziennik Warszawski* and the *Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych*. As Zielińska-Klimkiewicz indicated: "(...) Julian Bartoszewicz was loved by many readers: for reviving Poland's history, for his unrelenting attitude towards the partitioner, for his honesty, diligence, and for his beautiful literary language."⁶

Some say that he knew everything and everyone in Poland's history. He was a role model of a historical archivist. He maintained limitless detailed records (including based on sources from Petersburg, where he had studied), which could be deciphered by few due to his mostly illegible handwriting.⁷ He was known for his love of gathering objects – he collected old manuscripts, memorabilia, official acts, inventories, ephemera, etc. He had "a guy" in every part of Poland who knew about his inclination and collected for him whatever they were able to extract from private and church book collections and archives.⁸ Even Gustaw Waliszewski procured for Bartoszewicz "deliveries" of attractive documents from his neighbourhood in the Gostyński region. He thus reported to his master: "I shall bring you excellent material and I am already glad of the joy that that will bring you," (sheet 121), "I will go to Kamienna today or tomorrow, either way I will bring you dated parchments and dusty volumes even if have to extract them by force," (sheet 126). Sometimes, though, he stated a condition:

(...) you just cannot be persuaded to write a letter. You know what? Let's make a deal. If you would be so kind as to respond to this letter, I will send you material on Polish history – in French – found in an old library, some *Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution en Pologne* and some other still which I did not have the time to browse through. (sheet 6–7)

There is far less information about Gustaw Waliszewski, born on 13 June 1835 in Lublin, the author of the letters studied in this article, not even about the most fundamental matter, i.e., when and where he met Bartoszewicz.⁹ Most probably they first met in Warsaw, in the autumn of 1850 when Feliks and Zofia née Raczyńska,

⁶ Z. Zielińska-Klimkiewicz, op. cit., p. 71.

⁷ At that time people used to say "zdecyfrować" (decipher). Gustaw Waliszewski used this particular expression (sheets 11, 14). Gloger also noted that Bartoszewicz' handwriting was illegible (op. cit., p. 394).

⁸ Z. Zielińska-Klimkiewicz enumerated many of those collaborators and donors (op. cit., pp. 79–80).

⁹ Short remarks about the friendship between Waliszewski and Bartoszewicz can be found in Wilkońska's recollections (op. cit., pp. 119, 142).

Gustaw's parents and wealthy landed gentry from Lubień Kujawski, were searching a new tutor for their two adolescent sons and daughter who was oldest of the three.¹⁰ Though Bartoszewicz considered teaching as an activity that distracted from serious work, he did moonlight as a private tutor for, e.g., the Krasińskis, Kossakowskis, Koziaradzki, and Garczyńskis.¹¹ In Gustaw's case, education had been problematic for some time already as the preceptors hired for him changed very often. They were not able to meet the expectations of the fifteen-year-old, who was a "child but not a child in the spirit."¹² As the educator ascertained:

Gustaw could not be given homework from point to point; indeed, with him you had to debate, clash with all seriousness, penetrate deep into knowledge, and proceed gradually through philosophy. This eaglet knew how to appreciate his teachers and no one knew before him what flew high and what lied low on the ground.¹³

Therefore, many esteemed tutors visited the Warsaw apartment of the Waliszewskis, e.g., Dominik Szulc, Antoni Czajkowski, Kazimierz Władysław Wójcicki, and, finally, Bartoszewicz, 14 years older than Gustaw. Initially, the relationship between the student and the educator was not satisfactory: "My relations with him could be divided into two epochs: in the first short period we merely got to know each other and we parted ways soon afterwards. Yet not much time later our mutual compassion for each other reunited us (...)." ¹⁴ The second period began three years later. At that time both had matured for the new relationship, which, even though Gustaw often signed letters as "devoted student" and made declarations of memory, gratitude, and affection, exceeded far beyond a typical hierarchic arrangement. Since the summer holidays of 1853 Waliszewski remained in the countryside, in the family estate in Gole and Lubień Kujawski, and in 1854 returned to Warsaw to continue education. He lived with his brother at Bartoszewicz' relative, and hosted Bartoszewicz twice in Gostyńskie – in the summer of 1854 and on the Easter of 1855.

In a several-installment-long recollection series about Gustaw published in the *Dziennik Warszawski*, Bartoszewicz declared that in his "folders" he had nearly sixty letters from his young friend.¹⁵ Currently, the State Archives in Łódź hold approx. thirty-six that span a total of 163 sheets. That is an approximation as in several

¹⁰ This applies to Władysław and Felicja. In total, Gustaw had four younger sisters (Felicja, Jadwiga, Rozalia, and Natalia) and three brothers (Władysław, Juliusz, and Kazimierz).

¹¹ Vide Z. Gloger, *Julian Bartoszewicz...*, p. 395.

¹² J. Bartoszewicz, "Gustaw Waliszewski", *Dziennik Warszawski* 1855, issue 183, p. 4.

¹³ Idem., "Gustaw Waliszewski", *Dziennik Warszawski* 1855, issue 182, p. 3.

¹⁴ *Ibid.*, p. 4.

¹⁵ J. Bartoszewicz, "Gustaw Waliszewski", *Dziennik Warszawski* 1855, issue 191, p. 4.

instances it is difficult to state with certainty whether a given item is a separate document or a supplement, a kind of a note added to another letter (e.g., sheets 122, 145). Moreover, in some instances the numbering of the sheets is incompatible with the order of the specific argumentation and would require a correction if edited.¹⁶ Not all letters are dated, a fact which also requires one to approach the existing configuration of the sheets with caution, and even those that include a date are not always organised in a chronological order. Despite that one can assume that the first document came from 15 August 1853 (sheets 4–7) while the final (undated) was written in mid-June 1855. The initial letter in the set seems to be written *in medias res*, which suggests that there had existed previous letters yet they were lost at some point.

However, this must be slightly surprising for you, if you haven't forgotten us yet, that you have not received any message from me. The reason for that was my lengthy stay in Ciechocinek, from where I returned only a few days ago. (sheet 4)

The correspondence, this can be concluded with certainty, spans two years. Initial letters were written when the sender was eighteen. The final ones shortly after he turned twenty and just a few days prior to his death on 20 June 1855.¹⁷ They seem an extremely interesting document of the past for several reasons, which I shall discuss further in the article as the possible reception directions.

Portrait of the writer – a biographical perspective

The creation/emergence of a historian

The letters Waliszewski sent to Bartoszewicz offer an intriguing portrait of a young idealist who in his style and sensitivity seems more a pupil of Zygmunt Krasiński and August Cieszkowski than of the group of Warsaw-based antiquity scholars. In fact, he possessed a through-and-through poetic nature; he was enthusiastic, full of energy and faith in the mission of the individual and society, and at the same time he managed to retain his bond with reality, thus representing that typical for some members of Polish intelligentsia of mid-19th century degree of combination

¹⁶ For example, letter #16 consists of twelve pages numbered continuously 67–78 but its end can only be found on sheet 83. It got separated from the rest with another letter on sheets 79–82 and this letter in turn is missing its initial fragment. Similarly, one letter is spread over sheets 92–93, 100–101, 94–95 and 98–99. Sheets 96 and 97 form a separate letter. There are more such inconsistencies.

¹⁷ Vital records of St. Andrew Roman Catholic Parish in Warsaw, ref. 0159/D-, UMZ 1855, death certificate no. 341.

of diligence and civic commitment. The young author's poetic prowess has manifested itself not in literature but in his passion for history. His view on the essence of history was still undefined. Sometimes, under the influence of studies by Jules Michelet, François Guizot, and Amédée Thierry that he read in the original, he dreamt of syntheses equivalent in terms of their expressiveness and affect – initially devoted to mediaeval 6th–8th-century France, and by suggestions from Bartoszewicz and Maciejowski, studies discussing Slavs during the Merovingian period. He approached distant facts with respect towards the latest at that time research findings, yet he wanted to turn them into a convincing weapon to transform thoughts. Collection of facts was supposed to be a stage en route towards the philosophy of history. Gustaw searched for means of turning historical facts into a thrilling account within the philosophy of history. That is why he defended so vehemently his academic patrons when he encountered any critical statements about them.

How so? Historical works of Michelet or Thierry are common works? The philosophy of the history of France by the former and critical history by the latter are things accessible to anyone, understandable, which can be read in fragments, in a rush and carelessly? What is this? What is Mr A.[ntoni] N.[owosielski]¹⁸ trying to say here arguing that today's history has assumed an anecdotal form? *De bonne foie*, does Michelet's historical system, invented a priori, have the demeanour of an anecdote????? (sheet 18)

This particular work, i.e., of consolidating and processing information, to a large extent defined the topics of the letters sent to Bartoszewicz (e.g., sheets 43–46, 85–87, 108–109; 112–114; 136–137). In Waliszewski's arguments his cognitive effort which he shared with his friend, e.g., by engaging in a discussion of the framework of notions utilised by the historian in his articles, entailed an extremely high emotional load.

(...) this breaking of principles embodied by the stoic pride of a Roman, by the love of freedom felt by a barbarian and by the Christian feeling of sacrifice, this contrast

¹⁸ Waliszewski commented a statement by A. Nowosielski in a review of *Dzieła historyczne PP. T. Dziekońskiego i L. Rogalskiego*. Furthermore, letters on sheets 114–115 include an extensive comparison of Michelet, the author of *The History of France* (1844) – termed the “poet” of history, and Thierry, the author of *Histoire des Gaulois* (1828–1845) – termed the “philosopher” of history. In 1853 Waliszewski summarised to Bartoszewicz also a study by Amédée Thierry's older brother Augustine entitled *Récits des temps mérovingiens* (1840) – sheet 136. See also an anonymously published study by Waliszewski, “Dwie szkoły historyczne”, *Dziennik Warszawski* 1853, issue 144, pp. 3–4. A discussion of these views remains outside the assumptions for this article.

– that’s my element, that is the backdrop for my current work, and if God’s willing even reach future work, the thought which You have consecrated in me by bestowing upon me the ability to plastically reveal for future generations that dead man’s past that awaits resurrection. Amédée Thierry possesses much of this ability. What wonderful vivid sketches he takes from figures (...) that are otherwise blurry to us. His works constitute a model of good style, of good historical method: there is nothing excessive there, nor anything lacking. (sheet 114–115)

The joy in practising science in a serious manner, and the authentic satisfaction in expanding knowledge and in literary devices deemed apt in the moment is mixed in the letters with moments of hesitation and doubt. Discussions of the problems of past centuries on the one hand and musings on effective and justified methods for practising history in the present reality on the other have led their author to earnest questions about the model of being a historian. Young Waliszewski wanted to most of all be “anti-clique” – that is how he saw his mission of a “człowiek publiczny” (man of the public), (sheet 130)¹⁹ and that was how he understood the obligations of a man of science; that was his goal, to be such a person, not in some future but now. He projected himself to be the “Polish Thierry” and he immediately began executing that “internal project” through arduous work. The desire to be the “Polish Thierry” did not allow for any compromises and demanded the youthful belief in success or even “wkonwulsyjnienie w naukę” (inconvulsion into science), to paraphrase Zygmunt Krasiński.

It would be impossible for me to knock on my forehead and say like A.[ndré] Chénier – *Il y avait quelque chose là*,²⁰ and only at the last moment realise that I had been assigned on Earth the tasks of a mere common mortal. I remember when You taught me that b e l i e f i n o n e s e l f creates wonders, creates the man and his future. So, I have taken this fervour from You, yet n o d a t e has seemed clear and certain on the horizon of hope yet. (sheet 30)

Of course, those dreams clashed with more prosaic expectations of his surroundings resulting in momentary discouragement, loss of energy and anxiety. That was also reflected in his letters, e.g., in a small note from April 1855 that described a minor disagreement with Aleksander Waclaw Maciejowski; the note concludes with a remark on the margin with an emotional somewhat childish

¹⁹ Bartoszewicz wrote: “with all his heart, all his soul he was a man of the public,” (*Dziennik Warszawski* 1855, issue 181, p. 3).

²⁰ The words have been assigned to André de Chénier (1762–1794); originally: *Pourtant j’ avais quelque chose là*.

exclamation: "Oh my God, I'd like to return [to Warsaw] and work to show You that I can in fact do something useful," (sheet 145).

He had indicated similar expectations of academic improvement earlier, in a letter of 2 June 1854:

I think that soon I'll be able to see You, that gives great encouragement to my mind and happiness to my heart. (...) In fact, I am currently undergoing a moral and tiresome crisis. Never before my future has worried me so much as it does now. I would wish to move to Warsaw as soon as possible so that I could engage in work u n h i n d e r e d by anything. You have to endure a hundred times more noise at your family house in the countryside than in the city. Without a guide it is no easy feat to properly study history. It is impossible not to become lost in the chaos of dates and facts. It is terribly difficult to learn history, to learn it earnestly. Well, that You have the power to remedy that – that's a given (...). (sheet 60–61)

"To take away his books and deprive him of the company of learned people would mean to kill him slowly," Władysław Wieczorkowski, Gustaw's peer from the group of young fans of the *Dziennik Warszawski*, recollected confirming the ambitious plans of the latter: "(...) he wanted to achieve great things through science."²¹ "How much he had already done," Waclaw Szymanowski noted.²² If not for the correspondence, those would be empty words, but the letters document that vivid youthful intelligence.

However, by dint of that *expressis verbis* conviction of his life's mission and his potential to be fulfilled, Gustaw was often accused of being arrogant, a fact which he himself seemed not to understand.²³ He did not accept the argument that he might have been too young for anything when it came to science. Both in his letters and columns published in the *Dziennik Warszawski*, he boldly disputed the theses of French medievalists that he studied and Warsaw-based critics. He argued, e.g.: "I know these facts that I talk about and I argue that these gentlemen's thinking is false..." (sheet 139) and he protested: "It is a truly strange prejudice that young intelligence cannot produce anything what would be worth reading at all," (sheet 140).

²¹ W. Wieczorkowski, "Gustaw Waliszewski", *Gazeta Codzienna* 1855, issue 166, pp. 3–4.

²² W. Szymanowski, inc. "Wczorajszej nocy umarł Gustaw Waliszewski" ["Wiadomości krajowe"], *Dziennik Warszawski* 1855, issue 160, p. 1.

²³ Such suggestions against the young generation were formulated, e.g., by Michał Gliszczyński in the *Gazeta Warszawska* (idem., "Antoni Muczowski", *Gazeta Warszawska* 1852, issue 116, pp. 3–5). See also Waliszewski's "Korespondencje z powiatu wrocławskiego", *Dziennik Warszawski* 1854, issue 152, issue 287.

The letters from Julian Bartoszewicz' collection and Waliszewski's press releases, usually published anonymously (hence the difficulty in assigning authorship),²⁴ supplemented each other in an interesting manner, and indirectly indicate the second reading perspective that I wish to propose.

Letters and Bartoszewicz' commentary – a comparative perspective

The other side to the discussed epistemological examples, i.e., Bartoszewicz' responses, remains unknown. However, one can assume as a partial alternative version of the relationship and as an image complementary to Gustaw the already mentioned recollective article published in the *Dziennik Warszawski*, in which the historian tried to reconstruct the intellectual and personality-focussed portrait of his young friend. Today, Bartoszewicz' deeply personal text serves a practical function in combination with Waliszewski's letters – it enables one to clarify vague personal issues and helps correctly retrace the chronology of the documents. Equally importantly, it enables one to juxtapose Gustaw's dreams and plans with the perception of an adult, aware of the various determinants of the epoch. That is because in between the lines of the recollections one can trace Bartoszewicz' plans regarding Waliszewski's future and the covertly fulfilled policy of "producing a scientist," shifting him towards topics that both Bartoszewicz and Aleksander Waclaw Maciejowski considered more useful for Polish historical research. Waliszewski's gradually fading interest in Merovingian Gaul and a shift towards facts about Slavs in 6th-8th-century Europe, discussed in the letters extensively, becomes clear in the context of Bartoszewicz' argumentation. It was he who suggested to Gustaw the thought with which the young man engaged wholeheartedly: "Why should he become in Slavic lands a second Thierry for France if he can be the first Thierry for Poland?"²⁵ In fact, when Waliszewski plunged into academic work with full force and against his physical abilities, Bartoszewicz observed that to some extent with admiration but to some also with anxiety calling it a "voluntary academic murder," a determination that eventually proved correct.²⁶ The memoir devoted to Gustaw concludes in a statement by mainly a disappointed historian who lost an ingenious successor and a potential author of the all-encompassing study *O dziejach Słowian od Chrystusa do Bolesława Śmiałego* [On the History of Slavs from Christ to Bolesław the Generous]: "Had he not died he would have left a colossal

²⁴ Mainly columns written in Ciechocinek and the Włocławek district (summary in the article's bibliography).

²⁵ "I thought so and I converted Gustaw to that," Bartoszewicz wrote in the same instance (idem., "Gustaw Waliszewski", *Dziennik Warszawski* 1855, issue 190, p. 4).

²⁶ J. Bartoszewicz, "Gustaw Waliszewski", *Dziennik Warszawski* 1855, issue 206, p. 3.

work which Polish science could have boasted. He would have been the national Thierry; a pride which he deserved. He had the power for that.”²⁷

Thus, between the letters and the biographical story penned by Bartoszewicz, there emerged a new history of Waliszewski's short life.

Creative process – genetic perspective. Thematisation of censorship

Waliszewski's letters also offer insight into the creative process of the beginner author. In them he not only mentioned what pushed him towards writing, but also how his work was influenced by other people's evaluations and words. The latter issue applied mainly to accusations of pretentiousness or egotism directed at him in columns intended for the *Dziennik Warszawski* (sheet 130). Gustaw analysed them carefully to eventually accept in the following manner: “I wish to thank Mr Lewestam for what he had written as he fuelled the flame inside me (...)” (sheet 146). Some of the comments from the letters, which he shared with Bartoszewicz, were later included, with slight modifications, in the correspondence from the Włocławek district. Who made the cuts and selections? Some barely visible pencil traces indicate in the sheets locations “from here – to here.” Maybe those were fragments considered by Bartoszewicz to be used in print? This issue remains opened.

The letters include extensive paragraphs that offer an account of the process of preparing historical articles. Waliszewski was thinking about his choices, he presented his underlying motives, and discussed his reads which inspired him to transition from being a passive reader to independently exploring academic topics. He thus wrote in reference to Amédée Thierry's *Histoire des Gaulois*:

(...) one thought followed another and as my enthusiast grew inside me, a simple report morphed into an article. From the facts that Thierry presented in a descriptive manner (...) I tried to draw certain conclusions and seize the nature of the entire epoch, and when I struggled with my own strength and abilities, I felt both a Titan and an amphibian, as M[r] Nowosielski beautifully stated in the *Dziennik*. (sheet 137–138)

This quotation reveals two stylistic/ideological tendencies that appear side by side in the correspondence. Gustaw ambitiously assumed the role of a young scholar as he explained specific research problems, referencing sources and the general state of research but at the same time he let his reflective/analytical nature loose, from time to time returning to the issue of selecting specific topics and work

²⁷ Ibid., issue 208, p. 3.

methods and his expectations towards those. One could, of course, consider some of his projects as excessive and pretentious, posthumous echoes of Romanticism. That is probably true, yet from the perspective of not-even-twenty-year-old Gustaw for a new concept of a grand-scale Polish historical narrative (in fact, so much different from that professed by his master) to crystallise, one had to possess both the heart and the mind. In so doing he did not lack a sense of humour and self-ironic distance, e.g., when he was explaining the delay in completing his study of the Middle Ages, he unambiguously suggested all the distractions typical for his youthful age that kept him from working.

I told You about the second obstacle – but I truly have no idea how to describe it to You. Well, simply, such moral disposition, infelicitous, that in my mind I saw more clearly historical and non-historical female figures: Plectrude, Alpaida, and Berta *aux grans piés*, as the chronicle states, Byzantine Irene and who knows who else, than Karol Martel, Pepin, and particularly St. Benedict or St. Columba, those grand antagonists of the female gender and of irritable dispositions. (sheet 47)

The letters also include many quasi-literary digressions devoted to the notion of the correspondence sent from various places to the *Dziennik Warszawski*. For Waliszewski and Bartoszewicz it was obvious that the strategy started in the periodical of thus collecting news from the countryside could have been limited to a mere transfer of gossip; Waliszewski searched for a capacious formula turning his texts into a review of the local intellectual life, i.e., a diagnosis of the “thoughts of contemporary moods,” (sheet 118) which in turn would create the basis for a deep integration of society – “As much as it is possible, may the entire country, the scattered country rally and gather and recognise itself in the *Dziennik*,” (sheet 107). In the history of the surrounding area, he wished to see material for historians in the future. It was an innovative project of the *Dziennik Warszawski*, one which was met with resistance from many of the “parishioners.”²⁸ When Waliszewski’s correspondence from the Włocławek district proved to be the kindling for a quiet yet unpleasant confrontation with the gentry neighbourhood, he sometimes complained about the mentality in the Gostynin district, though the feeling of surrender was fundamentally alien to him. Therefore, he asked:

I would like to, as much as it is possible, limit its [the correspondence’s] polemic side as it is a waste of time and effort with these people that persecute me. Who can come to terms with them? Probably only those who can impress them with parish education or bottle fame. (sheet 128)

²⁸ See J. Bartoszewicz, “Gustaw Waliszewski”, *Dziennik Warszawski* 1855, issue 191, p. 3.

Bartoszewicz was understanding of that self-censorship, self-imposed in the name of maintaining good familial and neighbourhood relations, as he knew all the details of all the disputes from the letters.²⁹

Of course, a major concern raised in Waliszewski's correspondence is that of interventions by actual censorship. He did not always understand the mechanisms that censors followed when deciding whether to allow printing or remove some fragments. He did not want Bartoszewicz to have any problems with censorship because of him, and yet he complained:

You did tell my father it is was necessary for me to follow the requirements of the Censorship because otherwise it would be difficult for my collaboration to help the *Dziennik* in any way. So, tell me this: how am I supposed to follow them when I have no experience and the Censorship continues not to proceed in correcting studies. It is not the case that my article was terribly spoiled – and I truly do not know whether this one won't be. I am supposed to write about the Merovingian dynasty, i.e., about the fall of monarchy (...) – how am I supposed to escape this? Overall, I shall try to use your kind word of warning and modify, if possible, expressions that are excessively vivid. (sheet 48–49)

Elsewhere in the letter he concluded with sadness:

Not seeing in the *Dziennik* the article I was expecting, I believe it has shared the fate of all articles marked by the narrow review process. If that is the case, it will upset me because I feel that my attempts will not be published in the *Dziennik* because I am not able to write without enthusiasm, without expressing my thoughts completely. My pen is still too juvenile for me to possess the talent necessary to predict and avoid consequences with the agility of my expressions. (sheet 18–19)

Sometimes one also had to consider the possibility of social censorship – in one letter Waliszewski deliberated long whether the criticism of a recently published novel by Józef Ignacy Kraszewski would not displease him and, in turn, cause a conflict between him and the *Dziennik*. Tired with the internal debate he eventually concluded in a manner typical for him, i.e., opening the field for a new world-view debate:

But also, truly, shame on authors who in matters not centred on their love of self but on humanity do not reject their literary passion. Either a model contrary to reality or equal to it! That is the burning task – a Shakespearean problem! My final formula in this matter is that perfection (true perfection!) is always a possible reality, because reality is a living embodiment of perfection. I would let myself be cut into pieces for this conviction. (sheet 36)

²⁹ Ibid.

“Historical material” – perspective of press research

Bartoszewicz strongly emphasised Waliszewski’s contribution in the reform the *Dziennik Warszawski* underwent after 1854. The letters are indeed an interesting proof of both Gustaw and his friends and acquaintances’ commitment to strengthening the periodical’s reputation. They are a story of, as he stated it in them, “collaboration” in the countryside for the benefit of the *Dziennik*.

Being a correspondent from the Włocławek dis[trict] I can say this to my credit that I have given the *Dziennik* a significant party in this area. We have in Lubień 6 subscribers vs 5 subscribers of the *Gazeta*. I didn’t include those recently recruited in other areas – either through my own interventions or via Ms J.[ózefa] Ś.[migielska] (in Kowal, in Płock). (sheet 121)

Dear Sir – terrible unexpected reaction is brewing in our neighbourhood against the *Gazeta* to the benefit of the *Dziennik*. (...) the new Editorial Board absolutely needs a new program. Since the Censorship has not allowed one – it can be easily replaced by that polemical “Odezwa od Redakcji” [Editorial] that lists all its criticisms against the *Gazeta*. So a dozen or so copies of that (...) please send to me – that would guarantee the *Dziennik*’s total victory. (sheet 34)

By the end of the past quarter, I counted the enemy’s forces like Napoleon did during the Waterloo campaign. I used all the means I found appropriate to expand our influence in this area; I triggered all the hidden moral springs that keep the local social life more or less balanced; (...) I can say with inexplicable joy that I have won like Marcellus and I will be able to lay the sacrifice gained on the enemy if not in sacrifice to Jupiter Feretrius³⁰ then instead to the Editorial Board! (sheet 102–103)

Thousands of discussions with the neighbours, disputes with opponents, packages sent to forward the more interesting issues and articles, deprogramming “Odezwa od Redakcji”, gaining allies and subscribers, and, finally, fundamental issues, i.e., discussions regarding the principles of Polish journalism – all that can be found in Waliszewski’s letters. If he noticed anything interesting around, he evaluated it in terms of its utility for the periodical; for example, having met *Tadeusz Bezimienny* in Ciechocinek, he immediately reported his novelistic plans and asked Bartoszewicz: “Maybe the news about J.[ózef] Korzeniowski will

³⁰ Waliszewski might have drawn the anecdote about Marcus Claudius Marcellus and his exclamation “Jupiter Feretrius!” in celebration of his victory over Gauls from, e.g., *Życie zacnych mężów z Plutarcha* by I. Krasicki (e.g., idem., *Dzieła. Dziesięć tomów w jednym*, Paris 1830, p. 695).

somehow be useful for the *Dziennik*? – You will know that best,” (sheet 75). For similar reasons, i.e., to intellectually stimulate the local community with wisely edited periodicals, Gustaw intended the included in the correspondence reviews of articles and books he read in domestic press, reviews of periodical programmes, including questions about the place the novel in instalments should occupy or about the fact-based criteria that reportage/column texts sent from the countryside should meet. He was anxious about catering to the tastes of public opinion.

Please, have mercy! Is it appropriate for the *Gazeta Warszawska* (which I have touched upon in my correspondence) to print two novels in instalments at the same time? And if so, it will be necessary to announce a crusade against it. And that will kill both, history, and art. Ah! please do not allow it to make itself comfortable in the *Dziennik*! or literature will fall!!!! (sheet 24)

At this point it is worth indicating how independent the young man was in his judgements. He was independent and bold in a way that was unique as it was perceived as one of Waliszewski's distinctive qualities when compared to his peers. Traces of those can be found not only in his strictly historical remarks but also in his comments regarding contemporary literature scattered throughout the letters. Less a certain stylistic exaltation resulting from his youthful age, the assessments he formulated about, e.g., Deotyma's encyclopaedic approach (sheet 60), the harmfulness of the so-called “religiantyzm” [religiantism] in literature (sheets 142–143) or the covert bigotry in the otherwise vivid articles by Antoni Nowosielski³¹ (sheet 11) were surprisingly accurate and sensible.

The polemics initiated by Waliszewski rarely applied to Bartoszewicz himself; they were rather a form of joint “brainstorming” and an invitation for the editor to explore important matters in his arguments. For example, in November 1854 Gustaw argued passionately:

In my other letter I shall send You a detailed report on Am[édée] Thierry's view of the Slavic lore. I would even want to search in all the writers whose works I have at my place what each of them said about Slavs. Maybe such a report could also be useful for the *Dziennik*? I'm sure it was K.W. [Kazimierz Wójcicki?] who sent the famed article on criticism to the *Gazeta*? Oh, how I wish someone at least scratched him. In his mind, philosophy has not found any truth yet!!! And that is, my good Sir, a blasphemy! I beseech You, do not let that one go unpunished. According to him human works are marked by ineptitude and thus also progressiveness, while divine works by perfection and thus also stagnation – but has the learned critic considered

³¹ Press disputes between Nowosielski and Orzeszkowa in the early 1870s seem to confirm this ascertainment.

where the line between human and divine works lies. Who will indicate *le juste-milieu*? Where does human will begin and where is it replaced by the work of Providence? There is nothing easier than to chime empty clichés. It is not possible for there not be any response in the *Dziennik*. (sheet 76)

There are numerous such indications in Gustaw's letters of his desire to participate in the shaping of domestic culture through press.

The illness – typhus – started suddenly. Bartoszewicz indicated 12 June 1855. Soon afterwards, on 14 or 15 June, the boy lost consciousness and on the early morning of 20 June, around 4 a.m., he died. The funeral was held on 22 June. Waliszewski was buried in Powązki Cemetery in the Catacomb Alley (row 35, spot 5).

The description of the events included in Bartoszewicz' memoir can be useful in identifying Gustaw's final undated letters³². Two of them are particularly baffling, contained on sheets 147–149 and 162: much shorter than usual, written as if illegibly and carelessly. The changed handwriting seems to prove the sender's frailty indicated in both. It is fairly probably that the first had been written right before the illness intensified, while the other a few days later, around 12–14 June.

For the past few days, I have been completely weak – yesterday I felt in poor condition. I felt feverish shivers all around. Today I'm as if very fatigued and enfeebled. This may be malaria. Or some intensified sniffles. (...)

And how are You feeling these days?

I strongly believe in myself, my future, yet whenever I'm weak strange thoughts come to my mind.

With cordial wishes,

Gustaw (sheets 147–148)

Dear Sir!

I am so weak that I cannot leave my place – it's been three days since I went outside. When I'm writing this my shivers have stopped and now I have got high fever and severe headache. What is going to happen to me?! I'm losing time! I very much wanted to visit You today, but no way – not in this condition... On top of that cough and eye pain as I've been working long by candlelight, in the evening and in the morning. This is truly awful matter! My Dear Sir, please accept Gustaw's embrace. If Mr Maciejowski comes, please notify him about this and explain me to him. Warmest kisses Dear Sir – see you soon, if God's willing,

Gustaw (sheet 162)

³² J. Bartoszewicz, "Gustaw Waliszewski (Dokończenie)", *Dziennik Warszawski* 1855, issue 209, p. 3.

My intention in this article was to indicate several directions for the interpretation of this correspondence, yet I have had the nagging question in the back of my head: is it not a false start? Some have compared Waliszewski's life to a "meteorite".³³ Thus, Waław Szymanowski wondered after Gustaw's death: "He was an exception in our superficial epoch that glittered with tinsel reflections; and maybe as that he could not have existed."³⁴ Clearly, if one was to study only the few articles, printed anonymously, the material would not have been worth any attention. However, young Gustaw's letters, which have survived in the Archive of the Bartoszewicz family, written vividly, energetically, intelligently, alternately loftily and ironically, and with humour and enthusiasm, are a proof of authentic zeal from the past, are potential material, a voice from afar, which in combination with the "scraps" published during his lifetime can move today's readers.

³³ Ibid.

³⁴ W. Szymanowski, *op. cit.*, p. 2.

Maria Berkan-Jabłońska*

Literacki i biograficzny falstart? O listach Gustawa Waliszewskiego do Juliana Bartoszewicza z lat 1853–1855 (ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi)

Streszczenie

Artykuł dotyczy kilku aspektów korespondencji Gustawa Waliszewskiego, skierowanej do Juliana Bartoszewicza w latach 1853–1855 i stanowiącej obecnie część Archiwum rodziny Bartoszewiczów z Archiwum Państwowego w Łodzi. Listy, obejmujące 163 karty, scharakteryzowane zostały z kilku perspektyw: a) biograficznej, która daje wgląd w osobowość młodego, ledwie zaczynającego karierę naukową człowieka, marzącego o karierze „narodowego Thierry’ego”; b) genetycznej, która listy traktuje jako materiał dokumentujący proces twórczy nad studiami historycznymi i felietonami dla „Dziennika Warszawskiego”, a także opisuje zmagania debiutanta z ograniczeniami cenzuralnymi; c) prasoznawczej – związanej z obszernie eksplorowaną w listach tematyką rozwoju „Dziennika Warszawskiego”, jego rywalizacji z „Gazetą Warszawską” i walki o wpływy pisma na prowincji. Dodatkowym kontekstem staje się cykl artykułów wspomnieniowych poświęconych Waliszewskiemu autorstwa Juliana Bartoszewicza, które stanowią swoiste dopełnienie niezachowanego bloku listów Bartoszewicza do Waliszewskiego.

Słowa kluczowe: Julian Bartoszewicz, Gustaw Waliszewski, „Dziennik Warszawski”, historycy warszawscy, epistolografia XIX w.

Listy Gustawa Waliszewskiego do Juliana Bartoszewicza z lat 1853–1855, opatrzone sygnaturą 1422, stanowią drobną część obszernego Archiwum rodziny Bartoszewiczów przechowywanego w Archiwum Państwowym w Łodzi³⁵. Zbiory te, zgod-

* Dr hab. prof. UŁ, Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury i Tradycji Romantyzmu, ul. Pomorska 171/173, 91-404 Łódź; maria.berkan@uni.lodz.pl

³⁵ Listy Gustawa Waliszewskiego do Juliana Bartoszewicza, Archiwum rodziny Bartoszewiczów 1552–1933, Archiwum Państwowe w Łodzi, nr zespołu 592, sygn. 1422, k. 2–164. Dalej przy cytatach z tego zbioru epistolograficznego podaję jedynie numer karty w nawiasie. Piosniewka i interpunkcja przytaczanych fragmentów listów została zmodernizowana, zgodnie

nie z ustaleniami Zofii Zielińskiej-Klimkiewicz oraz Izabeli Ugorowicz, obejmują 3868 jednostek aktowych i stanowią nietypowy zbiór rodzinny, ponieważ oprócz dokumentów rodowych i *privatisimów* zawierają również bogate kolekcje materiałów zewnętrznych, gromadzonych w następstwie kolekcjonerskiej pasji trzech kolejnych właścicieli archiwum: Adama (1792 lub 1794–1878), jego syna Juliana (1821–1870) i wnuka Kazimierza (1852–1930), oraz nie mniej liczne akta związane z ich pracą zawodową³⁶. W przypadku jednostki będącej przedmiotem uwagi w niniejszym artykule mamy do czynienia z formą pośrednią – listy są z pewnością efektem działalności pedagogicznej i redaktorskiej Juliana Bartoszewicza, poświadczają jednak przy tym serdeczną i przyjacielską więź, jaka stopniowo łączyła się między uczniem i jego nauczycielem.

Julian Bartoszewicz, adresat korespondencji, to postać, której badaczom „południa” wieku XIX nie trzeba przedstawiać³⁷. Zielińska-Klimkiewicz słusznie zaznaczała, że w Warszawie międzypowstaniowej wszyscy znali tego drobnego

z zasadami edycji tekstów dziewiętnastowiecznych. Skróty rozwinięto w nawiasach kwadratowych, a podkreślenia zastąpiono drukiem rozstrzelonym.

36 Zob. m.in.: I. Ugorowicz, *Z Krakowa do Łodzi. Dzieje i zawartość Archiwum rodziny Bartoszewiczów*, „Rocznik Łódzki” 2013, t. 60, s. 185–204; Z. Zielińska-Klimkiewicz, *Księgozbiór Bartoszewiczów – przeszłość i teraźniejszość*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Librorum” 1998, nr 8, s. 63–98; I. Florczak, *Z listów Zygmunta Glogera do Juliana Bartoszewicza*, „Przegląd Nauk Historycznych” 2016, R. 15, nr 1, s. 277–295; też, *Źródła do dziejów Podlasia w Archiwum rodziny Bartoszewiczów*, „Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej” 2015, t. 15, s. 161–176; też, *Dokumenty dotyczące miast i województw w Archiwum rodziny Bartoszewiczów: próba charakterystyki*, „Przegląd Nauk Historycznych” 2013, nr 12/2, s. 221–235.

Kazimierz – pochowałszy dwóch synów (Juliana Adama Kantego w 1926 r. i Kazimierza Władysława w 1919 r.; ich dokumenty także zasiliły archiwum) – żył w bardzo trudnych warunkach materialnych i nie panował nad rozrastającym się dorobkiem czterech już wtedy pokoleń. W 1928 r. zdecydował zatem, by za dożywotnią pensję i stanowisko kustosa zbiorów przekazać rodzinne dziedzictwo Łodzi. Ważną rolę w sfinalizowaniu tego przedsięwzięcia odegrał urzędnik łódzkiego Magistratu, Przemysław Smolik.

37 Zob. m.in.: J. Maternicki, *Julian Bartoszewicz (1821–1870)*, [w:] *Historycy warszawscy ostatnich dwóch stuleci*, red. A. Gieysztor, J. Maternicki i H. Samsonowicz, Warszawa 1986, s. 77–91; S. Wrzosek, *Julian Bartoszewicz. Człowiek, dzieło, znaczenie*, [w:] *Intelektualiści rodem z Podlasia*, red. J. Sekuła, Siedlce 1997, s. 126–138; tenże, *Juliana Bartoszewicza dzieło niemożliwe: „przeliczyć do końca”*, „Podlaski Kwartalnik Kulturalny” 1998, nr 4, s. 31–42; I. Florczak, *Julian Bartoszewicz jako współpracownik „Biblioteki Warszawskiej”*, „Rocznik Łódzki” 2014, t. 61, s. 105–117; też, *Nauczyciel w służbie państwowej. Między poczuciem obowiązku a własnymi aspiracjami. Przypadek Juliana Bartoszewicza (1821–1870)*, [w:] *Między irredentą a kolaboracją. Ugoda, legalizm, lojalizm. „Dusza urzędnika” – ludzie i ich kariery*, red. A. Szmyt, Olsztyn 2015, s. 51–65; M. Berkan-Jabłońska, *Wokół listu Józefy ze Śmigiełskich Dobieszewskiej (1820–1899) do Juliana Bartoszewicza (1821–1870) z roku 1856. Kilka uwag z dziejów dziewiętnastowiecznej emancypacji*, „Ruch Literacki” 2013, nr 6, s. 701–715.

z postury historyka, bibliotekarza i dziennikarza. W środowisku inteligencji warszawskiej uważano go za człowieka bardzo rzetelnego i prawdomównego, a nawet pryncypialnego, gdy szło o zasady. Zdarzało się, że cechy te przysparzały mu wrogów. Paulina Wilkońska wspominała: „[...] była to dziwna natura: dziwne połączenie hartu nieugiętego ze szczególną miękkością uczucia i brakiem woli w drobnych rzeczach”³⁸. Zygmunt Gloger, jeden z najznakomitszych, w parze z Henrykiem Sienkiewiczem, wychowanków Bartoszewicza, wychwalał jego nauczycielskie starania:

Na uczniów swoich wywierał śp. Julian wpływ dziwnie wielki, miłowali go oni i szanowali bez granic. Zawsze gdzie indziej poważny i zamyślony, do szkoły wchodził Bartoszewicz z uśmiechem na twarzy, stawał się wesołym pośród młodzieży, w której chciał widzieć przyszły naród. Choć mówił szybko i niewyraźnie – słuchali go z nieopisanym zajęciem, a choć zwykle tylko wykładał, rzadko bardzo egzaminując – uczyli się na wyścigi. Uczniów też jego dziś jeszcze łatwo poznać można po gruntowności ich przekonań polskich i religijnych. Wiłujew wiedział, za co oddalił ze służby zacnego profesora³⁹.

Niechęć władzy rosyjskiej zatrąła mu życie i podcięła karierę naukową, ale szczęśliwie nie przytępiła ani jego historycznych zamiłowań, ani zaangażowania dziennikarskiego. Był współpracownikiem wielu ówczesnych pism (m.in. „Biblioteki Warszawskiej”, „Przeglądu Naukowego”, „Tygodnika Ilustrowanego”), felietonistą, recenzentem, a przede wszystkim redaktorem „Dziennika Warszawskiego” i „Kroniki Wiadomości Krajowych i Zagranicznych”. Jak przypominała Zielińska-Klimkiewicz: „[...] szerokie rzesze czytelników uwielbiały Juliana Bartoszewicza: za wskrzeszanie historii Polski, za nieprzejednaną postawę wobec zaborcy, za uczciwość, pracowitość, za piękny, literacki język”⁴⁰.

Wiedział ponoć wszystko i o wszystkich z polskiej przeszłości. Reprezentant historycznego antykwaryzmu, prowadził niezliczoną i szczegółową dokumentację (także na podstawie źródeł z Petersburga, gdzie studiował), którą ze względu na nieczytelne pismo mało kto potrafił rozszyfrować⁴¹. Słynął z zamiłowania do zbieractwa – kolekcjonował stare manuskrypty, pamiętniki, urzędowe akta, inwentarze, druki ulotne i inne pamiątki. Miał „umysłnych” w całej Polsce, którzy

³⁸ P. Wilkońska, *Moje wspomnienia o życiu towarzyskim w Warszawie*, oprac. Z. Lewinówna pod red. J.W. Gomulickiego, Warszawa 1959, s. 118.

³⁹ Z. Gloger, *Julian Bartoszewicz 1821–1870*, „Przegląd Polski” 1870, t. III, IV; przedruk: tenże, *Pisma rozproszone*, t. 1: 1863–1876, red. J. Ławski, J. Leończuk, Białystok 2014, s. 391.

⁴⁰ Z. Zielińska-Klimkiewicz, dz. cyt., s. 71.

⁴¹ W epoce mówiono „zdecyfrować”. Takiego wyrażenia używał Gustaw Waliszewski (k. 11, 14). Gloger również zwracał uwagę na nieczytelność pisma Bartoszewicza (dz. cyt., s. 394).

znając tę słabość, gromadzili dla niego co tylko udawało się wydostać z prywatnych lub kościelnych księgozbiorów i archiwów⁴². Również Gustaw Waliszewski załatwiał dla Bartoszewicza „dostawy” atrakcyjnych dokumentów z sąsiedzkich domów w Gostyńskim. Referował swemu mistrzowi: „Przywiozę Panu znakomite materiały i naprzód się cieszę przyjemnością, jaką Panu sprawię” (k. 121), „Do Kamienny pojedę dziś – jutro, w każdym razie dostarczę Panu przestarzałe pergaminy i zakurzone foliały, choćbym je szturmem miał dobyć” (k. 126). Czasem jednak stawał warunek:

[...] gdzie tam Pana nakłonić do napisania listu. Wiesz Pan co – zróbmy z sobą układ. Pan bądź łaskaw i daj mi na ten list odpowiedź, a za to przyszlę Panu znalezione w starej bibliotece materiały do dziejów Polski – w języku francuskim – jakies *Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution en Pologne* i inne jeszcze, których nie miałem czasu przejrzeć. (k. 6–7)

O Gustawie Waliszewskim – autorze przywoływanych tu listów, urodzonym 13 czerwca 1835 roku w Lublinie – wiemy o wiele mniej, poczynając od kwestii podstawowej: kiedy i gdzie doszło do jego spotkania z Bartoszewiczem⁴³. Najpewniej po raz pierwszy poznali się w Warszawie, jesienią roku 1850, kiedy rodzice Gustawa – Feliks i Zofia z Raczyńskich, zamożni ziemianie z Lubienia Kujawskiego – poszukiwali dla dwóch dorastających synów i najstarszej córki nowego korepetytora⁴⁴. Bartoszewicz, jakkolwiek uważał nauczycielstwo za odciągające od poważnej pracy, dorabiał lekcjami prywatnymi, np. w domach Krasińskich, Kossakowskich, Kozieradzkich, Garczyńskich⁴⁵. W przypadku Gustawa edukacja już od pewnego czasu nastręczała problemy, jako że zatrudniani dla niego preceptorzy bardzo szybko zmieniali miejsce. Nie mogli sprostać oczekiwaniom piętnastolatka, który był „dzieckiem, ale nie dzieckiem duchem”⁴⁶. W ocenie pedagoga:

Gustawowi nie można było zadać lekcji stąd dotąd, z nim owszem trzeba było dyskutować, ścierać się na ostre, wdzierać się w same tajniki wiedzy, szczeblować po sterach filozofii. Młode orle umiało cenić swoich nauczycieli i nikt prędy jak on nie poznał się, co wysoko bujało, a co nisko leżało na ziemi⁴⁷.

⁴² Wielu z owych współpracowników i ofiarodawców wylicza Z. Zielińska-Klimkiewicz (dz. cyt., s. 79–80).

⁴³ Krótkie wzmianki o przyjaźni Waliszewskiego i Bartoszewicza można znaleźć we wspomnieniach Wilkońskiej (dz. cyt., s. 119, 142).

⁴⁴ Chodzi o Władysława i Felicję. W sumie Gustaw miał cztery młodsze siostry (Felicję, Jadwigę, Rozalię i Natalię) oraz trzech braci (Władysława, Juliusza i Kazimierza).

⁴⁵ Zob. Z. Gloger, *Julian Bartoszewicz...*, s. 395.

⁴⁶ J. Bartoszewicz, *Gustaw Waliszewski*, „Dziennik Warszawski” 1855, nr 183, s. 4.

⁴⁷ Tenże, *Gustaw Waliszewski*, „Dziennik Warszawski” 1855, nr 182, s. 3.

W warszawskim domu Waliszewskich pojawiali się więc liczni i cenieni nauczyciele: Dominik Szulc, Antoni Czajkowski, Kazimierz Władysław Wójcicki, wreszcie Bartoszewicz, starszy od Gustawa o 14 lat. Na początku relacja między uczniem i pedagogiem nie była zadawalająca: „Stosunki moje z nim na dwie epoki podzielić można: w pierwszej krótkiej dobie ledwieśmy się poznali i zaraz niedługo rozeszli. Ale wkrótce złączyło nas znowu wzajemne dla siebie współczucie [...]”⁴⁸. Powtórny kontakt zawiązał się trzy lata później – wtedy już obaj dojrzeliz do nowej znajomości, która – choć Gustaw często podpisywał listy jako „przywiązany uczeń” i składał deklaracje pamięci, wdzięczności i miłości – znacznie wykraczała poza podobny hierarchiczny układ. Od wakacji 1853 Waliszewski przebywał na wsi, w rodzinnych majątkach Gole i Lubieniu Kujawskim, by w październiku 1854 roku powrócić na naukę do Warszawy. Zamieszkał z bratem u krewnej Bartoszewicza, jego samego zaś dwukrotnie gościł w Gostyńskim – latem 1854 i na Wielkanoc 1855 roku.

W ogłoszonym na łamach „Dziennika Warszawskiego” wieloodcinkowym wspomnieniu o Gustawie Bartoszewicz deklarował, że w swoich „tekach” ma blisko sześćdziesiąt listów od młodego przyjaciela⁴⁹. W Archiwum Państwowym w Łodzi jest ich obecnie około trzydziestu sześciu, zajmujących łącznie 163 karty. To liczba przybliżona, ponieważ w kilku przypadkach trudno jednoznacznie orzec, czy mamy do czynienia z odrębnym pismem, czy jedynie dopiskiem, rodzajem noty dołączonej do innego listu (np. k. 122, 145). Ponadto w niektórych miejscach numeracja kart jest niezgodna z porządkiem wywodu i wymagałaby korekty przy ewentualnej edycji⁵⁰. Nie wszystkie listy są datowane, co także nakazuje ostrożne podejście do obecnej konfiguracji kart, a i te opatrzone datą nie zawsze są ułożone chronologicznie. Prawdopodobnie można jednak uznać, że pierwszy zapis pochodzi z 15 sierpnia 1853 r. (k. 4–7), ostatni natomiast (bez daty) przypada na połowę czerwca 1855 r. Inicjalny list w zespole sprawia wrażenie pisanego *in medias res*, sugerując, że wcześniejsze listy istniały, lecz na pewnym etapie zaginęły.

Jednak musi to Pana troszeczkę dziwić, jeżeli Pan dotychczas o nas nie zapomniaws, że dotąd żadnej ode mnie nie miałeś wiadomości. Przyczyną tego jest długi mój pobyt w Ciechocinku, z którego dopiero przed kilku dniami powróciłem. (k. 4)

⁴⁸ Tamże, s. 4.

⁴⁹ J. Bartoszewicz, *Gustaw Waliszewski*, „Dziennik Warszawski” 1855, nr 191, s. 4.

⁵⁰ Na przykład list 16 składa się z dwunastu stron ciągłych o numerach 67–78, natomiast jego zakończenie odnajdujemy dopiero na karcie 83. Rozdzielony został innym listem z kart 79–82, pozbawionym z kolei fragmentu początkowego. Podobnie jeden list tworzą karty w układzie 92–93, 100–101, 94–95 i 98–99. Stronice 96 i 97 tworzą odrębny list. Takich nieścisłości jest więcej.

Korespondencje – to można stwierdzić w sposób pewny – obejmują dwa lata. Wstępne powstają, gdy ich nadawca jest osiemnastolatkiem, ostatnie tuż po ukończeniu przez niego lat dwudziestu i ledwie kilka dni przed śmiercią 20 czerwca 1855 roku⁵¹. Wydają się bardzo ciekawym dokumentem przeszłości z kilku powodów, które potraktuję dalej jako możliwe kierunki recepcji.

Portret piszącego – perspektywa biograficzna Tworzenie (się) historyka

Listy wysyłane przez Waliszewskiego do Bartoszewicza stanowią frapujący portret młodego idealisty, który w swej estetyce i emocjonalności sprawia wrażenie bardziej wychowanka Zygmunta Krasińskiego i Augusta Cieszkowskiego niż grupy „starożytników” warszawskich. Ich nadawca był bowiem na wskroś poetyczną naturą, zapaleńcem, pełnym energii i wiary w sens posłannictwa jednostki i społeczeństwa, lecz przy tym wszystkim zachowywał więź z rzeczywistością, reprezentując ów charakterystyczny dla części inteligencji krajowej połowy stulecia wysoki stopień zespolenia pracowitości i zaangażowania obywatelskiego. Żywioł poetycki młodego autora przejawiał się nie w literaturze pięknej, ale w pasji historycznej. Jego pojmowanie istoty historii było jeszcze zmienne, nieustabilizowane. Czasem pod wpływem czytanych wówczas w oryginale studiów Julesa Micheleta, François Guizota, Amadeusza Thierry’ego marzyły mu się analogiczne w swej ekspresji i afektach syntezы – najpierw poświęcone średniowiecznej Francji VI–VIII wieku, z czasem – za namową Bartoszewicza i Maciejowskiego – traktujące o Słowianach za czasów Merowingów. Do dawnych faktów podchodził z sumiennym poszanowaniem najnowszych ówczesnych ustaleń badawczych, jednak chciał uczynić z nich przekonującą broń przemiany myśli. Faktografia miała być epizodem na drodze do filozofii dziejów. Gustaw szukał sposobów, by historyczny konkret przemienić w porywającą relację historiozoficzną. Dlatego tak energicznie bronił swoich naukowych patroń, gdy napotkał krytyczne sądy na ich temat.

Jak to? Utwory historyczne Micheleta, Thierry’ego, to dzieła popularne? Filozofia historii Francji pierwszego, historia krytyczna drugiego, to rzeczy dla każdego dostępne, zrozumiałe, czytające się dorywkowo, pospiesznie, niedbale? Co to jest? Co chce przez to powiedzieć Pan A.[ntoni] N.[owski]52, utrzymując, że dzisiejsza historia

51 Akta stanu cywilnego parafii rzymskokatolickiej św. Andrzeja w Warszawie, sygn. 0159/D-, UMZ 1855, akt zgonu nr 341.

52 Waliszewski komentował tu wypowiedź A. Nowosielskiego z recenzji *Dzieła historyczne PP. T. Dziekońskiego i L. Rogalskiego*. Z kolei wśród listów na k. 114–115 znaleźć można obszerne porównanie Micheleta, autora *Historii Francji* (1844) – określanego mianem „poety” historii

przybrała formę anegdotyczną? *De bonne foie*, czy systemat historyczny Micheleta, a priori pomyślany, ma minę anegdotki????? (k. 18)

Ta praca właśnie – przyswajania i przetwarzania wiadomości – określała w znacznej mierze tematykę korespondencji posyłanej Bartoszewiczowi (np. karty 43–46, 85–87, 108–109; 112–114; 136–137). W wywodach Waliszewskiego wysiłek poznawczy, którym się dzielił z przyjacielem – na przykład podejmując dyskusję na temat siatki pojęć stosowanych przez historyka w jego artykułach – szedł w parze z ogromnym natężeniem emocji.

[...] to łamanie się idei wcielone w stoiczną dumę Rzymianina, w miłość swobody barbarzyńca i w chrześcijańskie uczucie poświęcenia, ten kontrast – to mój żywioł, to tło mojej pracy teraźniejszej, a da Bóg doczekać i przyszłej pracy, której myśl Pan uświęciłeś we mnie, przyznając mi zdolność plastycznego uwidocznienia dla dzisiejszych pokoleń onej trupiej przeszłości, która wygląda zmartwychwstania. Zdolność tę w wysokim stopniu posiada Amadeusz Thierry. Cóż to za wspaniałe, żywe zdejmuje on szkice z niewyrazistych dla nas postaci [...]. Dzieła jego stanowią wzór dobrego stylu, dobrej metody historycznej: nic tam zanadto, nic za mało. (k. 114–115)

Radość z uprawiania nauki na serio, autentyczne zadowolenie z rozwijania wiedzy oraz ocenianych w danym momencie jako trafne zabiegów literackich zespalały się w listach z momentami wahnięć, wątpliwości. Dyskutowanie o problemach minionych wieków z jednej strony, z drugiej zaś rozważania o skutecznych i uzasadnionych metodach uprawiania historii w aktualnej rzeczywistości, prowadziły do całkiem serio stawianych pytań o model bycia historykiem. Młody Waliszewski chciał być nade wszystko „antykoteryjny” – tak widział swe posłannictwo „człowieka publicznego” (k. 130)⁵³ i tak również pojmował obowiązki człowieka nauki – to nim właśnie pragnął być, i to nie w przyszłości, ale już. Projektował siebie jako „polskiego Thierry’ego” i od razu zaczynał realizować ten „autoprojekt” intensywną pracą. W pragnieniu bycia „polskim Thierryem” była bezkompromisowość i wiara młodości w sukces, a nawet, parafrazując Zygmunta Krasińskiego, „wkonwulsyjnienie w naukę”.

i Thierry’ego, autora *Historii Galów* (1828–1845) – nazywanego „filozofem” historii. W 1853 r. Waliszewski streszczał Bartoszewiczowi także pracę starszego brata Amadeusza Thierry’ego – Augustina pt. *Récits des temps mérovingiens* (1840) – k. 136. Zob. też opublikowaną anonimowo rozprawkę Waliszewskiego, *Dwie szkoły historyczne*, „Dziennik Warszawski” 1853, nr 144, s. 3–4. Omówienie tych poglądów nie mieści się jednak w założeniach mojego artykułu.

⁵³ Bartoszewicz pisał: „całym sercem, całą duszą był człowiekiem publicznym” („Dziennik Warszawski” 1855, nr 181, s. 3).

Niepodobna, abym i ja miał powiedzieć, uderzając się w czoło jak A.[ndré] Chénier – *Il y avais quelque chose là*⁵⁴, a w ostatniej dopiero chwili poznać, że naznaczone mi było na tej ziemi zadanie pospolitego tylko śmiertelnika. Pamiętam jakieś mnie Pan nauczał, że w i a r a w s i e b i e tworzy cuda, tworzy człowieka i jego przyszłość. I ja przejąłem od Pana ten zapal, ale żadna d a t a nie jawi się jeszcze widomie i pewnie na moich nadziei widnokręgu. (k. 30)

Oczywiście, owe marzenia zderzały się z bardziej prozaicznymi oczekiwaniami otoczenia, wywołując chwilowe zniechęcenie piszącego, spadek sił i niepokój. Znajdowało to wyraz także w listach, jak na przykład w niewielkiej nocy z kwietnia 1855 r., opisującej drobne nieporozumienie z Aleksandrem Waclawem Maciejowskim, którą wieńczył dopisek na marginesie z emocjonalnym, trochę dziecinnym jeszcze zawołaniem: „O mój Boże, chciałbym wrócić [do Warszawy] i pracować, aby pokazać Panu, że potrafię przecież coś udatnego” (k. 145).

Podobne widoki na naukowe doskonalenie się w Warszawie sygnalizował wcześniej list z 2 czerwca 1854 r.:

Myśl, że wkrótce będę mógł uściskać Pana, nadzwyczaj pokrzepia mój umysł, a raduje serce. [...] W istocie przechodzę teraz jakiś moralny a męczący kryzys. Nigdy mnie więcej przyszłość własna nie niepokoiła jak teraz. Chciałbym jak najprędzej przenieść się do Warszawy, bym mógł b e z p r z e s z k ó d oddać się pracy. Sto razy więcej hałasu trzeba wycierpić w rodzinnym domu, na wsi, niżeli w mieście. Bez przewodnika nie jest to rzecz łatwa studiować, jak się należy, historię. Niepodobna nie zginąć w chaosie dat i faktów. Nauka historii, ale sumienna nauka, jest przestraszająco trudna. Otóż że w Pana mocy jest temu zaradzić – rzecz pewna [...]. (k. 60–61)

„Odebrać mu było książki i pozbawić towarzystwa ludzi wykształconych, byłoby to zabić go powolnym konaniem” – wspominał rówieśnik z grupy młodych sympatyków „Dziennika Warszawskiego”, Władysław Wieczorkowski, potwierdzając ambitne zamiary Gustawa: „[...] chciał dokonywać wielkich rzeczy na drodze nauki”⁵⁵. „Ileż on już zrobił” – notował z kolei Waclaw Szymanowski⁵⁶. Gdyby nie korespondencja, byłyby to dla nas puste słowa, lecz listy dokumentują tę żywą, młodzieńczą inteligencję.

⁵⁴ Słowa przypisywane francuskiemu poecie, André de Chénier (1762–1794); w oryginalnym brzmieniu: *Pourtant j' avais quelque chose là*.

⁵⁵ W. Wieczorkowski, Gustaw Waliszewski, „Gazeta Codzienna” 1855, nr 166, s. 3–4.

⁵⁶ W. Szymanowski, inc. *Wczorajszej nocy umarł Gustaw Waliszewski* [Wiadomości krajowe], „Dziennik Warszawski” 1855, nr 160, s. 1.

Z powodu jednak owego wyrażanego *expressis verbis* przekonania co do życiowej misji i potencjału wymagającego realizacji, Gustaw spotykał się z zarzutem zarozumiałości, czego on sam zdawał się nie pojmować⁵⁷. Nie przyjmował do wiadomości, że może być na cokolwiek w nauce – jak sugerowano – za młody. I w listach, i w felietonach dla „Dziennika Warszawskiego” podejmował odważnie spory zarówno z tezami francuskich mediewistów, których studia opracowywał, jak i warszawskimi krytykami. Argumentował np.: „Ja znam te fakta, o których mówię i utrzymuję, że ci panowie fałszywie rozumują...” (k. 139) i protestował: „Dziwne też to zaprawdę uprzedzenie, że młoda inteligencja nic wydać nie może, co by było w ogóle czytającego godne” (k. 140).

Listy ze zbiorów Juliana Bartoszewicza i publikacje prasowe Waliszewskiego, zazwyczaj ogłaszane anonimowo (stąd nieproste w rozpoznaniu autorstwa)⁵⁸, ciekawie się dopełniają, a pośrednio wskazują na drugą z perspektyw lekturowych, jakie proponuję.

Listy a komentarz Bartoszewicza – perspektywa komparatystyczna

Nie znamy rewersu omawianych tu przykładów epistolografii, czyli od-głosu Bartoszewicza, jednak częściowo jako alternatywną wersję tej relacji i komplementarny obraz Gustawa przyjąć by wolno przywoływany kilkakrotnie wspomnieniowy artykuł z „Dziennika Warszawskiego”, w którym historyk próbował zrekonstruować dla czytelników intelektualny i charakterologiczny portret młodego przyjaciela. Niewątpliwie głęboko osobisty tekst Bartoszewicza pełni obecnie bardzo praktyczną funkcję względem listów Waliszewskiego: dookreśla niejasne personalne kwestie, pomaga odtworzyć poprawnie chronologię zapisków. Nie mniejszą jednak korzyść przynosi możliwa za jego sprawą konfrontacja marzeń i planów Gustawa z optyką widzenia osoby dorosłej, co więcej – świadomej rozmaitych uwarunkowań epoki. Między wersjami wspomnienia śledzimy bowiem plany Bartoszewicza na temat przyszłości Waliszewskiego i dyskretnie uprawianą politykę „wytwarzania naukowca”, przekierowywania go w stronę tematyki, którą tak Bartoszewicz, jak i jego kolega po fachu – Aleksander Wacław Maciejowski – uznawali za przydatniejszą dla krajowego dziejopisania. Stopniowe porzucanie przez Waliszewskiego zainteresowania Galią Merowingów na rzecz wątków słowiańskich

⁵⁷ Takie sugestie pod adresem młodego pokolenia formułował np. w „Gazecie Warszawskiej” Michał Gliszczyński (tenże, Antoni Muczkowski, „Gazeta Warszawska” 1852, nr 116, s. 3–5). Zob. też Waliszewskiego *Korespondencje z powiatu włocławskiego*, „Dziennik Warszawski” 1854, nr 152, nr 287.

⁵⁸ Przede wszystkim felietony z Ciechocinka i powiatu włocławskiego (zestawienie w bibliografii do artykułu).

w Europie VI–VIII wieku, szeroko rozważane w listach, staje się w pełni zrozumiałe w kontekście tłumaczeń Bartoszewicza. To on podrzucił Gustawowi myśl, którą młody człowiek podjął z pełną mocą: „Na co ma być w Słowiańszczyźnie drugi jakiś Thierry dla Francji, kiedy może być pierwszym Thierryem dla Polski?”⁵⁹ Wszakże gdy Waliszewski rzucił się w pracę naukową bez umiaru i wbrew fizycznym możliwościom, Bartoszewicz obserwował tę aktywność częściowo z podziwem, częściowo zaś z niepokojem, nazywając ją – jak czas pokazał słusznie – mianem „samowolnego morderstwa naukowego”⁶⁰. Wspomnienie poświęcone Gustawowi kończyło rozpoznanie przede wszystkim zawiedzionego historyka, który utracił genialnego następcę i potencjalnego autora przekrojowej rozprawy *O dziejach Słowian od Chrystusa do Bolesława Śmiałego*: „Gdyby nie umarł, zostawiłby dzieło kolosalne, którym by się literatura polska szczyliła. Byłby Thierryem narodowym; chlubą, o którą tyle stał. Miał siły po temu”⁶¹.

W ten sposób między listami a opowieścią biograficzną pióra Bartoszewicza tworzy się nowa historia krótkiego życia Waliszewskiego.

Proces twórczy – perspektywa genetyczna. Tematyżacja cenzury

Listy Waliszewskiego przynoszą również wgląd w proces twórczy początkującego autora. Mowa w nich nie tylko o tym, co dało impuls do pisania, ale też jaki wpływ na dalszą pracę miała czyjaś ocena, czyjeś słowa. Dotyczy to między innymi zarzutów pretensjonalności lub egotyzmu, jakie padły pod adresem felietonów przeznaczonych dla „Dziennika Warszawskiego” (k. 130). Gustaw analizował je uważnie, by ostatecznie zaakceptować: „Panu Lewestamowi podziękuję za to, co napisał, bo podzegał we mnie ogień [...]” (k. 146). Część komentarzy z listów, jakimi dzielił się z Bartoszewiczem, nieznacznie zmodyfikowana, wchodziła potem do korespondencji z powiatu włocławskiego. Kto dokonywał cięć lub wyborów? Jakies ledwo widoczne ślady ołówkiem wskazują na kartach miejsca „stąd – dotąd”. Może były to fragmenty do wykorzystania w druku rozważane przez Bartoszewicza? Ta kwestia pozostaje jeszcze otwarta.

W listach odnajdujemy obszerne akapity relacjonujące proces przygotowywania artykułów historycznych. Waliszewski zastanawiał się nad swymi wyborami, przedstawiał kierujące nim pobudki, omawiał lektury, za sprawą których postanowił przejść od bycia biernym czytelnikiem do samodzielnego rozwijania

⁵⁹ „Takem myślał i nawracałem Gustawa” – pisze w tym samym miejscu Bartoszewicz (tenże, *Gustaw Waliszewski*, „Dziennik Warszawski” 1855, nr 190, s. 4).

⁶⁰ J. Bartoszewicz, *Gustaw Waliszewski*, „Dziennik Warszawski” 1855, nr 206, s. 3.

⁶¹ Tamże, nr 208, s. 3.

naukowych zagadnień. À propos studium Amadeusza Thierry'ego *Historia Galów*, pisał na przykład:

[...] myśli szły za myślami i w miarę jak zapał wzmagał się we mnie, proste sprawozdanie przeobrażało się w artykuł. Z tych faktów, które sposobem o p i s o w y m [...] przedstawił Thierry, ja usiłowałem wyprowadzić pewne wnioski, uchwycić charakter całej epoki, i kiedym targał się z moimi własnymi siłami i z moją zdolnością, czułem się być Tytanem i płazem, jak pięknie wyraził się w „Dzienniku” P.[an] Nowosielski. (k. 137–138)

Powyższy cytat ujawnia dwa nurty stylistyczno-ideowe, które w korespondencjach sąsiadowały. Gustaw ambitnie wchodził w rolę młodego uczonego, gdy wyjaśniał konkretne problemy badawcze, powołując się na źródła i dotychczasowy stan badań, z drugiej dawał upust refleksyjno-analitycznej naturze, powracając co jakiś czas do kwestii wyboru takich a nie innych tematów i metod pracy oraz oczekiwań, jakie z nimi wiązał. Można, rzecz jasna, uznać niektóre projekty za przesadne, egzaltowane, swoiste pogrobowe romantyzmu. Najpewniej tak jest, ale z perspektywy niespełna dwudziestoletniego Gustawa do wykrystalizowania się nowej koncepcji polskiej narracji historycznej na wielką skalą – skądinąd tak innej od uprawianej przez mistrza – potrzebne były i serce, i rozum. Nie był przy tym pozbawiony poczucia humoru i autoironicznego dystansu, jak choćby wtedy, gdy tłumacząc się ze zwłoki w finalizowaniu studium o średniowieczu, niedwuznacznie sugerował, jakież to typowe dla młodego wieku rozproszenia odwozili go od pracy.

Mówiłem o drugiej przeszkodzie – a doprawdy nie wiem, jak Panu tę przeszkodę opisać. Ot, po prostu, takie usposobienie moralne, nieszczęśliwe, że mi wyraźniej rysowały się w umyśle postaci kobiece historyczne i niehistoryczne: Plektruda, Alpaida, Berta *aux grans piés*, jak powiada kronika, bizantyńska Irena i nie wiem już kto, jak Karol Martel, Pepin, a szczególnie, wyraźniej jak św. Benedykt lub św. Kolumban, ci wielcy antagoniści płci żeńskiej i drażliwych usposobień. (k. 47)

Listy zawierają również sporo metaliterackich dygresji poświęconych idei korespondencji nadsyłanych z różnych stron dla „Dziennika Warszawskiego”. Dla Waliszewskiego i Bartoszewicza jasne było, że zainicjowana w piśmie strategia gromadzenia w ten sposób wieści z prowincji nie mogła ograniczać się do transferu plotek z życia towarzyskiego; Waliszewski poszukiwał pojemnej formuły, czyniącej z jego tekstów przegląd lokalnego życia umysłowego, diagnozy „usposobień terażniejszych” (k. 118), które w efekcie stwarzałyby podstawy dla pogłębionej integracji społeczeństwa – „O ile możności kraj cały, kraj rozpieczęty niech się gromadzi, skupia, niech się uznaje w *Dzienniku*” (k. 107). W historii okolicy chciał

widzieć materiał dla historyków z przyszłości. To był nowatorski zamiysł „Dziennika Warszawskiego”, który napotykał na opór wielu „parafian”⁶². Gdy korespondencje Waliszewskiego z powiatu wrocławskiego okazały się zarzewiem cichej acz przykrej wojny ze szlacheckim sąsiedztwem, zdarzało mu się ponarzekać na stan mentalności powiatu gostyńskiego, choć uczucie rezygnacji było zasadniczo obce jego naturze. Prosił więc:

Chciałbym o ile możności ograniczyć jej [korespondencji] stronę polemiczną, bo szkoda czasu i atłasu z tymi ludźmi, co mnie przesładują. Kto się z nimi dogada? Chyba ten, co im zaimponuje parafiańską edukacją lub butelkowym rozgłosem. (k. 128)

Bartoszewicz ze zrozumieniem podchodził do tej autocenzury, narzuconej w imię stosunków rodzinnych i środowiskowych, znając z listów wszystkie szczegóły zatargów⁶³.

Oczywiście bardzo ważnym zagadnieniem poruszonym w korespondencji Waliszewskiego była obawa przed ingerencją realnej cenzury. Nie zawsze rozumiał on mechanizmy, jakimi kierowali się cenzorzy przy podejmowaniu decyzji o druku lub o wycięciu jakiś fragmentów. Chciał, aby Bartoszewicz nie miał z jego powodu kłopotów z cenzurą, ale z drugiej strony żalił się:

Byłeś Pan łaskaw mówić mojemu ojcu, że trzeba, abym się stosował do wymagań Cenzury, bo inaczej trudno ażeby moje kollaboratorstwo zdało się na co „Dziennikowi”. Ale powiedz mi Pan, jak ja mam się stosować, kiedy nie mam doświadczenia, a Cenzura systematycznie nie postępuje w korygowaniu rozpraw. Nie ma kwestii, że mój artykuł był okropnie zeszepony – a i czy ten nim nie będzie – doprawdy nie wiem. Mam pisać o upadku dynastii Merowingów, więc o upadku monarchii [...] – jak to się z tego wywinąć. Bądź co bądź będę się starał korzystać z łaskawie udzielonej mi przestrogi pańskiej i wyrażenia zbyt jaskrawe o ile możności modyfikować. (k. 48–49)

W innym liście z przykrością stwierdzał:

Nie widząc w „Dzienniku” oczekiwanego przeze mnie artykułu, sądzę, że uległ losowi wszystkich na kieroszowanych ścieśnających przeglądem artykułów. Jeśli tak jest a nie inaczej, zmartwi mnie to, bo czuję, że moje próbki nie będą umieszczane w „Dzienniku”, gdyż ja bez zapalu, bez wypowiedzenia mojej myśli c a ł k o w i c i e, pisać nie potrafię. Pióro moje za dziecinne jeszcze, abym

⁶² Zob. J. Bartoszewicz, *Gustaw Waliszewski*, „Dziennik Warszawski” 1855, nr 191, s. 3.

⁶³ Tamże.

miał talent przewidywania i unikania zręcznością wyrażen mogących wypłynąć konsekwencji. (k. 18–19)

Niekiedy należało liczyć się też z cenzurą towarzyską – w jednej z korespondencji Waliszewski długo głowił się, czy krytyka pod adresem wydanej właśnie powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego nie rozgniewa pisarza, a w konsekwencji nie narazi „Dziennika” na konflikt z twórcą. Zmęczony dywagacjami, stwierdzał w końcu w sposób dla siebie charakterystyczny, to jest otwierający pole do nowej dyskusji światopoglądowej:

Ale też doprawdy wstyd dla autorów, jeśli w kwestiach obchodzących nie miał oś w ł a s n ą, ale człowieczeństwo nie zrzekają się literackich namiętności. Czy ideał przeciwny rzeczywistości, czy też jej równy! To jest palące zadanie – szekspirowska kwestia! Ostateczną moją formułą w tym względzie jest, że i d e a ł (prawdziwy ideał!) jest zawsze m o ż e b n ą r z e c z y w i s t o ś c i ą, bo rzeczywistość jest żywym w c i e l e n i e m ideału. Dam się w sztuki porąbać za to przekonanie. (k. 36)

„Materiał dziejowy” – perspektywa prasoznawcza

Bartoszewicz bardzo mocno akcentował udział Waliszewskiego w reformowaniu „Dziennika Warszawskiego” po 1854 roku. Listy są istotnie ciekawym świadectwem zaangażowania się Gustawa oraz jego przyjaciół i znajomych we wzmacnianie opinii pisma. Są opowieścią o – jak on to sam ujmował w korespondencji – „kolaboracji” na rzecz „Dziennika” na prowincji.

Mogę sobie jako korespondent z pow.[iatu] włocławskiego przyznać tę zasługę, że zrobiłem „Dziennikowi” partię znaczną w tej okolicy. Mamy w Lubieniu 6 prenumeratorów przeciwko 5 G a z e c i a r z o m. Nie liczę tych, co świeżo zwerbowałem w innych stronach – swoją własną interwencją albo za pośrednictwem Panny J.[ózefy] Ś.[migielskiej] (w Kowalu, w Płocku). (k. 121)

Panie Kochany – straszna, nadspodziewana reakcja gotuje się w naszej okolicy przeciw „Gazecie” na korzyść „Dziennika”. [...] koniecznie potrzebnym jest p r o g r a m a t nowy nowej Redakcji. Że zaś Cenzura na taki nie pozwoliła – doskonale może go zastąpić owa p o l e m i c z n a *Odezwa od Redakcji*, gdzie wytacza wszystkie swoje zarzuty przeciw „Gazecie”. A więc kilkanaście egzemplarzy takowej [...] bądź Pan łaskaw mi nadesłać – a triumf „Dziennika” zupełny. (k. 34)

Przy końcu minionego kwartału obrachowywałem siły przeciwników jak Napoleon w czasie kampanii waterlańskiej. Użyłem wszystkich środków, jakie znalazłem

odpowiednie, aby wpływ n a s z w tej okolicy rozszerzyć; poruszyłem wszystkie tajemne sprężyny moralne, które utrzymują przy jakim takim życiu tutejsze społeczeństwo; [...] mogę powiedzieć z nieopisaną radością, że zwyciężył jak Marcellus i słupy zdobyte na wrogu, jeśli nie Jowiszowi Feretryjskiemu⁶⁴, to w zamian Redakcji będę mógł złożyć! (k. 102–103)

Tysiące rozmów z sąsiedztwem, spory z przeciwnikami, przesyłki czynione, by przekazać co ciekawsze numery i artykuły, rozpropagowywanie *Odezwy od Redakcji*, zdobywanie sprzymierzeńców i prenumeratorów, wreszcie sprawy zasadnicze, czyli dyskusje wokół idei dziennikarstwa polskiego – wszystko to znajdujemy w listach Waliszewskiego. Cokolwiek ciekawego wokół siebie wypatrzył, oceniał pod kątem użyteczności dla gazety, np. spotkawszy autora *Tadeusza Bezimiennego* w Ciechocinku, już informował o jego planach powieściowych i pytał Bartoszewicza: „Może jednak w i a d o m o ś ć o J. [ó z e f i e] K o r z e n i o w s k i m przyda się jakim sposobem do „Dziennika”? – co Pan do woli rozpoznasz” (k. 75). Podobnym celem: mobilizacji intelektualnej społeczeństwa wokół mądrze redagowanych periodyków służyły również włączane w tok korespondencji recenzje artykułów i książek czytanych przez Gustawa w prasie krajowej, oceny programów pism – w tym między innymi pytania o miejsce, jakie powinna zajmować powieść odcinkowa czy o kryteria merytoryczne, które miałyby spełniać nadsyłane z prowincji teksty reportażowo-fieletonowe. Niepokoiło go schlebianie opinii publicznej.

A zmiłuj się Pan! Czy też podobna, żeby w „Gazecie Warszawskiej” (którą zaczępiłem w mojej korespondencji) na raz dwie powieści drukowano. Jeśli tak, będzie trzeba przeciw niej krucjatę ogłosić. A toż powieść zabije i historię, i sztukę. O! nie daj Pan jej się samowładnie w „Dzienniku” rozgościć! bo inaczej literatura upadnie!!! (k. 24)

Warto przy tej okazji podkreślić dużą samodzielność sądów tego młodego przecięt człowieka. Samodzielność i śmiałość, która wykraczała, jak się zdaje, poza przeciętny stan, bowiem dostrzegano ją jako cechę wyróżniającą Waliszewskiego na tle równolatków. Widać jej ślady nie tylko w uwagach stricte historycznych, ale także w rozproszonych na łamach listów komentarzach do bieżącej literatury. Mimo pewnej uzasadnionej wiekiem egzaltacji stylistycznej oceny sformułowanej przez Waliszewskiego na temat chociażby encyklopedyzmu Deotymy (k. 60), szkodliwości tzw. „religiantyzmu” w literaturze (k. 142–143) bądź skrytej bigoterii

⁶⁴ Anegdotę o Marku Klaudiuszu Marcellusie i jego okrzyku „Jowiszu Feretryjski!” oddającym radość ze zwycięstwa nad Gallami mógł Waliszewski zaczerpnąć m.in. z *Życia zacnych mężów z Plutarcha* I. Krasickiego (np. tenże, *Dzieła. Dziesięć tomów w jednym*, Paryż 1830, s. 695).

w skądinąd barwnej publicystyce Antoniego Nowosielskiego⁶⁵ (k. 11) są zaskakująco trafne i rozsądne.

Polemiki, jakie Waliszewski inicjował, rzadko dotyczyły samego Bartoszewicza, były raczej formą wspólnej „burzy mózgów” i zachętą dla redaktora, aby rozwijał ważne zagadnienia w swoich wystąpieniach. Na przykład w listopadzie 1854 roku z pasją Gustaw pisał:

W drugim liście przesyłam Panu dokładną wiadomość o poglądzie Am.[adeusza] Thierrego na Słowiańszczyznę. Chciałbym nawet wyszukać we wszystkich pisa-rzach, których mam u siebie, co który w nich o Słowianach powiedział. Może by takie sprawozdanie i do „Dziennika” przypadło? Wszak to pewno K. W. [Kazimierz Wójcicki?] tak szumny artykuł o k r y t y c e wystosował do „Gazety”. Jakże bym miał ochotę, żeby go kto przynajmniej drasnął. Według jego pojęcia filozofia żadnej prawdy dotąd nie zdobyła!!! A to bluźnierstwo Panie! Zmiłuj się Pan, nie przepuść tego bezkarnie. Według niego cechą dzieł ludzkich jest nieudolność, a więc i postępowość, cechą dzieł boskich doskonałość, a więc i stagnacja – ale czy zastanowił się nad tym uczony krytyk, gdzie granica między dziełami ludzkimi a boskimi. Kto wskaże *le juste-milieu*? Gdzie się zaczyna wola człowieka, gdzie ją zastępuje Opatrzności działalność? Nic łatwiejszego jak dzwonić czczymi frazesami. Niepodobna, żeby w „Dzienniku” żadnej nie było na to odpowiedzi. (k. 76)

Takich sygnałów głębszej potrzeby współtworzenia krajowej kultury za pośrednictwem prasy znajdujemy w listach Gustawa bardzo wiele.

Choroba – tyfus – zaczęła się nagle. Bartoszewicz wskazywał 12 czerwca 1855 r. Niedługo potem, 14 lub 15 czerwca, chłopak stracił przytomność, a 20 czerwca nad ranem, o godzinie czwartej, zmarł. Pogrzeb odbył się 22 czerwca – Waliszewski spoczął na Powązkach w Alei Katakumbowej (rząd 35, miejsce 5).

Opis przebiegu zdarzeń zamieszczony w podsumowaniu wspomnień Bartoszewicza może być pomocny w prawidłowym rozpoznaniu ostatnich niedatowanych listów Gustawa⁶⁶. Zastanawiające są zwłaszcza dwa – zamieszczone na kartach 147–149 i 162: o wiele krótsze niż zwykle, kreślone jakby niewyraźnie, niestarannie. Zmieniony charakter pisma zdaje się potwierdzać deklarowaną w obu tekstach fizyczną słabość nadawcy. Jest bardzo prawdopodobne, że pierwsza z korespondencji powstała tuż przed zaostreniem się choroby, kolejna kilka dni później, ok. 12–14 czerwca.

⁶⁵ Prasowe spory Nowosielskiego z Orzeszkową na początku lat siedemdziesiątych potwierdzają trafność tego rozpoznania.

⁶⁶ J. Bartoszewicz, *Gustaw Waliszewski (Dokończenie)*, „Dziennik Warszawski” 1855, nr 209, s. 3.

Jestem zupełnie słaby od dni kilku – wczoraj czułem się w złym stanie. Gorączkowe dreszcze mnie przechodziły. Dziś jestem jakby bardzo strudzony i osłabiony. Może to febra. Może katar zaziębiony. [...]

A z Pańskim zdrowiem co się dzieje?

Lubo ja w i e r z ę w s i e b i e, w swoją przyszłość, to jednak jak tylko słaby jestem, dziwaczne myśli do głowy mi przychodzą.

Ściskam Pana serdecznie,

Gustaw (k. 147–148)

Mój Drogi Panie!

Tak jestem słaby, że wyruszyć się z domu nie mogę – trzy dni nie byłem na mieście. W chwili kiedy to piszę, ustały dreszcze, a przyszła mocna gorączka i ból głowy. Co to ze mną będzie! Czas truć! Chciałem koniecznie być dziś u Pana, ale gdzie – ani podobna w takim stanie... Przy tym kaszel i ból oczu, bo pracuję długi [czas] przy świecy, wieczorem i z rana. Fatalna doprawdy sprawa! Mój Kochany Panie, przyjmij uściśnienie Gustawa. Jeśli by był pan Maciejowski, racz go uwiadomić i mnie wyłumaczyć. Całuję Pana serdecznie – daj Boże, aby jak najprędzej do widzenia,
Gustaw (k. 162)

Starałam się wskazać kilka wybranych kierunków interpretacji tej korespondencji, mając w głowie cały czas pytanie – czy to nie falstart? Życie Waliszewskiego porównywano do „meteorytu”⁶⁷. Wacław Szymanowski zastanawiał się po jego śmierci: „Był to wyjątek w naszej powierzchownej i lśniącej szychowymi odbłaskami epoce, a może jako taki nie mógł istnieć”⁶⁸. Zapewne gdyby tylko kilka artykułów, drukowanych zresztą anonimowo, stanowiło podstawę niniejszych rozważań – nie byłyby to materiał wart uwagi. Jednak listy młodego Gustawa, szczęśliwie przetrwałe w Archiwum rodziny Bartoszewiczów, pisane żywo, energicznie, inteligentnie, naprzemiennie wzniośle i ironicznie, z humorem i zapałem, są śladem autentycznego żaru z przeszłości, są twórczością potencjalną, głosem z oddali, który – zestawiony z ogłoszonymi za życia „drobinkami” – ma szansę poruszyć współczesnego czytelnika.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ W. Szymanowski, dz. cyt., s. 2.

Bibliography

- G.W. [Waliszewski Gustaw], “Korespondencja z Ciechocinka” (1), *Dziennik Warszawski* 1853, issue 215, pp. 3–4.
- [Waliszewski Gustaw], “Dwie szkoły historyczne”, *Dziennik Warszawski* 1853, issue 144, pp. 3–4.
- [Waliszewski Gustaw], “Galia pod Merowingami”, *Dziennik Warszawski* 1853, issue 307, p. 4.
- [Waliszewski Gustaw], “Galia pod Merowingami VII i VIII w.”, *Dziennik Warszawski* 1854, issue 106, pp. 7–8.
- [Waliszewski Gustaw], inc. “Otóż jeszcze fakt jeden...” [Defense of J. Bartoszewicz against the *Gazeta Warszawska*], *Dziennik Warszawski* 1855, issue 36, pp. 1–2.
- [Waliszewski Gustaw], “Korespondencje z powiatu wrocławskiego”, *Dziennik Warszawski* 1854, issue 96, pp. 3–4.
- [Waliszewski Gustaw], “Korespondencje z powiatu wrocławskiego”, *Dziennik Warszawski* 1854, issue 97, pp. 3–4.
- [Waliszewski Gustaw], “Korespondencje z powiatu wrocławskiego”, *Dziennik Warszawski* 1854, issue 152, pp. 5–6.
- [Waliszewski Gustaw], “Korespondencje z powiatu wrocławskiego”, *Dziennik Warszawski* 1854, issue 287, p. 4.
- [Waliszewski Gustaw], “Korespondencje z powiatu wrocławskiego”, *Dziennik Warszawski* 1855, issue 30, pp. 4–5.
- [Waliszewski Gustaw], “Korespondencje z powiatu wrocławskiego”, *Dziennik Warszawski* 1855, issue 135, p. 4.
- [Waliszewski Gustaw], “Stosunek obyczajowy Swewów do Franków”, *Dziennik Warszawski* 1855, issue 70, p. 1.
- Waliszewski Gustaw, “Tradycja i przesąd”, *Dziennik Warszawski* 1855, issue 66, pp. 1–2.
- Bartoszewicz Julian, “Gustaw Waliszewski”, *Dziennik Warszawski* 1855, issue 181, pp. 3–4.
- Bartoszewicz Julian, “Gustaw Waliszewski”, *Dziennik Warszawski* 1855, issue 182, p. 4.
- Bartoszewicz Julian, “Gustaw Waliszewski”, *Dziennik Warszawski* 1855, issue 183, p. 4.
- Bartoszewicz Julian, “Gustaw Waliszewski”, *Dziennik Warszawski* 1855, issue 184, p. 4.
- Bartoszewicz Julian, “Gustaw Waliszewski”, *Dziennik Warszawski* 1855, issue 191, pp. 3–4.
- Bartoszewicz Julian, “Gustaw Waliszewski”, *Dziennik Warszawski* 1855, issue 192, p. 4.
- Bartoszewicz Julian, “Gustaw Waliszewski”, *Dziennik Warszawski* 1855, issue 193, p. 4.
- Bartoszewicz Julian, “Gustaw Waliszewski”, *Dziennik Warszawski* 1855, issue 194, pp. 3–4.
- Bartoszewicz Julian, “Gustaw Waliszewski”, *Dziennik Warszawski* 1855, issue 197, pp. 3–4.

- Bartoszewicz Julian, "Gustaw Waliszewski", *Dziennik Warszawski* 1855, issue 206, p. 3.
- Bartoszewicz Julian, "Gustaw Waliszewski", *Dziennik Warszawski* 1855, issue 207, pp. 3–4.
- Bartoszewicz Julian, "Gustaw Waliszewski", *Dziennik Warszawski* 1855, issue 208, pp. 2–3.
- Bartoszewicz Julian, "Gustaw Waliszewski", *Dziennik Warszawski* 1855, issue 209, p. 3.
- Berkan-Jabłońska Maria, "Wokół listu Józefy ze Śmigielskich Dobieszewskiej (1820–1899) do Juliana Bartoszewicza (1821–1870) z roku 1856. Kilka uwag z dziejów dziewiętnastowiecznej emancypacji", *Ruch Literacki* 2013, issue 6, pp. 701–715. <https://doi.org/10.2478/v10273-012-0095-y>
- Florczak Ilona, "Julian Bartoszewicz jako współpracownik *Biblioteki Warszawskiej*", *Rocznik Łódzki* 2014, vol. 61, pp. 105–117.
- Florczak Ilona, "Nauczyciel w służbie państwowej. Między poczuciem obowiązku a własnymi aspiracjami. Przypadek Juliana Bartoszewicza (1821–1870)," [in:] *Między irredentą a kolaboracją. Ugoda, legalizm, lojalizm. „Dusza urzędnika” – ludzie i ich kariery*, A. Szmyt (ed.), Olsztyn 2015, pp. 51–65.
- Florczak Iwona, "Dokumenty dotyczące miast i województw w Archiwum rodziny Bartoszewiczów: próba charakterystyki", *Przegląd Nauk Historycznych* 2013, issue 12/2, pp. 221–235.
- Florczak Iwona, "Z listów Zygmunta Glogera do Juliana Bartoszewicza", *Przegląd Nauk Historycznych* 2016, Year 15, issue 1, pp. 277–295. <https://doi.org/10.18778/1644-857X.15.01.11>
- Florczak Iwona, "Źródła do dziejów Podlasia w Archiwum rodziny Bartoszewiczów", *Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej* 2015, vol. 15, pp. 161–176. <https://doi.org/10.18778/2080-8313.15.10>
- Gloger Zygmunt, "Julian Bartoszewicz 1821–1870", *Przegląd Polski* vol. III, IV; reprinted: *Pisma rozproszone*, t. 1: 1863–1876, J. Ławski, J. Leończuk (eds.), Białystok 2014, pp. 385–412.
- Krasicki Ignacy, *Dzieła. Dziesięć tomów w jednym*, Paris 1830.
- Maternicki Jerzy, "Julian Bartoszewicz (1821–1870)", [in:] *Historycy warszawscy ostatnich dwóch stuleci*, A. Gieysztor, J. Maternicki and H. Samsonowicz (eds.), Warsaw 1986, pp. 77–91.
- Szymanowski Wacław, inc. "Wczorajszej nocy umarł Gustaw Waliszewski" ["Wiadomości krajowe"], *Dziennik Warszawski* 1855, issue 160, pp. 1–2.
- Ugorowicz Izabela, "Z Krakowa do Łodzi. Dzieje i zawartość Archiwum rodziny Bartoszewiczów", *Rocznik Łódzki* 2013, vol. 60, pp. 185–204.
- Wieczorkowski Władysław, "Gustaw Waliszewski", *Gazeta Codzienna* 1855, issue 166, pp. 3–4.
- Wilkońska Paulina, *Moje wspomnienia o życiu towarzyskim Warszawy*, Z. Lewinówna (comp.), J.W. Gomulicki (ed.), Warsaw 1959.

- Wrzosek Stefan, "Julian Bartoszewicz. Człowiek, dzieło, znaczenie", [in:] *Intelektualiści rodem z Podlasia*, J. Sekuła (ed.), Siedlce 1997, pp. 126–138.
- Wrzosek Stefan, "Juliana Bartoszewicza dzieło niemożliwe: «przeliczyć do końca»", *Podlaski Kwartalnik Kulturalny* 1998, issue 4, pp. 31–42. <https://doi.org/10.1006/icar.1996.5636>
- Zielińska-Klimkiewicz Zofia, "Księgozbiór Bartoszewiczów – przeszłość i teraźniejszość", *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Librorum* 1998, issue 8, pp. 63–98.

Maria Berkan-Jabłońska – studies 19th century literature, in particular the history of women writing, the prose of Polish Romanticism, and the Polish Biedermeier period. She is also interested in various topics in biographical writings and the broadly understood popular literature of the 19th century. Personally – enjoys browsing archives and reading crime stories. She is the author of: *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta* (2008); *Arystokratka i biedermeier. Rzecz o Gabrieli z Güntherów Puzyninie* (2015); *Weredyckie, sawantki, marzycielki, damy... W kręgu kobiecego romantyzmu* (2019); *Pod wiatr... Czytanie życia Józefy Śmigielskiej-Dobieszewskiej* (2021); współredaktorka i redaktorka tomów: *Mickiewicz wiełu pokoleń twórców, badaczy i czytelników* (2008); *Przygody romantycznego „Ja”. Idee – strategie twórcze – rezonanse* (2012); "Nie-do-czytane. Polski dramat romantyczny", *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica* 1(27), 2015; "Kryminał w XIX wieku, XIX wiek w kryminale", *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica* 4(50), 2018.

Agata Żaglewska*

 <https://orcid.org/0000-0001-6192-5531>

„Fail better”, czyli jak poprawić improwizację¹

Streszczenie

W tym artykule wskazuję związki filomackiej poezji okolicznościowej z improwizacją poetycką. Na podstawie analizy autografów dwóch wybranych utworów – *Jambu dla Jana II* Tomasza Zana i *Odezwy spod stołu* Teodora Łozińskiego – uzasadniam tezę, że jamby przedstawiane podczas imieninowych fet to przykłady improwizacji w piśmie. Analizowane utwory intensyfikują dwie najbardziej charakterystyczne cechy jambografii – zawrotną szybkość tworzenia (Zan) i wynikające z niej niedopracowanie, bylejąkość wypowiedzi poetyckiej (Łoziński). Zwracam uwagę na uzupełnianie się kodów lingwistycznych i materialnych, tj. wzmożenie podanych cech zawartych w warstwie słownej utworów poprzez sposób ich zapisu w autografach. W części drugiej artykułu zastanawiam się nad możliwościami wprowadzania modyfikacji do utworów o improwizowanym charakterze – wprowadzam kategorię „poprawiania przez powtórzenie” i opisuję ją, odwołując się zarówno do *Jambu dla Jana II* i *Odezwy spod stołu*, jak i do innych tekstów pozostałych po filomackich fetach.

* Lic., Uniwersytet Warszawski, Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych, Wydział Polonistyki, Instytut Literatury Polskiej, Zakład Literatury Romantyzmu, ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 01-999 Warszawa; a.zaglewska3@student.uw.edu.pl

¹ Praca naukowa finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2020–2024 jako projekt badawczy w ramach programu „Diamentowy Grant” (nr projektu: DI2019002149).

Słowa kluczowe: improwizacja, filomaci, jamby, kod materialny, kod lingwistyczny, powtórzenie

W tym artykule zajmę się specyfiką tworzenia jambów – poezji okolicznościowej członków Towarzystwa Filomatów przedstawianej podczas imieninowych fet². Na przykładzie autografów dwóch wybranych wierszy³ – *Jambu dla Jana II* Tomasza Zana (powst. 1819) i *Odezwy spod stołu* Teodora Łozińskiego (powst. 1821) – postaram się pokazać związki jambografii z improwizacją. Poszukam też odpowiedzi na pytanie, czy i w jaki sposób można było poprawiać improwizowane

- 2 Literatura przedmiotu traktująca o poezji filomackiej nie jest zbyt obszerna. O szczegółowych zagadnieniach, jak interesujący mnie tutaj proces tworzenia jambów, znaleźć można jedynie napomknięcia. W nowszych publikacjach pisze się o wierszach filomatów w kontekście kultury literackiej Wilna początków XIX wieku (M. Stankiewicz-Kopeć, *Pomiędzy klasycyzmem a romantycznością: młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817–1828*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009; J. Kowal, „Talent (nie)wyższy nad mierność”. Kilka uwag o zjawisku wierszomanii na Litwie w latach 1815–1830, „Prace Polonistyczne” 2014, t. 69, s. 9–20) lub o specyficznym, wewnątrzgrupowym kontekście wypowiedzi poetyckich filomatów (T. Jędrzejewski, *Rhetoric and Poetry: the Occasional Works of the Philomaths*, „Darbai ir dienos” 2016, nr 66, s. 9–21, częściowo także D. Zawadzka, *Czytanie i pisanie w życiu filomatów*, [w:] *Wilno i kresy północno-wschodnie: materiały II Międzynarodowej Konferencji w Białymstoku 14–17 IX 1994 r. w czterech tomach*, red. E. Feliksiak, A. Kieźuń, t. 4, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Oddział Białostocki: Zakład Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej. Filia Uniwersytetu Warszawskiego, Białystok 1996, s. 23–49). Pojawiły się także prace sytuujące jambografię wobec tradycji anakreontyków (T. Jędrzejewski, „O ty, ze szkła zrobiona, przeżroczyta szklanko!”. *Biesiadne wiersze filomackie wobec przemian tradycji anakreontycznej w początkach XIX wieku*, „pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi” 2021, nr 12, s. 180–200) i współczesnej kultury hip-hopu (T. Kukułowicz, *Raperzy kontra filomaci*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014). Zagadnienie procesu tworzenia jambów i ich związków z improwizacją poetycką nie zostało dotychczas omówione; w literaturze na temat improwizacji poetyckiej w Polsce pojawiają się jedynie obejmujące kilka stron wzmianki o młodym Mickiewiczu improwizującym dla filomatów; nie odnoszą się one jednak do jambografii jako szerszego zjawiska – zob. W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1998, s. 36–46; I. Puchalska, *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2013, s. 163–166.
- 3 Wybrane przeze mnie wiersze są reprezentatywne dla całego zjawiska jambografii. Intensyfikują dwie, z mojego punktu widzenia najistotniejsze, cechy charakterystyczne tych okolicznościowych wierszy – wzmoczoną prędkość powstawania i wynikającą z niej bylejakość, niedopracowanie wypowiedzi. Ponadto *Odezwa spod stołu* Łozińskiego stanowi jedyny przypadek spośród całego rękopiśmiennego zbioru jambów, kiedy zachowały się dwa autografy – brulion i jego niedokończona kopia. W pozostałych przypadkach najczęściej mamy do czynienia z jednym autografem i jedną kopią nieautorską w postaci sprawozdania z odbytej imprezy, zawierającego wszystkie wiersze wypowiedziane danego dnia ułożone w odpowiedniej kolejności i uzupełnione prozatorskimi komentarzami. Niekiedy dysponujemy tylko autografem albo tylko sprawozdaniem z fety. Zob. H. Mańkowska, *Rękopisy z Archiwum Filomatów w Bibliotece Uniwersyteckiej KUL: katalog*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 1983, t. 47, s. 107–174.

jamby – zwłaszcza, że problem nieudania, zepsucia wypowiedzi stanowił jeden z najbardziej charakterystycznych wątków tej poezji.

Filomackie fety miały charakter luźnych przyjacielskich spotkań; organizowano je najczęściej z okazji imienin. Za główną atrakcję każdej imprezy uchodziły okolicznościowe wiersze: niektóre z nich improwizowano w całości, inne częściowo, a jeszcze inne przygotowywano wcześniej z zamiarem zaprezentowania ich w odpowiedniej chwili. Proponuję jednak zrezygnować z dzielenia jambów na „prawdziwe” improwizacje, półimprowizacje i wiersze uprzednio przygotowywane. Wszystkie jamby (nawet te, o których wiemy, że pisane były z niewielkim wyprzedzeniem) potraktuję jako utwory improwizowane. O improwizacyjnym charakterze tych wypowiedzi świadczy forma zapisu jambów – powstających na kolanie, na podarowanych kartkach, w przerwach między wykładami. Mamy w tym przypadku do czynienia z – często praktykowanym przez filomatów – improwizowaniem w piśmie⁴.

Improviser can fail...⁵

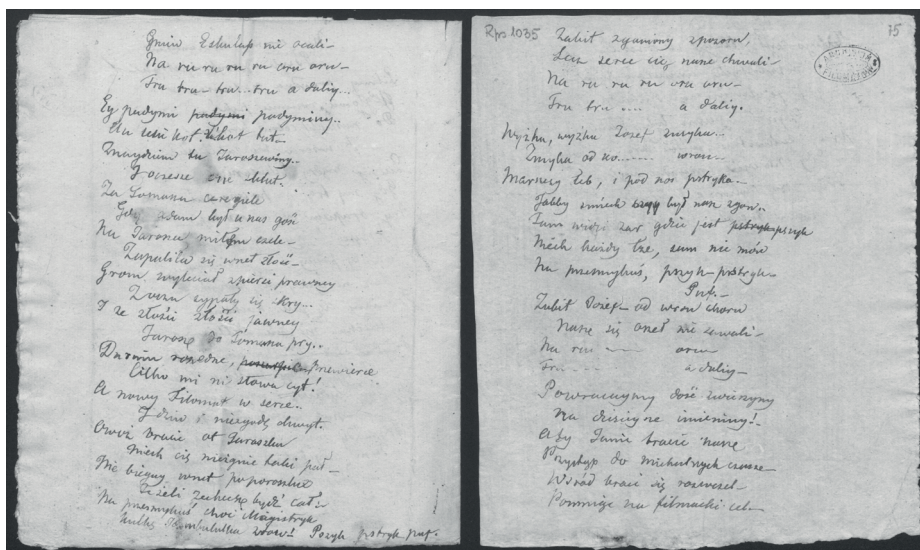
Zachowane brulionowe wersje *Jambu dla Jana II Zana* i *Odezwy spod stołu Łozińskiego* nie noszą śladów zmian w koncepcji utworu, porzuconych prób czy alternatywnych wersji, ani większych wahań w doborze poszczególnych słów i rozwiązań konstrukcyjnych⁶.

4 Zob. np. wzmiankę Mickiewicza: „Chciałem nawet listownie improwizować, ale że listownie, a ty nie jesteś w równym humorze, lepiej prozaikować” (A. Mickiewicz, *List do Jana Czeczota z dnia 2/14 sierpnia 1819 r.*, [w:] *Korespondencya filomatów*, t. 1, wyd. J. Czubek, nakł. Akademii Umiejętności i Towarzystwa dla Popierania Wydawnictw Akademii, Kraków 1913, s. 87). Zob. też fragment wiersza Czeczota: „Więc przyjmij tę wymówkę, że (...) / W krótkiej chwili kryśliłem te wiersze w zimnej hacie (J. Czeczot, *Już nam nie stało wierszy...*) [w:] *Poezycja filomatów*, t. 2, wyd. J. Czubek, nakł. Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1922, s. 52); więcej przykładów przywołuję w dalszej części artykułu. Wszystkie cytaty z poezji i korespondencji filomatów podaję na podstawie tych wydań; numery stron lokuję w tekście głównym, poprzedzając literą „P” lub „K” wraz z odpowiednim numerem tomu.

5 Podtytuł nawiązuje do kanadyjskiej badaczki improwizacji Angeli Esterhammer, która podkreśla, że wszechobecne widmo porażki, współodczuwane przez publiczność, jest jednym z najistotniejszych elementów performansu improwizacji: „The audience’s involvement is intellectual, in that they try to anticipate what solution the improviser will devise to the challenging word-game, but also highly emotional, as they empathise with the stress and strain of being in the public eye. The audience participates in the sufferings and shame of a performer’s failure, and in the ever-present stress of knowing that performer could fail (...)” (A. Esterhammer, *Romanticism and Improvisation, 1750–1850*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, s. 156).

6 Zob. T. Zan, *[Nadstaw uszy rozdział usta Janie Wtóry...]*, sygn. 1035, rkps nr 13, zbiory Biblioteki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego i T. Łoziński, *Odezwa spod stołu*, sygn. 1036, rkpsy nr 16, zbiory Biblioteki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

W autografie *Jambu dla Jana II* ingerencje w pierwotny kształt językowy ograniczają się do skreśleń pojedynczych wyrazów i nie wprowadzają istotnych zmian. Tylko dwa skreślenia obejmują większą całość składniową. Zanowski brulion jest trudno czytelny – z pewnością filomata notował w pośpiechu, bo kształt niektórych słów okazuje się ledwie zarysowany, szczególnie w przypadku wyrazów dźwiękonaśladowczych. Dźwiękonaśladownictwo nierzadko obejmuje całe wersy; pod koniec rękopisu zdarza się, że fragmenty te są zastąpione kreską, szlaczkiem, kropkami itp.



Il. 1. Fragment autografu „Jambu dla Jana II” T. Zana, sygn. 1035, rkps nr 13, zbiory Biblioteki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, k. 74 v i 75 r.

Kod materialny rękopisu oddaje zawrotną szybkość tworzenia i współgra z kodem lingwistycznym⁷. Pęd i dźwięk są zdyskursywizowane – jamb przedstawiony jest jako łowczy pies i kula myśliwskiej strzelby, która ściga uciekających w popłochu kolegów: „O mój ty jambululeczku, / Młody na nich rzucaj krzyk! / Cel! Pa! W księdza, kochaneczku, / Pszyk, pszyk, pstryk! Wyż-ha! Pilnuj, rewerendę / Zakasawszy aż po pas; / Wczwał uń bieży na gawędę, / Na próżniactwo i na kwas” (P, t. 2, s. 286).

Jambista realizuje ten koncept także na poziomie struktury wiersza, która dobrze oddaje rytm ucieczki, biegu: struktura metryczna wyraźnie nawiązuje do poezji Józefa Baki, wywołującej wrażenie katarynkowości⁸. Zan strzela ry-

⁷ Wprowadzam terminologię zaproponowaną przez M. Antoniuka (*Jak czytać stronę brulionu. Krytyka genetyczna i materialność tekstu*, „Wielogłos” 2017, nr 31, s. 39–66).

⁸ P. Bukowiec słusznie zauważył, że podczas głośnej lektury sylabotonizm wierszy Baki ulega destrukcji, zdania rozpadają się na „izolowane, obdarzone względną swobodą słowa”,

mem i rytmem do uciekających kolegów – musi być pędzić, żeby ich dorwać, strzelić żartem, naganą, pochwałą. Pędzi też na kartce. Zatrzymuje się raz tylko, żeby napisać na nowo wers 31. Początkowo miał brzmieć: „Jamb Michała dziś nie chwali”. Autor przekreślił ten pomysł i napisał „Jamb się nie da pospolić”. Wprowadził tę zmianę na bieżąco, w jednej chwili, o czym świadczy ostatni wyraz kolejnego wersu: „pochwycić” rymuje się z „pospolić”, czyli z drugą wersją zdania.

Utwór ten przeznaczony był do zaprezentowania w konkretnych okolicznościach – stworzono go z myślą o słuchających, a nie czytających odbiorcach. Z tego względu brulion Zanowski można potraktować jako rodzaj partytury⁹ – odczytujący musiał odpowiednio intonować zapisane słowa, grać mimiką i gestem, a także improwizować niektóre nieczytelne fragmenty. Struktura wiersza została pomyślana w taki sposób, żeby łatwo było tworzyć kolejne partie, dobierać słowa „do rymu” – Zan zmieniał metrum, najczęściej sięgał po rymy czasownikowe, wprowadzał mnóstwo powtórzeń i onomatopei. Dlatego też można przypuszczać, że nieczytelność własnego rękopisu nie stanowiła dla autora większego problemu, z łatwością mógł wprowadzać rozwiązania wymyślone na bieżąco.

co – po odpowiednio długim procesie czytania na głos – wiąże się z rozkładem słów na „izolowane, obdarzone względną swobodą sylaby”. W konsekwencji „to, co wygląda na tok sylabotoniczny, w ogóle nie jest już wierszem”. „Każda sylaba staje się (...) równie samodzielna i niesamodzielna, »fruwają« one swobodnie we względnej izolacji”; „w środku takiego wiersza panuje skandowanie”. Bukowiec przenikliwie interpretuje zabiegi Baki jako brzemienne w konsekwencje strategię wprowadzania „obcej logiki przemożnego rymu”, która jest sposobem na ucieczkę przed banalizacją „aktu słownej reprezentacji duchowego obcowania ze śmiercią, czyli mówienia o śmierci”. U Baki „obcy, niedyskursywny porządek przemożnego rytmu” niesie więc za sobą mistyczne/teologiczne/metafizyczne przesłanie – zob. P. Bukowiec, *Metronom: o jednostkowości poezji „nazbyt” rytmicznej*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2015, s. 89–95. Zaznaczyć trzeba, że filomaci z pewnością nie interpretowali w ten sposób zabiegów poetologicznych jezuitów – ich recepcja nie odbiegała od charakterystycznej dla owego czasu w Wilnie mody na humorystyczne naśladowanie niezbyt wówczas szanowanego zakonnika-poety – zob. rozdział „Baka-osioł” – *pośmiewisko Wilna*, [w:] A. Nawarecki, *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Ossolineum, Wrocław 1991.

- 9 Terminu *partytura* używam za Wandą Świątkowską, według której jest ona „instrukcją wielu możliwych, wariantywnych, potencjalnych realizacji [przedstawienia teatralnego/perfromansu – A.Ż.] (...). Partytura teatralna w znaczeniu instrukcji wykonawczej może być dramatem (...), dramaturgicznym opracowaniem dowolnego tekstu / tekstów, także nie-dramatycznych (...), bądź opisowym projektem inscenizacyjnym. (...) **Partytura teatralna (...)** kładzie nacisk na aspekt wykonawczy (dokonany bądź projektowany), sprawczość i performatywny charakter tekstu, stąd walory literackie partytury teatralnej są mniej ważne niż jej sceniczny potencjał” (W. Świątkowska, hasło *partytura teatralna*, [w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, dostępna online: <https://encyklopediateatru.pl/hasla/123/partytura-teatralna> (dostęp 18.12.2021 r.); (podkr. moje).

Z punktu widzenia badaczki rękopisów przykład *Jambu dla Jana II* okazuje się wielce problematyczny. Podstawowe zadanie – filologiczna dokładność w rozszyfrowaniu pisma – stoi w sprzeczności z charakterem utworu o dziwnym statusie improwizacji-partytury. Na przykład wers 165. w edycji Jana Czubka brzmi: „A u lesie kot! Hu, kot tut!” (P, t. 2, s. 289). Rękopis w tym miejscu jest bardzo nieczytelny – wspomniany fragment to raczej szlaczek niż zdanie. Czubek ewidentnie podjął arbitralną decyzję; nie wiąże się ona jednak z przeinaczeniem autorskiego gestu poetyckiego, ponieważ słowa te miały po prostu wyrażać zdziwienie na widok spotkanego w lesie kota (w żargonie myśliwskim – zająca). Zan mógł zrobić to na wiele różnych sposobów – mógł powiedzieć po białorusku, jak chciał Czubek, mógł też powiedzieć po polsku np. „A tu w lesie kot! Ha, kot tu!”. Semantyka, składnia i interpunkcja zawarta w rękopisie nie miała dla piszącego większego znaczenia – chodziło tylko o to, żeby stworzyć szkic wypowiedzi o odpowiednim brzmieniu i podczas fety doimprowizować resztę.

Taki wiersz i taki rodzaj zapisu uniemożliwiają podejście do tekstu jako skomplikowanej konstrukcji, którą można analizować, śledząc, jak kolejne elementy łączą się ze sobą w spójną całość. Trudno też w tym wypadku praktykować „alchemię rękopisu”¹⁰, nieskończony proces grzebania w znaczeniu najmniejszych elementów graficznych kolejnych wersji danego fragmentu.

Autograf *Jambu dla Jana II* stanowi przykład improwizowania w piśmie. Mickiewicz wiele razy używał podobnego sformułowania – np. w liście do Czeczota z 1819 r. zamieścił triolet, który skomentował tymi słowami: „Jest to mała improwizacja; nie wiedziałem, jak trafię do końca. Trafiłem! Masz tryolet, bądź zdrów!” (K, t. 1, s. 183). Także inni filomaci podkreślali w korespondencji chaotyczny, niedopracowany, niegotowy charakter swoich wypowiedzi – Czeczot np. określił swój list „bigosem hultajskim”, w którym „wszystko bez ładu się miesza” (K, t. 1, s. 144). Malewski stwierdził: „Jest to wspólna wszystkich moich listów wada, że są pisane bez poprzedniego przygotowania; wówczas kiedy pora odsyłania, chwytam za pióro i ciskam wszystko, co myśl skora przystawi” (K, t. 1, s. 441). Z kolei Teodor Łoziński w liście do Mickiewicza tak skomentował proces twórczy: „Otóż puszczyć wolno pióro, a ręka niech macha. Nie rączę za to, czy znajdziesz sens, bo pisałem bez głowy” (K, t. 1, s. 434).

Podstawową cechą większości okolicznościowych wierszy filomatów był przyspieszony proces tworzenia bez wprowadzania poprawek. Zarówno improwizacje w mowie, jak i w piśmie nosiły więc cechy niedopracowania i – co bardzo istotne – były tworzone dla innych i wobec innych: czy to w bezpośrednim kontakcie ze słuchającymi, czy poprzez medium listu, czy – jak w przypadku *Jambu*

¹⁰ Odwołuję się do sformułowania Marka Troszyńskiego zawartego w tytule jego edycji *Samuela Zborowskiego*, zob. M. Troszyński, *Alchemia rękopisu. „Samuel Zborowski” Juliusza Słowackiego*, IBL PAN, Warszawa 2017.

dla *Jana II* – ze względu na zamiar zaprezentowania utworu przyjaciółom podczas fety. Autograf Zana zarówno poprzez kod materialny, jak i kod lingwistyczny ilustruje pośpiech jambisty, wzmagając istotne dla filomackich zabaw literackich doświadczenie zawrotnej prędkości tworzenia. Łoziński w podobny sposób intensyfikuje w rękopisach *Odezwy spod stołu* inną cechę jambów – nieudanie.

Zachowały się dwa autografy *Odezwy spod stołu* – wersja brulionowa i niedokończona kopia. Brulion *Odezwy* różni się od autografu *Jambu dla Jana II* Zana nieznacznie większą ilością wprowadzanych poprawek – oprócz skreśleń pojedynczych słów, Łoziński kilka razy zdecydował się zmienić szyk wyrazów, raz dodał też cały wers. Wciąż jednak nie są to znaczące zmiany; widać że zostały wprowadzone na bieżąco podczas pisania, bo nie zmienia się kształt pisma i kolor atramentu. Pierwsza, brulionowa wersja jest trudno czytelna i została zapisana na porwanej kartce. Tekst główny kopii właściwie nie różni się od brulionu – Teodor pisał po prostu staranniej i dodał interpunkcję, która w wersji pierwszej była bardzo szczątkowa i niekonsekwentna.

Łoziński zaczął przepisywać swój jamb z zamiarem wysłania go Mickiewiczowi nieobecnemu na fecie, podczas której prezentowana była *Odezwa*. Niedokończona kopia roi się od komentarzy odautorskich. Stanowią one kolejny dowód w moim śledztwie na temat przedstawieniowego charakteru jambografii. Łoziński robi przypisy do miejsc, uznanych za niezrozumiałe dla odbiorcy czytającego tekst poza jego właściwym kontekstem albo tłumaczy się przed Mickiewiczem z dziwnych neologizmów i innych niefortunnych zabiegów językowych. Na przykład pierwszy przypis do fragmentu „Czyż tego nie wiecie / Że poecie / Wolno się, jak chceć, zmieniać, wolno i pseem zostać?” zawiera informację: „Jam to mówił, siedząc pod stołem, a zatem po psiemu” (P, t. 2, s. 336–337). Kolejne przykłady komentarzy: „W nice zamiast w nic – licencya poetycka dla rymu”; „Takiemu, jak ja, poecie ujdzie dla wiersza położyć improwizator zamiast improwizator, jakim był Onufr”. Błyskotliwy dwuwers „Więc Szerok zalegć pole powinien za wszystkich, / Jemu bowiem nie braknie na conceptach płytkich” skomentował: „Jak i w dzisiejszych jambach jest na to dowód” (P, t. 2, s. 338).

Jak widać, Łoziński zмага się ze swoim prowizorycznym, na szybko skleconym pisaniem. Swojego dzieła nie kończy – objaśniony jamb traci charakter spontanicznej wypowiedzi poetyckiej. Parafilologiczne komentarze autora redukcją celebracyjny charakter utworu. Z filomackiego performansu niewiele zostaje...

W przypisach autor tłumaczy utwór i tłumaczy się z utworu. Ponieważ Mickiewicza nie było w Wilnie w tamtym czasie, niektóre fragmenty wymagały dopisania szczegółowego kontekstu. Oprócz tego Łoziński czuł potrzebę usprawiedliwienia niedociągnięć warsztatowych, które nie stanowiły przeszkody podczas wypowiadania utworu, a jednak w piśmie najwyraźniej zaczęły go razić. Zmiany w kolorze atramentu i sposobie pisania świadczą o tym, że zasiadał do tej roboty co najmniej dwa razy. Komentarze do tekstu mnożą się niemożliwie;

doprowadzenie przedsięwzięcia do końca wymagałoby sporego nakładu pracy; przepisujący w końcu daje za wygraną – odpuszcza.

Z gestu Łozińskiego chcę wyciągnąć trzy kwestie. Po pierwsze, świadczy o tym, że nie można było poprawiać wiersza już wypowiedzianego, zaprezentowanego przed innymi podczas uczt. Nie było sensu tego robić – jamby traktowano jak swego rodzaju ślady minionego wydarzenia (odbytej fety). Stosunek filomatów do swoich okolicznościowych fragmentów odpowiadał dynamice ich tworzenia. Spisywane były często na luźnych kartkach i ginęły w ogólnym nieporządku, piętrzących wszędzie się papierach. W 1820 r. Mickiewicz pisze do Czeczota: „Uciałem był do ciebie półarkuszową odę, wróciwszy z huty, ale między szpargałami zawieruszyła się. Masz wierszyk, w którym tyle sensu, ile teraz w mojej głowie, dlatego kończę” (K, t. 1, s. 438). Poza tym niedociągnięcia warsztatowe najwyraźniej nie osłabiały siły oddziaływania utworu – chodziło przecież o to, żeby **coś** przynieść: coś, co będzie przede wszystkim zabawne i zaczepne, a niekoniecznie dopracowane. Zasady tej towarzyskiej gry nie opierały się na ocenie wartości literackiej prezentowanego utworu – filomaci wielokrotnie podkreślali lichotę swoich poetyckich ekscesów:

Reguły sztuki poetyckiej przestają mieć znaczenie; w warunkach odurzenia [„alkoholowego” – A.Ż.] poeta nie potrafił się ich trzymać. Twórca skazuje się na produkcję wierszy, „jakie się udadzą”: filomaci otwarcie przyznają się zatem do mierności wygłaszanych lub śpiewanych tekstów. „Dawniej dudarz zawołany / Dziś, żeby nie być jako duda, / Śpiewam ci, Tomo kochany, / Piosenkę, jaka mi się uda” (...) (Poezycja... 1922, I: 93). Ceną za nieskrępowany akt twórczy są więc – oprócz niezwykłych asocjacji – „wiersze lekkie jak pióro”, „rymarstwo”, licha „jambografia”. „Już nam nie stało wierszy, cóż powiemy prozą? / Wierszem szafować możemy, jak nikczemnym płodem” (...) (Poezycja... 1922, II: 51)¹¹.

Chodziło zatem o efekt, jaki wywołają słowa wypowiedziane na gorąco i nie miało większego znaczenia, czy na papierze prezentować się będą jako udane (tj. poetycko wartościowe) wiersze.

Po drugie, to niedokończone przedsięwzięcie komentowania zwraca uwagę na niesamodzielność utworów przygotowywanych na ucztę jako tekstów silnie osadzonych w swoim kontekście towarzyskim i przez co w formie pisemnej niepełnych: przypisy wyjaśniające/zastrzegające coś mogłyby się rozrastać i mnożyć do pokaźnych rozmiarów. Jeśli potraktujemy wystąpienia podczas fet jako performanse poetyckie, trzeba wziąć pod uwagę także pozajęzykowe elementy wydarzenia. Podkreślić należy istotną rolę wszystkich uczestników zabawy – zwłaszcza, że w przypadku filomatów podział na publiczność i wykonawcę

¹¹ T. Jędrzejewski, „O ty, ze szkła zrobiona, przeźroczyta szklanko!”..., dz. cyt. s. 193.

ulegał zawieszeniu. Nie bez znaczenia była przestrzeń występu (często aranżowano ją tak, żeby w danej chwili współgrała z wypowiedzianymi słowami), a także (m.in.) nacechowanie emocjonalne wynikające z fizycznej współobecności, cielesna gra performerów i nieprzewidziane zakłócenia wdzierające się w przestrzeń i czas przedstawienia¹².

Po trzecie, kopia brulionowej wersji stanowi kolejny przypadek uzupełniania się kodu materialnego i kodu lingwistycznego. Łoziński często podejmuje w listach i w wierszach problemy kluczowe dla filomackiej jambografii – nieudanie, słabiznę, głupawość wypowiedzi albo całkowite zacięcie się, niemożność wypuszczenia z gęby głosu. Ten późny jambista (wzmożony okres jego twórczości przypada na okres między końcówką 1819 r. a 1821 r.) jak gdyby wyolbrzymia wszystkie grzechy główne filomackiej muzy. Centralnym tematem jego twórczości jest problem słabości, miernoty i prowizorki:

„Miło mi bardzo z tobą rozmawiać choć listownie; na nieszczęście tylko, że mi **często braknie materii, a moja głowa ograniczona nie może się zdobyć na wymyślenia**. Przywilej ten zostawiony jest poetom. A ja upośledzony w tem jestem od natury i **kie- dy nawet czasami łeb się zakurzy, zdaje się, że natchnięty już jestem od Apollina, postawię nogi szeroko, a gębę otworzę jeszcze szerzej; ale jąkam, krztuszę się, a prócz próżnego tchu nic z niej nie wyjdzie**. A chociaż czasami zaimprovizuję, to pewnie w wierszu tyle zgłosek zamknę, iż nawet przez rachunek integralny zliczyć by ich nie można było” (K, t. 1, s. 329–330).

„W pół do pierwszej po północy zasiadam i chcę do ciebie, kochany Adamie, pi- sać, ale nie wiem, co. **Myślę, gryzę pióro, chcę coś żartobliwego uciąć, ale choć ty trzaśnij, żaden koncept do głowy nie przychodzi**. Otóż puszczę wolno pióro, a ręka niech macha. **Nie ręczę za to, czy znajdziesz sens, bo pisałem bez głowy**” (K, t. 1, s. 434).

„**Tu gryzę, a gryzę pióro; / Lecz gdym już wierszów napisał sto z górą, / Ani weź, rym się żaden nie klei**” (P, t. 2, s. 343).

„Nadto **cecha moja główna / milczeć; otwarłszy gębę szeroką, / Już daję mojej głowie dość wartość wysoką**” (P, t. 2, s. 352).

¹² Dobrym przykładem takiego zakłócenia performansu improwizacji jest historyjka opowiedziana w liście do Mickiewicza przez Pietraszkiewicza – całkiem udane jambowanie *ex tempore* zostało przerwane przez nagły, nieprzyjemny wypadek stłuczenia pożyczonej lampki. Pietraszkiewicz przedwcześnie zakończył swoje wystąpienie, bo opuściła go wena (zob. K, t. 1, s. 458).

„**Braknie już w mej głowie oleju**, / Już dziś nie uskubnę, dalibóg, dobrodzieju”
(P, t. 2, s. 369).

„Kontynuacja nastąpi w następnym numerze, / Bo dla krótkości czasu Muza jest
w cholerze, / **I choć się siłę, choć się nadymam, / Choć szarpię włosy i zżymam**
/ **Ani weź, nie trzańcie**” (P, t. 2, s. 370).

Wątki te przewijają się także w warstwie tematycznej *Odezwy spod stołu*; wrażenie niedoskonałości, bylejakości niewątpliwie zostaje spotęgowane przez komentarze mówiące wprost o tym, że autor nie potrafił czegoś lepiej ująć, stworzył neologizm na potrzeby rymu itp. Podobnie było w przypadku rękopisu Zanowskiego, którego materialna forma oddawała cechę zawrotnej prędkości powstawania utworu i wskazywała na dynamiczny sposób jego prezentacji. Łoziński natomiast w widoczny sposób zmagają się z prowizorycznym charakterem tekstu przygotowywanego z zamiarem jednorazowego wypowiedzenia.

Te trzy pokrótce omówione przeze mnie autografy świadczą o tym, że spontanicznie powstające wiersze okolicznościowe filomatów nie noszą śladów jakichkolwiek większych wahań w koncepcji i stosowania poszczególnych rozwiązań. Wiemy też, że nie wprowadzano zmian do powstałych tekstów, nawet jeśli miały one funkcjonować w obiegu rękopiśmiennym, a nie tylko w jednorazowym wypowiedzeniu. Czasami zdarzało się, że koledzy przesyłali sobie listownie jamby pozostałe po jakiejś uczcie, jednak – na przykładzie niedokończony kopii *Odezwy* – można stwierdzić, że ze względu na silne zakorzenienie w kontekście wypowiedzenia, nie widzieli potrzeby ich modyfikowania. Płyne z tego prosty wniosek: z punktu widzenia filomaty pisanej improwizacji nie warto poprawiać w rękopisie, a nawet nie da się tego zrobić bez straty dla efektu autentyczności przeżycia grupowej zabawy.

Improviser can fail better

A jednak, w tytule artykułu zasugerowałam, że improwizację da się jakoś modyfikować. Czas wytłumaczyć się z tego i postawić pytanie, czy można zmieniać wypowiedź w inny sposób niż wprowadzenie kolejnych zmian w brulionie. Pisane jamby, ze względu na swoją jednorazowość, prowizoryczność, ewidentnie przyspieszony proces tworzenia, a także sposób prezentacji w formie performansu poetyckiego, nie podlegały podobnym zabiegom. Mimo to chcę zaproponować teżę, że **filomackie improwizacje miały swoje warianty**. Ten rodzaj modyfikacji nazwałabym „**poprawieniem przez powtórzenie**”. Mam na myśli repetycję danego schematu/motywu w kolejnych wypowiedzianych zdaniach albo w ponownym opracowaniu tego samego tematu przy innej okazji. Jamby można potraktować

jako potencjalnie nigdy nie skończony cykl albo lepiej – jedną wielką wieloautor-ską wypowiedź. W ramach tej wypowiedzi powracał stale ten sam zestaw tematów, powtarzały się także schematy konstrukcyjne. Nie może tu być mowy o opozycji „źle” (zarzucony wariant) – „dobrze” (poprawka). Powtórzenia następują kaskadowo, co sprawia wrażenie, jakby poprawka nigdy nie była zadowolająca. Przeciwnie – pociąga ona za sobą konieczność kolejnej korekty, ta zaś – następnej. Opozycję „źle” – „dobrze” zastępuje seria poetyckich (i zamierzonych!) niepowodzeń: „źle” – „znowu źle” – „znowu nie tak”. Poprawka improwizacji także musi być improwizowana – następować szybko, podczas krótkotrwałego procesu twórczego. W zapisanej improwizacji utrwalone są więc tylko te modyfikacje, które do wypowiedzi zostały wprowadzone od razu i ulokowane w strukturze wiersza. Wszystkie niedoskonałości, których nie skorygowano w utworze *in statu nascendi*, muszą w nim pozostać – jako świadectwo autentyczności i spontaniczności powstającego jambu, prędkości jego układania (jamb Zanowski), i wynikającej z tych warunków tworzenia mierności artystycznej (jamb Łozińskiego).

Zestaw podejmowanych i powtarzanych tematów obejmował, najogólniej mówiąc, bieżące sprawy osobiste – relacje między członkami grupy, ważne (albo śmieszne) wydarzenia z życia wspólnoty. Na przykład wielką karierę robił wątek rozprawy Erazma Poluszyńskiego *O pollucjach czyli upływie nasienia*, czytanej na posiedzeniach Towarzystwa w grudniu 1817 i styczniu 1818. Motyw upływu nasienia zrosł się z postacią Poluszyńskiego tak bardzo, że występujący powtarzali i opracowywali na nowo ten żart prawie za każdym razem, kiedy zwracali się do Erazma.

Ten podstawowy budulec „dzieła” (jakim były bieżące sprawy z życia grupy) był uzupełniany przez wątki biesiadne. Na wszystkie możliwe sposoby opracowywano motyw alkoholu pojawiający się już od pierwszej wierszowanej fety nazwanej *Walkami miodowymi*. Naśladowano w wierszach pijane bełkoty (robił to np. Zan podczas tzw. *Pożegnania*), dociekano *Prawd znalezionych na dnie szklanki* (Łoziński), pisano *Igraszki po pijanemu* (także Łoziński)¹³.

Bardzo istotna jest także autoreferencjalność – filomaci często opisywali swoją pozycję poety-improwizatora-jambografa, a także określali specyfikę jambu jako wypowiedzi artystycznej. Jak już wspomniałam wyżej, motyw nieudania, popsucia wypowiedzi pojawia się u wszystkich występujących – jamb jako coś niedopracowanego, źle i byle jak zrobionego stanowi punkt wyjścia dla autorskich rozważań gatunkowych. Oprócz tego wielokrotnie podkreślano, że ważnym elementem jambografii jest krytyka kolegów, prowokowanie zaczepek. Mówił o tym np. Mickiewicz „Jamb to szpieguje, pisze, zwołuje, ogłasza. / Różny ton ma i pochwał i żartów i przygan: / Raz, jak Pindar, jak baba raz, nawet jak cygan (P, t. 2,

¹³ Zob. T. Jędrzejewski, „O ty, ze szkła zrobiona, przezroczyta szklanko!...”, dz. cyt., *passim*.

s.147) i Łoziński („jambiczycy czyli byczy”: P, t. 2, s. 339). Można to było zauważyć także w cytowanym *Jambie dla Jana II* w pomysłcie ścigania kolegów.

Schematy konstrukcyjne polegały natomiast na kierowaniu wypowiedzi po kolei do każdego lub kilku z obecnych na uczcie, układaniu paralelnie zbudowanych personalnych pochwał i zaczepk. Ulubionym środkiem stylistycznym filomatów było wyliczenie. Praktykowano je w wersji mikro – wtedy obejmowało kilka wersów, np. Łoziński w *Odezwie spod stołu* wymienia kolejno z imienia wszystkich jambistów i podaje powody, dla których musiał ich zastąpić; Zan także już na samym początku korzysta z tego ułatwienia, dając opis przygotowanych na ucztę atrakcji – „Rodzyneczki, jabłuszczyki / I zamorski, gorzki bob, / Biskokoteczki i flaszczyki / I z zaplatankami pop” (P, t. 2, s. 283). Wyliczenia w wersji makro rozrastały się do całych utworów – np. układano jamby, którym głównym tematem były ekscesy erotyczne i po kolei wyliczano główne grzechy obecnych osób¹⁴. Można podejrzewać, że wypadało to efektownie, bo pozwalało nawiązać indywidualny kontakt ze wszystkimi słuchającymi. Jednocześnie skutkowało to wielokrotnym opracowywaniem tego samego schematu wypowiedzi niemal podczas każdego wystąpienia; ponieważ zwracano się do tych samych osób, temat siłą rzeczy także pozostawał niezmienny. Oba analizowane przeze mnie utwory nie stanowią wyjątku od tej reguły – Zan ścigał po kolei każdego z kolegów, wprowadzając motyw polowania; Łoziński także na początku zapowiedział, że:

Dzisiaj wszystkich poetów na harce wyzywa.
(...)
Niechaj się tylko który odważny nawinie:
Wnet go zgniotę na druzgi, jak mysz ruda, zginie.
– A co, prawda? Wszak żaden dotąd się nie zjawił!
Więc was tu po maleńku będę kąsał, dławił.
A naprzód, prezydencie, od cię Szczerocenty
Jambiczycy czyli byczyć zacznie braciom w pięty. (P, t. 2, s. 338–339)

I tak dalej, i tak dalej. Z pewnością kolejnym ułatwieniem dla układania wierszy na bieżąco było wprowadzenie paralelizmu pozwalającego łatwo układać kolejne zdania na podobnej zasadzie. U Łozińskiego można zauważyć takie rozwiązanie np. we fragmencie obejmującym wersy 72–92, kiedy wyraźnie nadużywa formy wołacza i układa kolejne zdania, zaczynając od zwrotu „O ty, co...”. Używa tego schematu 5 razy, a samego słowa „ty” aż 14 razy – całą tę sekwencję kończy wersem

¹⁴ Zob. np. długi fragment jambu Zana przygotowanego na *Jaroszowe* (P, t. 2, s. 176–180), zarzuty kierowane do Zana i Czeczota przez Dionizego Chlewińskiego w tzw. zaplatankach (P, t. 2, s. 187–191), oba jamby Zana i jamb Pietraszkiewicza przegotowane na *Adamowe i Tomaszowe* (P, t. 2, s. 205–231) i in.

wyglądającym następująco: „Ty! i ty! i ty! i ty! i ty! i ty! i ty!” (P, t. 2, s. 341). Z kolei Zan cały jamb przeplata wyrazami dźwiękonaśladowczymi, które kojarzą się z polowaniem i strzelaniem (puf, pstryk, tru ru, oru, wyż-ha itp.), i często zastępuje nimi pojedyncze słowa albo nawet całe wersy.

Poza tym filomaci stale układali swoje wypowiedzi w formie porównania – ja jestem lepszy/gorszy niż ten-tu, ten-tam, zachował się lepiej lub zrobił coś gorzej niż tamten itd. I znów: w wersji mikro – np. „Nie da się szukać Zana, / Jak się dziś szukał Jan” (P, t. 2, s. 284). W większym fragmencie tego samego *Jambu dla Jana II*: „Sam jeden, sam jeden Michał: / Daje ucztę i chce jamba... / O, kto da psikusa nam – ba!” „chyba Djoniz (...) przyniesie tu zaplatankę”, „chyba Szerok (...) pjanym udźgnie święty rym”, „chyba Jan (...) czyta wtenczas, gdy zagłusza każdego Bachusów płyn”, „chyba (...) z jambem przewielebnym wystąpi Nufi”, „Lecz ja, / Tomasz kędzierzawy, / Mając w mózgu cały pak, / Umie jambów bronić sławy / I nie postąpię tak”. W wersji makro antagonizm zaznaczył się szczególnie w parze Czeczot – Zan, którzy rywalizowali ze sobą już od pierwszej uczty (zob. rozegraną między nimi *Walkę miodową*) i od tej pory często układali dramatyczno-żartobliwe wiersze-oskarżenia, litanie złych cech przeciwnika. Kulminacją konfliktu był *Jamb dla Tomasza Czeczota* z 24 grudnia 1819 (P, t. 2, s. 232–244) w całości poświęcony zarzutom kierowanym w stronę Zana.

Okazuje się, że zabawa w jambografię stanowiła serię powtórzeń. W pewnym sensie każdy jamb był wariantem jambów poprzednich. Scenariusz wydarzenia zawsze się powtarzał – na fety przychodziła ta sama grupa osób (co prawda rozszerzana o nowo przyjmowanych członków Towarzystwa), atmosfera była swobodna, filomacka muza wspomagała się alkoholem. Geneza wierszowanych zabaw podczas uczt wywodziła się z tradycji konkursów poetyckich: pierwsze wierszowane starcie obejmowało konkretny temat – każdy z uczestników miał wygłosić pochwałę miodu. Temat kolejnych występów – w przeciwieństwie do *Walk miodowych* – pozostawał dowolny. W praktyce jednak realizowano podobny schemat wypowiedzi, urozmaicany przez nawiązanie do zmieniających się szczegółów poszczególnych spotkań (czasami przygotowywano nietypowe dekoracje albo inscenizowano scenki, niekiedy miejsce spotkania było z jakiegoś względu wyjątkowe i trzeba było się jakoś do tego odnieść¹⁵). Powtarzalność scenariusza społecznego

¹⁵ Aranżację przestrzeni przygotowano m.in. na *Onufrowie*: „W lasku zrobiony był sałasz z gałęzi, prowadzący na górę po stopniach, wybitych z ziemi, oświetlonych lampami, do cyfry Onufrego, z liści i kwiatów polnych uplecionej, zawieszanej na drzewach; naprzeciw sałusza na wzgórku między krzakami ukazywało się przy świetle lamp malowidło, wyobrażające Onufrego i Tomasza, skaczących do siebie znajomy Onufrejski taniec, jaki zwykli wodzić, kiedy kielich weselości głowie, a gibkości nogom doda”. Nietypowa scenografia szła w parze z bardziej niż zazwyczaj rozbudowanym performansem: „Wszyscyśmy, prócz Adama, Józefa I i Hieronima, prowadzących z miasta Onufrego, byli zebrani w to przygotowane miejsce. Za zbliżeniem się solenizanta pochowaliśmy się w lesie i Tomasz na piszczałce, z piórek

wydarzenia wpływała na powtarzalność motywów tematycznych, chwytów konstrukcyjnych i retorycznych.

Pisemne improwizacje filomatów nie podlegały procesom autorskiej rewizji, ponieważ stała ona w sprzeczności ze spontanicznym i z założenia niedopracowanym charakterem tych utworów. Rękopisy jambów, które opisałam wyżej, świadczą o tym, że wariantów nie wprowadzano ani w momencie tworzenia, ani później, podczas sporządzania kopii. Różnorakie próby poprawek rozgrywały się natomiast poza granicami brulionu – w powtórzeniu, w ponownym opracowaniu tego samego tematu w bardzo podobnych okolicznościach.

Bibliografia

- Antoniuk Mateusz, *Jak czytać stronę brulionu. Krytyka genetyczna i materialność tekstu*, „Wielogłos” 2017, nr 1, s. 39–66.
- de Biasi Pierre-Marc, *Genetyka tekstów*, tłum. Filip Kwiatek, Maria Prussak, IBL PAN, Warszawa 2015.
- Bielak Agnieszka (red.), *Osoba czy tekst?*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2015.
- Bukowiec Paweł, *Metronom: o jednostkowości poezji „nazbyt” rytmicznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.
- Czubek Jan (wyd.), *Korespondencya filomatów*, t. 1–2, nakł. Akademii Umiejętności i Towarzystwa dla Popierania Wydawnictw Akademii, Kraków 1913.
- Czubek Jan (wyd.), *Poezycja filomatów*, t. 1–2, nakł. Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1922.
- Esterhammer Angela, *Romanticism and Improvisation, 1750–1850*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.
- Jędrzejewski Tomasz, „O ty, ze szkła zrobiona, przeźroczysta szklanko!”. *Biesiadne wiersze filomackie wobec przemian tradycji anakreontycznej w początkach XIX wieku*, „pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi” 2021, nr 12, s. 180–200.
- Jędrzejewski Tomasz, *Rhetoric and Poetry: the Occasional Works of the Philomaths*, „Darbai ir dienos” 2016, nr 66, s. 9–21.
- Kowal Jolanta, „Talent (nie)wyższy nad mierność”. *Kilka uwag o zjawisku wierszomanii na Litwie w latach 1815–1830*, „Prace Polonistyczne” 2014, t. 69, s. 9–20.

zrobionej, zaczął przegrywać. Zdziwiony tem graniem Onufry, gdy wszedł w miejsce festynu, gdzie się nic zrazu prócz sałasza widzieć nie dawało, wysypaliśmy się z lasu z hałasem: *Vivat Onufr!*”. W jambach przygotowanych na tę okazję opisywano proces przygotowania scenografii, wprowadzano też kolejne niespodzianki w postaci „wyczarowywania” butelek alkoholu w lesie (P, t. 2., s. 85–106).

- Kukułowicz Tomasz, *Raperzy kontra filomaci*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014.
- Łoziński Teodor, *Odezwa spod stołu*, sygn.1036, rkpsy nr 16, zbiory Biblioteki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Mańkowska Helena, *Rękopisy z Archiwum Filomatów w Bibliotece Uniwersyteckiej KUL: katalog*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 1983, t. 47, s. 107–174. <https://doi.org/10.31743/abmk.7611>
- Nawarecki Andrzej, *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Ossolineum, Wrocław 1991.
- Prussak Maria, Bem Paweł, Cybulski Łukasz (red.), *Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*, IBL PAN, Warszawa 2017.
- Puchalska Iwona, *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2013.
- Stankiewicz-Kopeć Monika, *Pomiędzy klasycyzmem a romantyzmem: młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817–1828*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2009.
- Świątkowska Wanda, hasło *partytura teatralna*, [w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, dostępna online: <https://encyklopediateatru.pl/hasla/123/partytura-teatralna> [dostęp: 18.12.2021].
- Troszyński Marek, *Alchemia rękopisu. „Samuel Zborowski” Juliusza Słowackiego*, IBL PAN, Warszawa 2017.
- Weintraub Wiktor, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, wyd. 2, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1998.
- Witkowska Alina, *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1962.
- Zan Tomasz, *[Nadstaw uszy rozdział usta Janie Wtóry...]*, sygn. 1035, rkps nr 13, zbiory Biblioteki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Zawadzka Danuta, *Czytanie i pisanie w życiu filomatów*, [w:] *Wilno i kresy północno-wschodnie: materiały II Międzynarodowej Konferencji w Białymstoku 14–17 IX 1994 r. w czterech tomach*, red. Elżbieta Feliksiak, Anna Kiezuń, t. 4, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza. Oddział Białostocki: Zakład Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej. Filia Uniwersytetu Warszawskiego Białystok 1996, s. 23–49.

Agata Żaglewska

“Fail better” or how to improve improvisation


Summary

In this article, I show the relationship between philomathic occasional poetry and poetic improvisation. Based on the analysis of the autographs of two selected works – *Jamb dla Jana II* by Tomasz Zan and *Odezwa spod stołu* by Teodor Łoziński – I justify the thesis that jamps presented during name-day parties are examples of improvisations in writing. The analyzed works are intensified by the two most characteristic features of jambography – the dizzying speed of creation and the resulting underdevelopment, mediocrity of poetic expression. I pay attention to the complementation of linguistic and material codes, i.e. the enhancement of the given features included in the verbal layer of the works by the way they are written in autographs. In the second part of the article, I consider the possibilities of introducing modifications to works of an improvised nature – I introduce the category of “correction by repetition” and describe it, referring both to *Jamb dla Jana II* and *Odezwa spod stołu*, as well as to other texts left over from Philomath fetes.

Keywords: improvisation, philomaths, jamby, material code, linguistic code, repetition

Agata Żaglewska – lic., doktorantka Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych na Uniwersytecie Warszawskim. Stypendystka programu „Diamentowy Grant”, w ramach którego przygotowuje rozprawę doktorską na temat improwizacji poetyckiej w polskim romantyzmie.

Magdalena Kuczaba-Flisak*

 <https://orcid.org/0000-0002-8495-5052>

“You paint when you speak”: On the creative process of Hans Christian Andersen

Summary

The article analyses the creative process of Hans Christian Andersen. The author focuses on the writer’s early years and then juxtaposes them with his mature creative period. The author draws attention to problems in interpreting the translated works, demonstrating their nature based on various endings of “The Snow Queen”. Then she analyses what, how and with what means Andersen wrote. The section devoted to Andersen’s journals analyses his goals and aspirations and how his travel records later translated into his literature. In the next part, she presents the process seen through the eyes of the writer himself and his critics. Her conclusions emphasise the intense sensuality of Andersen’s works, his connection with the spoken language and the writer’s late conviction that he managed to make good use of his God-given gifts.

Keywords: Andersen, creative process, Snow Queen, Bogusława Sochańska

* Ph.D. Candidate, Jagiellonian University, Faculty of Polish Studies, ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków; mj.kuczaba-flisak@uj.edu.pl

“You paint when you speak. You describe your house so that one can see it.
It makes one shudder! Go on with your poetry!
Put some living people into it – people, charming people,
especially unhappy ones.”¹

Hans Christian Andersen, a nineteenth-century Danish writer, went down in the canon of world literature as one of the most recognisable literary fairy-tale writers,² and his works have been translated into over 160 languages.³ The Polish reception of Andersen’s work, as in many other European countries, mainly came from the numerous adaptations and reworkings of his tales, which has meant that, by general consensus, he was seen as the author of stories for children. This only began slowly changing in the early twenty-first century, when, on the two hundredth anniversary of his birth, new translations began emerging, no longer third-hand (which, in Andersen’s case, generally meant the intermediary of the German language),⁴ but directly from the Danish. In Poland, Bogusława Sochańska is the outstanding translator and authority on his work.

The new translations allowed those unfamiliar with Danish to become acquainted with Andersen as one of the first children’s literature authors to consciously address his work to both child and adult readers. This falls in line with the notion

1 Hans Christian Andersen, “Aunty Toothache”, trans. Jean Hersholt, *The Complete Andersen*, https://andersen.sdu.dk/vaerk/hersholt/om_e.html [accessed: 21.03.2022].

2 Andersen published several collections of fairy tales, as well as a few novels, volumes of poetry, travel diaries, autobiographies, and many dramatic works and short stories; he made cut-outs from paper and other materials, and picture books. The Danish edition of Andersen’s collected works contains eighteen volumes and was created as part of a project carried out in 2003–2007, headed by Klaus P. Mortensen. These volumes are: 1–3: *Eventyr og Historier* (fairy tales and short stories), 4–6: *Romaner* (novels), 7–8: *Digte* (poems), 9: *Blandinger* (varia), 10–13: *Skuespil* (plays), 14–15: *Rejseskildringer* (travel diaries), and 16–18: *Selvbiografier* (autobiographies) (*The Hans Christian Andersen Centre*, https://andersen.sdu.dk/rundtom/2005/index_e.html [accessed: 15.01.2022] and *Det Danske Sprog- og Litteraturselskab*, <https://dsl.dk/publication?id=114> [accessed: 15.01.2022]). Based on this edition, Bogusława Sochańska prepared a three-volume translation of 164 fairy-tales and stories in 2006 – the first to be translated directly from the Danish.

3 Ane Grum-Schwensen, “HC Andersen-liv i værker,” *Aktualitet-Literatur, Kultur Og Medier* 2020, no. 14 (2), p. 34 and Bogusława Sochańska, “Jestem jak woda, wszystko mną porusza, wszystko się we mnie przegląda”, [in:] Hans Christian Andersen, *Andersen. Dzienniki 1825–1875*, selected, translated and edited by Bogusława Sochańska, Media Rodzina, Poznań 2014, p. XXV.

4 See: Michał Jagiełło, “Nowe szaty Andersena,” *Rocznik Biblioteki Narodowej* 2008, no. XXXIX–XL, pp. 55–56; Bogusława Sochańska, *Manipulowanie biografią i twórczością Hansa Christiana Andersena*, Wszechnica FWW, <https://www.youtube.com/watch?v=mJoUKGgOODw> [accessed: 12.08.2021].

of children’s literature possessing multiple addressees (i.e. being designed for any reader, regardless of their age), an issue which, since the 1980s, has been the subject of heated debate between many scholars, from Zohar Shavit, Barbary Wall and Perry Nodelman to Emer O’Sullivan and Sandra Beckett, and in Poland, Zofia Adamczykowa.⁵ Andersen might be seen as precursor⁶ of literature with multiple addressees, consciously constructing his works in this way:

I had written my narrative down on paper, exactly in the language, and with the expressions in which I myself had related them, by word of mouth, to the little ones, and I had arrived at the conviction that people of different ages were equally amused by them. The children made themselves merry for the most part over what might be called the actors; older people, on the contrary, were interested in the deeper meaning. The stories furnished reading for children and grown people (...) Everybody read them.⁷

The multiplicity of addressees is one key element that must be taken into account in analysing Andersen’s creative process. Another is his highly sensory manner of crafting the tales – he paid a great deal of attention to a language that would render sights, sounds, smells and tastes with as much fidelity as possible. A third element is the consistent road he took from the idea to its execution. Andersen often read his stories out loud for a variety of audiences (from aristocrats to peasants), modified them based on listeners’ responses, and sometimes became angry when the deeper meaning of his tale was not, to his mind, properly registered. Moreover, a characteristic trait of the various stages in creating a fairy tale was collecting his notes and drawings from his numerous travels, later transformed into an intricate literary weave that was able to move listeners.

The context of the translation

The translation context evoked at the opening of this paper was not chosen by accident: many scholars, in Poland and elsewhere, have analysed various facets of Andersen’s creative process, but never purely in the framework of a genetic critique.

5 In Poland, this subject has been broached in articles by Hanna Dymel-Trzebiatowska.

6 Folk tales have always had multiple addressees, but Andersen was the first such recognisable writer to consciously write his fairy tales so that anyone could read them, without distinction between child and adult, age, place of origin, social status or other factors. In analysing the creative process, it is crucial to stress that he himself devoted many thoughts to the subject, sprinkled throughout his diaries, letters, and autobiographies.

7 Hans Christian Andersen, *The Story of My Life*, Hurd and Houghton, New York, 1871, p. 204.

A handful of attempts of this kind have been made only recently, mainly by Danes; in 2014, for instance, Ane Grum-Schwensen analysed three fairy tales from the writer's later period as part of her Ph.D. project.⁸ The examples cited in the following article focus mainly on the early phase of Andersen's work, indicating certain turning points that were decisive in shaping his later, mature work, and allowed him to forge a craft wherein, by the end of his life, the author was well aware how to move his listeners – as shown by self-referential motifs scattered through the tales.

In the context of analysing Andersen's work outside of his native land (here – in Poland), translation issues acquire special significance, given the continual appearance of articles on particular Andersen stories that make use of a canonical,⁹ though somewhat inaccurate translation. Scholars justify this, in part, due to the presence of a given translation in the culture of whole generations, arguing, for example, that “a fairy tale read multiple times in childhood in a particular language lodges itself in the reader's mind”.¹⁰ Unfortunately, the nineteenth- and twentieth-century Polish translations of Andersen's tales contain many errors and omissions essential to analysing the creative process, as we can see clearly from selected translations of the ending of “The Snow Queen”.

The translation (or in fact, adaptation) by Cecylia Niewiadomska of 1918 departs most from the original; the meanings of key words have been changed, and the lines concluding the tale have been significantly modified and extended:

(...) kawałeczki lodu, dotąd nieruchome, kręciły się w szalonym tańcu, podskakując i uderzając o siebie, aż zmęczone, upadły znowu i same ułożyły się w ten dziwny wyraz, za który Janek miał otrzymać wolność, świat cały i nowe łyżwy (...)
„K o c h a m”

A dzieci stały przy nim uśmiechnięte, opromienione złotem i różowym światłem. Marysia pocałowała Janka w twarz, i sina twarz jego stała się rumianą (...)
Ściskając się za ręce biegły do swego domu, po znanych schodach, na znane poddasze, do izdebki, gdzie upłynęło im dzieciństwo.

(...) dzieci zaśpiewały razem:
Co ja kocham na tym świecie?
Złote słońko, cudne kwiecie!

⁸ Ane Grum-Schwensen, *Fra strøtanke til værk: en genetisk undersøgelse af de kreative processer i den sene del af HC Andersens forfatterskab*, Syddansk Universitet, Det Humanistiske Fakultet, 2014, [Ph.D. thesis].

⁹ In Poland, the translation by Stefania Beylin and Jarosław Iwaszkiewicz of 1956 is considered canonical.

¹⁰ Joanna Kisiel, *Inne baśnie. Andersen – Iwaszkiewicz – Uniłowski*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2021, pp. 18–19.

Boże ptaszki śpiewające,
 Jasne rosy, w kwiatkach drżące,
 Błękit nieba i obłoki,
 Cały piękny świat szeroki,
 I chatynkę pobielaną,
 I mateńkę ukochaną!
 Wszystko kocham serca biciem,
 A przestanę chyba z życiem!¹¹

The translations by Stefania Beylin and Bogusława Sochańska, in turn, differ in the minor details, which can be noted in Beylin’s translation of the popular Danish Christmas psalm.¹²

Beylin:

Słowem tym była „Wieczność” (...) [Kay] przytulił się mocno do Gerdy, a ona śmiała się i płakała z radości; było to takie piękne, że nawet kawałki lodu zaczęły tańczyć z radości, a kiedy się zmęczyły i położyły, utworzyły właśnie te litery, o których mówiła Królowa Śniegu (...) A Kay i Gerda spojrzeli sobie w oczy i nagle zrozumieli starą pieśń:
 Róża przekwita i minie,
 Pójdźmy, pokłonić się Dziecinie.

11 “(...) the bits of ice, moved for the first time, spun in a mad dance, hopping and colliding, until, tired out, they fell once more, and assembled themselves into that odd phrase for which John was to receive his freedom, the whole world, and new skates (...) “I love”. And the children stood there smiling beside him, dappled in the gold and pink light. Mary kissed John on the face, and his blue cheeks became flushed (...) Squeezing each other’s hands they ran off home, up the familiar steps, to the familiar attic, to the little room where they spent their childhood. (...) the children sang together:

What do I love in this world? Wondrous flowers, sunshine gold!
 Divine birdies singing,
 bright dewdrops to grass blades clinging,
 The clouds and sky of blue,
 The whole lovely wide world too,
 Both the hut full of cheer,
 And mother dear!
 I love it all with the beating of my heart,

And will only cease when with life I do part!” (Hans Christian Andersen, *Królowa Śniegu*, trans. Cecylia Niewiadomska, Gebethner i Wolff, Warsaw 1918, pp. 36, 38–39).

12 The couplet “Where the roses bloom, where the mountain peaks, that is where the Child of God speaks” comes from the hymn *Den yndigste Rose er funden* (1732) by Danish poet Adolph Brorson; it remains popular to this day during the Yuletide season.

Siedzieli więc oboje, dorośli, a jednak dzieci, dzieci w sercach, i było lato, gorące, błogosławione lato.¹³

Sochańska:

Było to tak wspaniałe, że nawet kawałki lodu dookoła nich tańczyły z radości, a gdy już zmęczone opadły, utworzyły właśnie te litery, o których Królowa Śniegu mówiła, że jeśli Kaj je ułoży, to zostanie panem samego siebie, a ona da mu cały świat i parę nowych łyżew. (...)

Kaj i Gerda spojrzeli sobie w oczy i w jednej chwili pojęli starą pieśń:

Gdzie rosną róże, gdzie dolina,

Tam do nas mówi Boża Dziecina.

I siedzieli tak, dorośli, a jednak dzieci, dzieci w sercach, i było lato, ciepłe, cudowne lato.¹⁴

“The Snow Queen” came out on 21 December 1844, in the second collection of *Nye Eventyr* [*New Fairy Tales*], coming to Poland fifteen years later in Fryderyk Lewestam’s adaptation,¹⁵ to be part of the first known Polish collection of Andersen’s tales.¹⁶ *Powiastrki moralno-fantastyczne podług duńskiego H. C. Andersena*

13 “This word was “eternity” (...) [Kay] hugged Gerda tight, and she laughed and wept for joy; it was so beautiful that even the bits of ice began dancing with glee, and when they were tired and lay down, they formed those letters of which the Snow Queen spoke (...) And Kay and Gerda looked each other in the eyes and suddenly understood the old song:

The rose blooms and dies,

Let us go bow before the Child.

So the two them sat there, adults, yet children, children at heart, and it was summertime; hot, blessed summertime” (Hans Christian Andersen, “Królowa Śniegu”, in idem, *Baśnie*, vol. 1, trans. Stefania Beylin, Jarosław Iwaszkiewicz, PIW, Warsaw 1975, pp. 181, 183).

14 “It was so splendid that even the bits of ice around them danced for joy, and when they were tired and collapsed, they formed those letters of which the Snow Queen spoke, that if Kay were to arrange them he would be master of himself, and she would give him the whole world and a pair of new skates. (...)

Kay and Gerda looked each other in the eyes and at once understood the old song:

Where the roses grow, where the valley wild,

That’s where we hear God’s Child.

And they sat there, adults, yet children, children at heart, and it was summertime, warm, wonderful summertime.” (Hans Christian Andersen, “Królowa Śniegu”, in *Baśnie*, vol. 1, trans. Bogusława Sochańska, Media Rodzina, Poznań 2006, pp. 323–324).

15 Fryderyk H. Lewestam, *Powiastrki moralno-fantastyczne podług duńskiego H. C. Andersena z 48 drzeworytami*, S. Orgelbrand Księgarz i Typograf, Warsaw 1859.

16 The first translated fairy tales were printed in periodicals and appeared in Poland in 1852 (Bogusława Sochańska, “Jestem jak woda...”, op. cit., p. XXV).

[Moralistic and Fantastical Tales According to Denmark's H. C. Andersen] was written in a style characteristic of the latter half of the nineteenth century, which meant Lewestam rendered Kay and Gerda, the protagonists of "The Snow Queen", as Elżbieta and Karolek, though (as Bogusława Sochańska notes) "Lewestam's work (...) was not yet tainted by the increasingly marked interpretation of Andersen's tales as for young readers."¹⁷ This was common practice at the time; as Monika Woźniak writes:

When, in the second half of the nineteenth century, the Polish children's books market expanded and finally began publishing foreign fairy tales for children, they were frequently Polished and the source text was liberally adapted; in the best case, therefore, this was a free translation, more often an adaptation, and at times an outright appropriation – a total stylistic and cultural alteration of the original.¹⁸

Pondering the lively reception of the canonical translation, Bogusława Sochańska at one point even calls it "a manipulation of the work of Andersen," as the inaccuracies in the translation give rise to added problems in interpreting the author's work. For this reason, Sochańska devoted the bulk of her life to making new translations of Andersen's work into Polish – in 2006 Media Rodzina publishers released the complete, three-volume edition of all 164 fairy tales, a combined total of 1,500 pages; eight years later, the diaries were added, to be published in a single volume of over 700 pages, hand-picked from the ten-volume Danish edition. This volume was chiefly compiled with Polish Andersen scholars in mind. In the following years, more translations from the *Andersen for Adults* series were released by Driada publishers: *A Picture Book without Pictures* (2018), *A Journey on Foot from Holmen Channel to the Eastern Headland of Amager Island in 1828 and 1829* (2019), and, most recently, *The Dryad and Other Tales* (2022). Sochańska will also be publishing translations of Andersen's correspondence.

How did Andersen write?

We can get some notion of how Andersen wrote, and what upon, by the extensive collections of surviving manuscripts. When it comes to the writer's early work, the six-page "Tallow Candle" manuscript is most intriguing, having only been

¹⁷ Bogusława Sochańska, "Historia polskiej recepcji przekładowej baśni i opowieści Hansa Christiana Andersena", [in:] *Andersenowskie inspiracje w literaturze i kulturze polskiej*, ed. Hanna Ratuszna, Marzena Wiśniewska, Violetta Wróblewska, UMK, Toruń 2017, p. 16.

¹⁸ Monika Woźniak, "Jak to z Kotem w butach było. Baśnie Charles'a Perraulta w przekładzie i w adaptacji Hanny Januszewskiej," *Przekładaniec* 2009/2010, no. 22–23, p. 63.

recovered in 2012, and probably dating back to 1823,¹⁹ seven years before the fairy tale that was previously Andersen's earliest known, of 1830.²⁰ Here we might suggest that the fairy tales that filled his childhood and which he heard for hours in his grandmother's workplace (in the spinning mill and in collecting the hops – this was the work of poor labourers in the small town of Odense)²¹ may have had a major impact on Andersen's first creative efforts – yet unfortunately we can say with a great deal of certainty that the writer himself did not take them seriously, because at the very beginning he was making every effort to make his name as an actor and a playwright. Jack Zipes states that in 1835 Andersen treated the publication of his collection of fairy tales as a quick source of income, not a lifetime occupation.²² At this time, he had gained some renown from the novel *The Improviser* (1835), and later the poem "The Dying Child" (1840), one of the first works of its kind, showing a final farewell from the perspective of a dying child trying to console his mother. Cay Dollerup assumes that Andersen's watershed moment in beginning to publish fairy tales may have been his frequent visits to Mathias Thiele, a Danish folklore scholar, during which the young writer found fairy-tale collections published by the Brothers Grimm, Matthias Winther and Thiele himself in his host's library; these were said to contain tales dedicated to illustrious figures such as the King of Denmark or one of the cavaliers of the Order of the Elephant (Denmark's highest badge of honour). Dollerup also mentions traces indicating that new tales were frequently retold prior to their official publication.²³ Dollerup also makes mention of traces indicating the frequent retelling of new tales before their official publication.²⁴

¹⁹ A scan of the manuscript of "Tallow Candles" is available online (see: *Rigsarkivet - Danish National Archives*, <https://www.flickr.com/photos/statensarkiver/8266242101/in/album-72157632231588934>), as are transcripts of the fairy tales with descriptions of the circumstances behind their rediscovery (see: Ejnar Stig Askgård, *H. C. Andersens første og hidtil ukendte eventyr - Tællelyset*, Rigsarkivet, <https://www.youtube.com/watch?v=6cwvFhdRrVw&t=321s>). Among Polish scholars, the first to mention the rediscovery of these fairy tales was Ewa Ogłóza (*Wokół opowieści Hansa Christiana Andersena. O radości czytania*, WUŚ, Katowice 2014, pp. 9–10). Nor is there a shortage of voices claiming the manuscript is falsified, supposedly revealed by a contemporary imagining of how candles were lit in Andersen's day. See: Henrik R. Lassen, *Ildens historier*, Mikro, Odder 2015.

²⁰ Klaus P. Mortensen, "Baśnie i opowieści Hansa Christiana Andersena," [in:] Hans Christian Andersen, *Baśnie*, vol. 1, op. cit., p. 14.

²¹ See: Ewa Ogłóza, *Wokół opowieści...*, op. cit., p. 15.

²² Jack Zipes, "Critical Reflections about Hans Christian Andersen, the Failed Revolutionary," *Marvels & Tales* 2006, vol. 20, no. 2, p. 225. <https://doi.org/10.1353/mat.2007.0021>.

²³ See: Cay Dollerup, "Przekład i baśnie dla dzieci," trans. Magda Heydel, *Przekładaniec. Przekład literatury dziecięcej* 2006, no. 16 (1), p. 86.

²⁴ *Ibid.*, p. 87.

The finding of the manuscript for “The Tallow Candle,” which the teenage boy gave someone as a present (meaning it was probably not the only such text), prompts us to reconsider Andersen’s creative process as we know it, as well as those works that he did not publish, for whatever reason, as his first official collection of fairy tales came out when he was aged thirty, in 1835, a decision he announced in letters to his friends.²⁵ Unfortunately, his diary of 1835 has not survived.

Andersen wrote in notebooks,²⁶ with errors and numerous corrections, skipping punctuation; some scholars claim he probably had dyslexia. Sochańska concludes that this could have come from gaps in his education, as in his childhood his mother removed him from a public school and enrolled him in a poorly-funded Jewish school²⁷ – Andersen mainly got his knowledge from the books he read and then discussed with his father. In the notes on the opening pages of his diary we find traces of having read the main figures of the Danish Golden Age; so he must have known, for instance, the early works of Adam Gottlob Oehlenschläger,²⁸ who drew from folk tales and Scandinavian mythology long before Andersen. When, at fourteen years old, Andersen moved from the small town of Odense to Copenhagen, the son of his later caretaker, Edvard Collin, embarked upon rewriting his texts, continuing on for several years,²⁹ and it was he who fixed the errors and punctuation. It is difficult to ascertain how deep these corrections went, however, and if indeed they could have changed the meaning of some sentences.

The diaries

Andersen kept diaries throughout his life. His first known entries come from 1825, when their author was twenty. They reveal the writer’s profound inner need to create a work for posterity,³⁰ and his great persistence to receive an education, despite

²⁵ See: *ibid.*, pp. 86–87.

²⁶ Photographs of Andersen’s original pen and ink pot are available at <https://www.hcandersen-homepage.dk> – one of the greatest digital repositories entirely devoted to Andersen, gathering biographical information, texts by the author, photographs of his rough draughts, and personal items (see: Lars Bjørnsten, *H.C. Andersens blækhus med pen*, https://www.hcandersen-homepage.dk/?page_id=34356).

²⁷ Bogusława Sochańska, “Jestem jak woda...”, *op. cit.*, pp. XLIV–XLV.

²⁸ Jack Zipes also suggests comparative analyses with the work of Ludwig Tieck, Novalis, the Brothers Grimm, Adelbert von Chamisso, Friedrich de la Motte Fouqué and E.T.A. Hoffmann (Jack Zipes, *Critical Reflections...*, *op. cit.*, p. 226). See also remarks on the Golden Age in Denmark: Jack Zipes, *Hans Christian Andersen: The Misunderstood Storyteller*, Routledge, New York 2006, pp. 77–102.

²⁹ Bogusława Sochańska, „Jestem jak woda...”, *op. cit.*, p. XLVI.

³⁰ Zipes’s book prives that Andersen was obsessed with fame – cf. Jack Zipes, *Hans Christian Andersen...*, *op. cit.*, pp. 1–46.

all adversities.³¹ In 1825, he wrote: “[...] my soul senses it can, and must do it”;³² “My mighty imagination is leading me to the madhouse, my violent temperament is making me suicidal, yet the two combined could make me a great writer”;³³ “The craft or a corpse, that is your destiny!”;³⁴ “(...) look at how my friends are ascending while I fall, to become exiled from the educated spheres, oh God no, it is too cruel!”³⁵ He was writing intensively all the while, though a teacher of his, Rector Simon Meisling, sternly forbade him and urged him to focus on his studies: “I received fifty thalers from Collin. S. brought me books. The rector said: ‘I don’t want you busying yourself with such nonsense.’”³⁶ As Andersen recalls, Meisling responded similarly to the poem that was to bring him fame across Europe, “The Dying Child”: “He read it and declared it was sentimental and naive trash.”³⁷

Nonetheless, some excerpts of the diaries indicate that Andersen listened attentively to his critics; in his entry of 4 October 1825, he notes a conversation with Professor Bernhard Severin Ingemann, who told him he was “made to write novels that depict the lower classes.”³⁸ We might suppose that Ingemann, owing to his experience, advised him to write what he knew best. Nonetheless, Andersen initially wanted to copy the styles of the authors he read; he admired the style of Oehlenschläger, for instance, whom he said combined “anecdote and historical figures.”³⁹ He probably was aware of the fairy tales Oehlenschläger wrote as part of the effort to preserve the non-material national heritage that was sweeping through much of Europe.

In 1831, Andersen set off on his first journey – he visited several cities in Germany, and brought back a journal with his travel impressions, situations, landscapes, scenes from the lives of people he met there, and what was happening in the culture at the time. From then on, the travel sketches he made began serving him as prototypes for later works,⁴⁰ his descriptions of his impressions were often rough

31 See: Hans Christian Andersen, *Andersen. Dzienniki 1825–1875*, selected, translated and edited by Bogusława Sochańska, Media Rodzina, Poznań 2014, p. 2.

32 Ibid.

33 Ibid., p. 3.

34 Ibid., p. 2.

35 Ibid., p. 3. Andersen made use of the favourable conditions for social advancement prevailing in Denmark at the time, and above all, the social mood that supported the education of clever children from the lower echelons. It was not in every European country that young people with aspirations could hope to gain access to the courtly and aristocratic salons, as Norbert Elias has insightfully remarked. See the opening pages of Norbert Elias, *The Civilising Process*, Blackwell Publishing 2000.

36 Ibid., p. 11.

37 Hans Christian Andersen, *Baśń mojego życia...*, op. cit., p. 63.

38 Hans Christian Andersen, *Andersen. Dzienniki...*, op. cit., p. 6.

39 Ibid.

40 This work method is characteristic of Andersen’s mature period. In an article on his creative process from the mid-nineteenth century on, and precisely from the point when his

drafts for his literary works. His trips became an inexhaustible and crucial source of inspiration, as reflected by his diary entries from periods when he was temporarily in Copenhagen: “In a foul mood, I long to travel, to be on the move, always onwards!” (1843).⁴¹ In 1835, Andersen published the novel *The Improviser*, based on his travels in Italy, and his first two collections of fairy tales, some of which record magical folk tales, while others, he claimed, such as “Thumbelina”, were his first literary fairy tales, albeit with traces of mythology and folklore.

Tracing the path from travel notes to ready literary description allows us to define the specifics of the creative process in Andersen’s early work and point to the moments where the record of his impressions transforms and is infused with the writer’s imagination. Just before Christmas Eve 1844, he published his second collection, *Nye Eventyr* (New Fairy Tales), which included “The Christmas Tree” and “The Snow Queen”. Earlier that same year, from May to August, Andersen travelled to Germany, visiting Hamburg, Weimar, Dresden, Berlin, and elsewhere. He tried to see the Weimar gardens,⁴² and walked amid the unique bourgeois homes, most of which had flower pots, often carefully pruned roses. He also visited the island of Sylt, whose dunes reminded him of a glacier stretching over a vast space:

[30.05.1844] Beautiful sunshine. A slight buzzing in the woods, as if bees were swarming nearby (...) ⁴³

[23.06.1844] (...) first I travelled through the beautiful town of Wiessenfels. In all the houses, pergolas overgrown with roses, how beautiful it looks; and there amid the roses appears the head of a girl, the most beautiful rose of all. ⁴⁴

[25.06.1844] I walked through the garden among the beautiful roses. ⁴⁵

autobiography was published (1855), Ane Grum-Schwensen proves that the author increasingly began using the separate entries he had gathered, making them into a coherent whole (see: Ane Grum-Schwensen, *Et værk tager form Om H.C. Andersens arbejde med “Det nye Aarhundredes Musa”*, <https://odensebysmuseer.dk/artikler/et-vaerk-tager-form/> [accessed: 15.01.2022]).

⁴¹ *Ibid.*, p. 99.

⁴² Plants, and roses in particular, were of special importance to Andersen, not only for their aesthetics, but also as the embodiment of a creative stance, bound with coexistence in nature and reflecting God’s order of things. Andersen took this approach from late-eighteenth-century ideas on the links between cultivating plants and artistic creativity, such as in J.W. Goethe’s garden laboratory, which combined botany and philosophical investigation (see: Andrzej Pieńkoś, “Ogród artysty, poety, myśliciela. Terytorium tworzenia,” *Rocznik Historii Sztuki* 2009, no. 34, pp. 171–198).

⁴³ *Ibid.*, p. 207.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 209.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 210.

[24.07.1844] The church towers are joined by a bridge, a girl walked across it, she will always remain in my memory on that bridge; she has no idea!⁴⁶

[31.08.1844] The whole island looks like an English park, there are only three types of grass here, able to stand the seawater. I went to the church, there was a small triumphal arch made of flowers.⁴⁷

[7.09.1844] We sat there for forty-five minutes, shaded by the dune, the sun burned like fire; cool air, a landscape like Greenland, rather dour, dark-green grass, dark houses. Down below, in a shady half-flooded valley, lumbered a herd of cattle. (As we were approaching the island, the sun-drenched dunes on Sylt looked just like a glacier).⁴⁸

When he returned home at the year's end and began writing "The Snow Queen", all these sights from his summer journey came back to him, becoming literary descriptions – the bees observed in the sweltering summer became snow bees, subjects of the Snow Queen, the gardens transformed into the carefully tended garden of the good witch, and the landscape of dunes turned into the surroundings of the Snow Queen's palace:

In the big city it was so crowded with houses and people that few found room for even a small garden and most people had to be content with a flowerpot, [except for] two poor children (...) The[ir] parents had a large box where they planted vegetables for their use, and a little rose bush too. Each box had a bush, which thrived to perfection. (...) The pea plants hung down over the boxes, and the rose bushes threw out long sprays that framed the windows and bent over toward each other. I was almost like a little triumphal arch of greenery and flowers.⁴⁹

(...) outside the snow was whirling.

"See the white bees swarming," the old grandmother said.⁵⁰

(...) all of them were glistening white, for all were living snowflakes.⁵¹

There were more than a hundred halls, shaped as the snow had drifted, and the largest of these extended for many a mile. All were light by the flare of the Northern Lights. All of the halls were so immense and so empty, so brilliant and so glacial!⁵²

⁴⁶ *Ibid.*, p. 213.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 216.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 219.

⁴⁹ Hans Christian Andersen, "The Snow Queen," trans. Jean Hersholt. See: https://andersen.sdu.dk/vaerk/hersholt/TheSnowQueen_e.html [accessed: 30.03.2022].

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

Bits of travel impressions are joined into a literary description, though they still function separately to some extent: they are not quoted outright, they only form a skeleton of sorts that Andersen heavily reshapes. In the early phase of his work he surely did not treat his diary entries as a direct source⁵³ of ready story fragments, as he did in his later period.

The creative process – through the author’s eyes and others’

Andersen had to contend with the same challenges of today’s publishing market – above all, with promoting his works at numerous social gatherings where he read his work, improvised, or sang; he often accompanied a story with a thoroughly modern performance, such as making paper cut-outs at the same time, which were presented to the audience only when he had finished reading and complemented the content of the tale (see Figure 1). The introduction to the digital collection of facsimiles presented by the Municipal Museum in Odense stresses that the cut-outs, like Andersen’s fairy tales, were more than a way of livening up the reading, they were a continuation of the story – they revealed a meaning hidden beneath the surface of the tale.⁵⁴ They essentially reflected the core of Andersen’s creative efforts, to make story-telling multi-dimensional and thought-provoking.

To promote his work, he made use of the extensive social contacts he made in the course of numerous journeys. Significantly for his strategies, he did not always make acquaintances through introductions (the letter of introduction was a social norm at the time). Andersen would simply show up and visit strangers, and, even if his first attempt was not a success, after some time his diary would feature an entry about a conversation with this person at a joint social event. So it was with the Brothers Grimm, for instance:

[26.07.1844] I went to visit Grimm with no letter of introduction, he does not know me, he had never heard my name, he knew nothing at all about me.⁵⁵

⁵³ I am referring here to entries and works created in the same time period. Sochańska points out that in his later work, Andersen often returned to his diary entries from many years before (“Jestem jak woda...”, s. IX).

⁵⁴ H.C. Andersens papirklip, Odense Bys Museer, http://andersen.odensebymuseer.dk/klip/billedstart.asp?_ga=2.64158124.2059878970.1642235726-722181729.1642235726 [accessed: 15.01.2022].

⁵⁵ Hans Christian Andersen, *Andersen. Dzienniki...*, op. cit., p. 214. He describes befriending the Grimms in detail in his autobiography (Hans Christian Andersen, *The Story of My Life*, op. cit.), but he probably colourises the circumstances – he writes, for instance, of Grimm having reflected and choosing to visit Andersen a month later, when the latter received him with cool reserve.

[24.12.1845] I called on Jacob Grimm, who chatted with me about fairy tales.⁵⁶

[27.12.1845] An evening at Savigby's, with the Brothers Grimm in attendance.⁵⁷

Moreover, he not only struggled to make his tales known in aristocratic circles, he sometimes read them to ordinary bourgeoisie and workers, and often handed out copies of his works to chance travel companions. He made efforts to get some of his fairy-tale collections published before Christmas Eve – presumably he thought they could serve as presents.

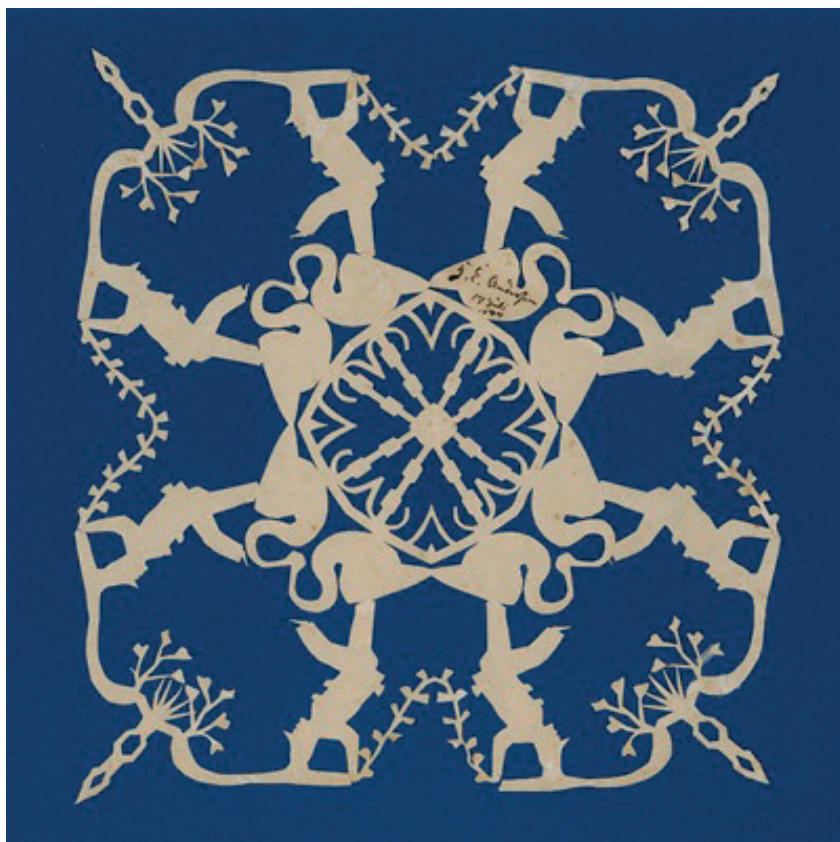


Fig. 1. One of Andersen's cut-outs – a symmetrical pattern with horseradish, swans, and flowers, 23 x 23 cm (1844)

Source: "Symmetrisk mønster. Pjerrot, svaner, blomster", in *Papirklip af H.C. Andersen*, 23 x 23 cm, 14.7.1844, photo no. 16875, inv. no. HCA / XXIII-B-13, <http://andersen.odensebysmuseer.dk/klip/billedvis.asp?billednr=16875&antal=115&language=da> [accessed: 15.01.2022].

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid.

As his recognition grew abroad, he also had to take care of a growing number of readers and enthusiasts of his work – to this end, he wrote autobiographies, whose re-editions came with introductions explaining the circumstances in which his various works were written. This was a conscious and planned process, as he writes in his *Notes* of 1868, preceding the publication of his collected fairy tales: “perhaps some may be interested in tracing how the form grew, developed, and changed, as under a magnifying glass.”⁵⁸ These descriptions seem carefully crafted – some are quite extensive and detailed, yet we get the impression that the tales that concerned issues vital to the writer or that drew directly from painful personal experience were intentionally glossed over. Of “The Snow Queen,” he only wrote that the first chapter “was written in Maxen, not far from Dresden, and the rest back home in Denmark,”⁵⁹ and he furnished another important tale with this curt remark: “my latest work, on the other hand, is ‘Aunty Toothache.’”⁶⁰ In the above-mentioned *Notes* he highlights “The Cripple,” presenting it as his crowning effort to create what he believed to be the perfect fairy tale. Meanwhile, “The Cripple” is a fairly formulaic tale about the miraculous care of poor children and the conquering power of literature, which can brighten the difficult lives of the impoverished or even save the life of someone who sees himself as worthless. A far more interesting piece in the same collection is “Aunty Toothache,” which has only a single explanatory sentence; this is an ironic tale with self-referential motifs and clear moments where the writer calls the reader’s attention to the form and signals his move to the next part of the story. The tale begins with a picturesque description of a young writer’s manuscript serving as wrapping paper at the butcher’s and in colonial shops.⁶¹ The tale contains many allusions to details from Andersen’s life (such as his fondness for candy), as well as other pivotal elements of the creative process itself – above all, it is written in praise of a free imagination, lauding the necessity of jotting down one’s thoughts and modulating

58 Hans Christian Andersen, “Uwagi. Z tomu dwudziestego siódmego ‘Pism zebranych,’” [in:] *Baśnie*, vol. 3, trans. Bogusława Sochańska, Media Rodzina, Poznań 2006, p. 385.

59 Hans Christian Andersen, “Uwagi. Z tomu dwudziestego siódmego ‘Pism zebranych,’” [in:] *Baśnie*, vol. 3, trans. Bogusława Sochańska, Media Rodzina, Poznań 2006, p. 375. The Snow Queen (a woman dressed in white, linked to the wintry landscape) was presented to the young Andersen as a supernatural being who had spirited away his father. Many scholars have identified the Snow Queen with death – Zbigniew Baran, for one, calls her an archetype of Death (Zbigniew Baran, *Idee-mity-symbole w polskich baśniach literackich wydanych w XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Akademii Pedagogicznej, Kraków 2006, p. 57). She probably comes from the animistic beliefs of the Sámi people. She also appears in literature under other names – the Lady of the Cold in Tove Jansson or the White Witch in C.S. Lewis.

60 Hans Christian Andersen, “Uwagi. Z tomu dwudziestego siódmego ‘Pism zebranych,’” [in:] *Baśnie*, vol. 3, trans. Bogusława Sochańska, Media Rodzina, Poznań 2006, p. 402.

61 This tale may have inspired Bohumil Hrabal in creating the protagonist for *Too Loud a Solitude*.

the voice of a story that is meant to be transformed into a work of literature. Furthermore, it contains reference to the whole sensory machinery from which the live reception of a literary work is woven – Andersen stresses the importance of sounds, smells and touch. Descriptions tied to the haptic experience in various forms particularly shift into the foreground, from a delicate touch to one that causes pain, or even triggers recurring waves of suffering; he calls attention to the physical sensations of warm and cold, which he builds on evocative contrasts. Moreover, his literary description weaves reflections on the chance nature of what is remembered or forgotten forever. In the concluding sentences of “Aunty Toothache” we read: “I wrote down what is written here. It is not in verse, and it will never be printed,”⁶² which might be read as Andersen’s own ironic commentary on the reading ideals of era, which set the rules of the book market and had a considerable impact on the writer himself. Similarly, when he recounts the story behind “She Was Good for Nothing,”⁶³ we may get the impression that this tale concerned Andersen and his own mother directly⁶⁴ – the writer skilfully portrayed it as an anecdote from childhood about a neighbour, a washerwoman who was disdained by her surroundings. In his fairy tale, the mother gives some good advice on avoiding snap judgments.

Andersen outlined his creative process in the aforementioned *Notes*, with regard to “The Marsh King’s Daughter”:

The true content of this fairy tale appeared, as with all the fairy tales, quite suddenly, just like a familiar melody or song. I told it at once to a friend, then I wrote it down, worked on it a bit, but even when writing it out for the third time I had to confess that whole sections of it were not as clear and involved as they could or should be. I was reading Icelandic sagas at the time (...) I was also reading some contemporary descriptions of African travels, I was filled with the heat of the tropics and I learned some incredible new things, I saw that land and could describe it more accurately. Several articles on bird migrations also played a certain role (...) because of these readings I rewrote the work six or seven times, until I was certain I had finally managed to give it the perfect shape.⁶⁵

⁶² Hans Christian Andersen, “Aunty...”, op. cit.

⁶³ See: Hans Christian Andersen, *Uwagi. Z tomu drugiego...*, op. cit., pp. 380–381.

⁶⁴ After the death of Andersen’s father, his mother earned a living as a washerwoman. This was exceedingly difficult work in winter, owing to the long periods spent at the icy river, and the poor washerwomen warmed themselves with alcohol (as Sochańska points out in several places). From Andersen’s diary entries and the text of the fairy tale itself, we may conclude this was a profession that was disdained by other town inhabitants.

⁶⁵ Hans Christian Andersen, *Uwagi. Z tomu dwudziestego siódmego...*, op. cit., p. 385.

In this fragment, Andersen stresses the importance of constant work on developing a tale, but there is also a clue that says something more about the key moments of the process. Andersen declares that he did not make notes; the first listener (or group of listeners) is most important, as a testing ground for his ideas, which are only later polished fully. Literature was also helpful; on the one hand, it supplies the facts (in the above quote – from the Icelandic sagas), and on the other, a sort of affective backdrop. It is made up of emotions that elude linguistic description, which the reader experiences in contact with the work, and which Andersen then tries to sublimate in the form of scenery for the tale. His imagination, which enabled him to see a place quite differently from most people, sometimes left him open to criticism from his contemporaries, who accused him of failing to see the truth,⁶⁶ and sometimes of outright describing places he had never really visited.⁶⁷ Andersen replied to these accusations publicly, sometimes in his introductions to later volumes of fairy tales. Throughout his life, he was sensitive to criticism, unflattering opinions put him in a dour mood, while he repaid his supporters, sometimes with dedications in his works. His friends also received unique presents, such as a picture book with 184 hand-made pages, which Andersen created in 1868 for three-year-old Marie Henriques, the daughter of Martin and Therese Henriques.⁶⁸ Yet the declaration that the creative process came from a sudden flash, not note-taking, strikes us as false – throughout his life, his diaries were notebooks of impressions, especially from travel,⁶⁹ containing sketches of places, events, and people he observed, made up of highly sensory descriptions of reality. These returned in the crafted, ripened form of literary descriptions.

The nature of the inspirations behind these works is significant – the “Icelandic saga” mentioned in the above commentary on “The Marsh King’s Daughter” is *Poetic Edda*, though it does indeed somewhat adapted,⁷⁰ like the fragments of the Holy Bible he used. Andersen probably quoted fragments of the Bible from memory; we are only left to wonder if this was on purpose, that he adapted the words he had heard or read to achieve flow and rhythm while reading out loud, or if this

⁶⁶ See: the critical reaction Andersen describes to his descriptions of Skagen’s nature and the writer’s rebuttal: *ibid.*, p. 387.

⁶⁷ See: the comparison with Andersen’s guide. The descriptions of the same journey differed in crucial points. *ibid.*, p. 388.

⁶⁸ Hans Christian Andersen, *H.C. Andersens billedbog til Marie Henriques*, Odense Bys Museer, http://andersen.odensebymuseer.dk/billedboeger/henriques/?_ga=2.164893884.2059878970.1642235726-722181729.1642235726 [accessed: 7.07.2021]. I have written an as-yet-unpublished article on this book.

⁶⁹ Cf. Bogusława Sochańska, “Jestem jak woda...”, *op. cit.* pp. VII, IX.

⁷⁰ Sochańska points this out in the notes to her translations of the fairy tales (see: Hans Christian Andersen, *Baśnie*, vol. 2, trans. Bogusława Sochańska, Media Rodzina, Poznań 2006, pp. 478–479).

resulted from the way that quoted works were treated in those days, or in order to set a hierarchy of the importance of the texts.⁷¹ Here we ought to point out how he dealt with his raw material. There are few fairy tales to which he clearly attributed origins in magical folk tales he had heard⁷² – Andersen singles out “The Tinder Box”, “Little Claus and Big Claus”, “Thumbelina”, and “The Traveling Companion”. In the preface “To Adult Readers” of 1837, he writes:

In my childhood I eagerly listened to fairy tales and stories, many of which live on in my memory. Some strike me as native, Danish, grown from the people; I have not found the like in any other nation. I have told them in my own way, permitting myself to make the changes I thought proper, giving my imagination free rein to replenish their faded colours.⁷³

In his later work, he often used motifs or figures from folklore, creatively warping folk sayings in the tales, mentioning (sometimes directly) overheard stories and authentic statements, as in the fairy tale “Kept Secret but not Forgotten”, of which he writes: “I also took the image of the impoverished girl in mourning from real life; what I wrote down I heard from the lips of the girl herself.”⁷⁴ Similarly, it was publicly alleged that his works too closely resembled those of other authors, as was the case with “Grandmother” and a poem by Nicolaus Leneau. He argued as follows: “I agreed with this verdict and I placed the poem as a motto for the tale (...) thus my readers knew I was cognisant of the similarity; yet I did not believe I should discard the story I had written.”⁷⁵ It is interesting here to consider how Andersen understood authorship and how far he felt justified in borrowing elements from his surroundings; in our day, this may testify less to an appropriation, conscious or otherwise, than it tells us about the status of literary texts in the nineteenth century.

⁷¹ On Christian *kerygma* in “The Marsh King’s Daughter”, see: Alicja Mazan-Mazurkiewicz, “Od oceanu do... kropli wody. Symbolika akwaticzna w baśniach Hansa Christiana Andersena”, [in:] *Żywioły w literaturze dziecięcej*. Woda, eds. A. Czabanowska-Wróbel, K. Zabawa, WUJ, Krakow 2017, pp. 53–54.

⁷² Andersen calls them “Danish folk tales” rewritten in his own way, ones he heard in childhood in the spinning workshop at the shelter for the mentally ill, his grandmother’s workplace, and during the gathering of hops (see: Hans Christian Andersen, *Uwagi. Z tomu drugiego...*, op. cit., p. 370).

⁷³ Hans Christian Andersen, “Do dorosłych czytelników. Z tomu pierwszego ‘Baśni opowiedzianych dzieciom’”, [in:] idem, *Baśnie*, vol. 3, op. cit., p. 366.

⁷⁴ Hans Christian Andersen, *Uwagi. Z tomu dwudziestego...*, op. cit., p. 392.

⁷⁵ Hans Christian Andersen, *Uwagi. Z tomu drugiego...*, op. cit., p. 375.

Coda

Andersen's work is a most rewarding subject in exploring the creative process, as we have access to diaries, a wealth of work, letters, and notes; he published autobiographies as well, written on the publishers' behest. These served as an additional form of advertising and supported Andersen's myth. Niels Kofoed writes of the writer's effective narrative, which, repeated again and again, allowed him to maintain a place at the top and stay recognisable – he has Andersen speaking words that neatly express the writer's aspirations and ambitions:

Some day they will stand up and bow to the triumphant poet – the genius of the world, who will be seated on Parnassus beside Homer, Dante, Shakespeare, and Goethe.⁷⁶

Jack Zipes, a scholar who studied Andersen for thirty years, states even more forcefully that fame was the chief motive behind Andersen's work:

At a very early age [Andersen] declared himself willing to suffer all kinds of humiliation and denigration to fulfill what he felt to be his divine destiny, to be a writer.⁷⁷

A careful analysis of his diaries and above all, his fairy tales, shows something else, however – it seems Andersen was, from his early youth, convinced that he had a gift from God and that it had to be honed, which is why his diaries are filled with entries about having to edit his tales again and again, so that they sounded better when read out loud. He also often wrote about the writer's craft, reiterating that he had to work on the style, attending more to the composition and the message. Over time, we find a certainty began in his diaries and letters that he had succeeded, and a deep gratitude that he could make good use of and develop his talent. At the end of his life we see this with growing clarity, partly in the various self-referential motifs hidden in the fairy tales themselves, such as in “Luck May Lie in a Stick”:⁷⁸

⁷⁶ Niels Kofoed, “Hans Christian Andersen and the European Literary Tradition”, in: ed. Sven Hakon Rossel, *Hans Christian Andersen: Danish Writer and Citizen of the World*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1996, pp. 216–217.

⁷⁷ Jack Zipes, *Hans Christian Andersen: The Misunderstood Storyteller*, Routledge, New York 2006, p. 1.

⁷⁸ Hersholt's classic translation, like several others in English, changes the word *pin*d (stick) to “pin” – the story also incorporates new motifs: “And I who tell this story say so too, for it's a true proverb in Denmark that if you put a white pin in your mouth you'll be invisible. But it must be the right sort of pin, a lucky piece from God's own hand. I have one of them,

There's an old saying: 'Put a white stick in your mouth and you'll turn invisible'. But it has to be the right stick, one given to us by God as a gift of luck.

I have one, and like that turner, I can find tinkling gold, sparkling gold, the best of what sparkles in a child's eyes, of what tinkles in a child's mouth, and in the mouths of fathers and mothers.

They read the tales and I stand in the middle of the room, except I'm invisible, because I have a white stick in my mouth, and if I feel that what I tell them brings them joy, I say:

'Happiness can even be found in a stick!'⁷⁹

In 1872, when the writer was a mature artist of sixty-seven years old, he used this tale to express his gratitude for the marvellous talent he had recognised when the time was right and spent his life honing. He seems to be saying that the wish he made in 1844 on Goethe's and Schiller's graves came true⁸⁰ – to deserve to develop his skills as a writer so that he could enchant listeners with his words, so that they would forget a particular author was behind those words, and so the work, above all, would survive in the memories of the generations to come.

Trans. Soren Gaug

and whenever I come to America, that new world so far away and yet so near me, I'll always carry that pin. Already my words have gone there. The ocean rolls toward America, and the wind blows that way. Any day I can be where my stories are read, and perhaps see the glitter of ringing gold – the gold that is best of all, which shines in children's eyes, or rings from their lips and the lips of their grown-ups. I am in all my friends' homes, even though they don't see me. I have the white pin in my mouth. And luck may lie in a pin." (Hans Christian Andersen, "Luck May Lie in a Pin", trans. Jean Hersholt, https://andersen.sdu.dk/vaerk/herholt/LuckMayLieInAPin_e.html [accessed: 8.04.2022]). This changes the sense of the tale. The white stick that turns you invisible comes from a medieval act of transferring land ownership in Denmark. The seller emphasised the transfer of something as immaterial as possession of physical land with a special gesture, such as tossing a stripped branch (i.e. a white stick) onto the land of the purchaser, thereby symbolically disposing of it – thus the transferred property became inaccessible/unseen to the prior owner. The invisibility secured by holding a white stick in one's mouth appears in many Scandinavian folk tales (particularly with trolls) and in literature – such as the series of books about Troldepusie the troll by Dines Skaftø Jespersen, published in 1941–1988. Andersen skilfully used this motif to stress the gesture of passing these invisible and invaluable tales on to his listeners.

⁷⁹ Hans Christian Andersen, „Szczęście można znaleźć nawet w patyku,” [in:] *Baśnie*, vol. 3, trans. Bogusława Sochańska, Media Rodzina, Poznań 2006, pp. 254–255.

⁸⁰ "Saturday 29 June. (...) The coffins in the chapel are now arranged, Goethe and Schiller lie there alongside each other, I wanted to approach Goethe's coffin, but I bowed before Schiller. I stood between them, reciting the "Our Father", I asked God to let me be a writer worthy of them, but for better or worse, let his will be done" (Hans Christian Andersen, *Andersen. Dzienniki...*, op. cit., p. 211).

Magdalena Kuczaba-Flisak*

„Ty mówiąc, malujesz!”. O procesie twórczym Hansa Christiana Andersena

Streszczenie

Celem artykułu jest analiza procesu twórczego Hansa Christiana Andersena. Autorka skupia się na wczesnych latach twórczości pisarza, a następnie zestawia je z dojrzałym okresem jego twórczości. Zwraca uwagę na problemy z interpretacją utworów tłumaczonych oraz pokazuje pojawiające się w nich różnice na podstawie różnych zakończeń *Królowej Śniegu*. Następnie analizuje, na czym, w jaki sposób i przy użyciu jakich środków pisał Andersen. W części poświęconej dziennikom pisarza analizuje cele i aspiracje Andersena oraz sposób, w jaki zapisy z podróży przekładają się później na zapis literacki. W kolejnej części przedstawia proces twórczy widziany oczyma samego pisarza oraz jego krytyków. We wnioskach końcowych podkreśla silną sensualność utworów Andersena, związki z językiem mówionym oraz towarzyszące baśniopisarzowi pod koniec życia przekonanie, że udało mu się dobrze wykorzystać dar, który otrzymał od Boga.

Słowa kluczowe: Andersen, proces twórczy, Królowa Śniegu, Bogustawa Sochańska

„Ty mówiąc, malujesz! Opisujesz ten dom tak, że się go widzi!
Aż człowieka ciarki przechodzą! Pisz dalej!
Wkomponuj w to coś żywego,
ludzi, jakichś uroczych ludzi, najlepiej nieszczęśliwych!”⁸¹

Hans Christian Andersen, duński pisarz żyjący w XIX wieku, wszedł do kanonu literatury światowej jako jeden z najbardziej rozpoznawalnych twórców baśni literackiej⁸², a jego utwory zostały przetłumaczone na ponad

* Mgr, Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków; mj.kuczaba-flisak@uj.edu.pl

⁸¹ H.Ch. Andersen, *Ciocia Bólzęba*, [w:] tegoż, *Baśnie*, tom 3, przeł. B. Sochańska, Media Rodzina, Poznań 2006, s. 350.

⁸² Andersen wydał kilka zbiorów baśni, ale także kilka powieści, tomów poezji, dzienników podróży, autobiografii oraz wiele utworów dramatycznych i opowiadań; tworzył wycinanki z papieru i innych materiałów oraz książki obrazkowe. Duńska edycja dzieł wszystkich Andersena składa się z 18 tomów i powstała w ramach projektu realizowanego w latach

160 języków⁸³. Polska recepcja twórczości Andersena, podobnie jak w wielu innych krajach europejskich, związana była przede wszystkim z licznymi adaptacjami i przeróbkami jego baśni, co sprawiło, że w powszechnym dyskursie funkcjonował głównie jako autor opowieści przeznaczonych dla odbiorcy dziecięcego. Zaczęło się to powoli zmieniać dopiero na początku XXI wieku, gdy z okazji dwusetnej rocznicy urodzin pisarza zaczęły powstawać nowe przekłady, już nie za pośrednictwem języka trzeciego (który w przypadku Andersena oznaczał przede wszystkim niemiecki⁸⁴), ale bezpośrednio z duńskiego – w Polsce wybitną tłumaczką i znawczynią jego twórczości jest Bogusława Sochańska.

Nowe tłumaczenia pozwoliły nieznanym duńskiego, poznać Andersena jako jednego z pierwszych w historii literatury dziecięcej twórców, którzy świadomie kierowali przekaz literacki równocześnie do odbiorcy dorosłego, jak i dziecięcego. To zagadnienie sytuuje się w kręgu problemowym wieloadresowości literatury dziecięcej (czyli jej przeznaczenia dla każdego czytelnika, niezależnie od wieku) i stanowi od lat 80. ubiegłego stulecia przedmiot burzliwych dociekań naukowych wielu badaczy, począwszy od Zohar Shavit, Barbary Wall i Perry'ego Nodelmana aż po Emer O'Sullivan i Sandrę Beckett, a na gruncie polskim – Zofię Adamczykową⁸⁵. Andersena można określić prekursorem⁸⁶ literatury wieloadresowej, świadomie konstruującym swoje utwory właśnie w taki sposób:

2003–2007 pod kierownictwem Klause P. Mortensena. Poszczególne tomy to kolejno: 1–3: *Eventyr og Historier* (bajki i opowiadania), 4–6: *Romaner* (powieści), 7–8: *Digte* (wiersze), 9: *Blandinger* (różne), 10–13: *Skuespil* (sztuki teatralne), 14–15: *Rejseskildringer* (dzienniki podróży), 16–18: *Selvbiografier* (autobiografie) (*The Hans Christian Andersen Centre*, https://andersen.sdu.dk/rundtom/2005/index_e.html [dostęp: 15.01.2022] oraz *Det Danske Sprog- og Litteraturselskab*, <https://dsl.dk/publication?id=114> [dostęp: 15.01.2022]). Na bazie tej edycji Bogusława Sochańska przygotowała w 2006 roku polski, 3-tomowy przekład 164 baśni i opowieści pisarza – pierwszy bezpośrednio z języka duńskiego.

⁸³ A. Grum-Schwensen, *HC Andersen-liv i værker*, „Aktualitet-Literatur, Kultur Og Medier” 2020, nr 14 (2), s. 34 oraz B. Sochańska, „*Jestem jak woda, wszystko mną porusza, wszystko się we mnie przegląda*”, [w:] H.Ch. Andersen, *Andersen. Dzienniki 1825–1875*, wybór, przekład i opracowanie B. Sochańska, Media Rodzina, Poznań 2014, s. XXV.

⁸⁴ zob. M. Jagiełło, *Nowe szaty Andersena*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2008, nr XXXIX–XL, s. 55 i nast. oraz B. Sochańska, *Manipulowanie biografiami i twórczością Hansa Christiana Andersena*, Wszechnica FWW, <https://www.youtube.com/watch?v=mJoUKGgoodDw> [dostęp: 12.08.2021].

⁸⁵ W Polsce temat ten porusza w swoich publikacjach Hanna Dymel-Trzebiatowska.

⁸⁶ Wieloadresowość towarzyszy od zawsze bajkom ludowym, ale Andersen był pierwszym tak rozpoznawalnym pisarzem, który świadomie zapisywał swoje baśnie w taki sposób, by odbiorcą był każdy, bez podziału na dzieci i dorosłych, wiek, pochodzenie, status społeczny i inne czynniki. Dla analizy procesu twórczego najważniejsze jest podkreślenie, że sam autor poświęcił temu zagadnieniu wiele rozmyślań rozsypanych w różnych miejscach jego dzienników, listów i autobiografii.

Przeniosłem narrację na papierze dokładnie w takim samym języku i z użyciem tych samych wyrażań, jakie stosowałem, opowiadając bajki małym dzieciom, i doszedłem do wniosku, że bawią one tak samo ludzi w różnym wieku. Dzieci bawili przeważnie, że tak powiem, aktorzy, starsi zaś interesowali się ich głębszym sensem. Baśnie stanowiły więc lekturę zarówno dla dzieci, jak i dorosłych (...) Czytali je wszyscy⁸⁷.

Wieloadresowość jest jednym z trzech kluczowych elementów, który trzeba uwzględnić, analizując proces twórczy Andersena. Drugim jest sposób konstruowania baśni, silnie sensualny – pisarz bardzo zwracał uwagę na język, który umożliwiał jak najwierniejsze oddanie doznań wzrokowych, słuchowych, zapachowych i smakowych. Trzeci element – to sama droga od pomysłu do jego realizacji, Andersen wielokrotnie odczytywał głośno swoje baśnie przed różnego typu publicznością (od arystokratów do chłopów), modyfikował je na podstawie reakcji słuchaczy, czasami gniewał się, gdy ukryty sens jego historii nie został wedle niego właściwie odebrany. Ponadto cechą charakterystyczną kolejnych etapów powstawania baśni było gromadzenie zapisków i rysunków z licznych podróży, przekształcanych później w misternie spleciony zapis literacki, który poruszał słuchaczy na poziomie afektywnym.

Kontekst przekładowy

Przywołany na samym początku kontekst przekładowy pojawił się nie bez powodu: wielu badaczy, także w Polsce, analizowało już wprawdzie różne elementy procesu twórczego Andersena, jednak nie robiono tego *stricte* w ramach krytyki genetycznej. Nieliczne próby tego rodzaju podejmowane są dopiero od niedawna, głównie przez Duńczyków, np. w 2014 roku Ane Grum-Schwensen w ramach pracy doktorskiej⁸⁸ poddała analizie trzy baśnie z późnego dorobku pisarza. Przykłady wykorzystane w niniejszym artykule skupiają się głównie na wczesnym okresie twórczości Andersena, wskazują na pewne punkty zwrotne, decydujące o kształcie jego późniejszej, dojrzałej twórczości i umożliwiające zbudowanie warsztatu, dzięki któremu pod koniec życia pisarz doskonale wiedział, w jaki sposób poruszyć słuchaczy – świadczą o tym rozsiane w baśniach wątki autotematyczne.

⁸⁷ H.Ch. Andersen, *Baśń mojego życia. Autobiografia*, przeł. Iwona Chamska, Wydawnictwo Ravi, Łódź 2003, s. 146.

⁸⁸ A. Grum-Schwensen, *Fra strøtanke til værk: en genetisk undersøgelse af de kreative processer i den sene del af HC Andersens forfatterskab*, Syddansk Universitet, Det Humanistiske Fakultet, 2014, [praca doktorska].

Kwestie przekładowe w kontekście analizy dzieł pisarza na gruncie innym niż rodzimy (w przypadku niniejszego artykułu – na gruncie polskim) nabierają szczególnego znaczenia, ponieważ wciąż pojawiają się opracowania poświęcone konkretnym baśniom Andersena, które wykorzystują jeden z kanonicznych⁸⁹, choć nie do końca poprawnych, przekładów. Badacze uzasadniają to między innymi obecnością określonego tłumaczenia w kulturze kolejnych pokoleń odbiorców, argumentując przykładowo, że baśń wielokrotnie czytana w dzieciństwie w określonym kształcie językowym wpisuje się w czytelniczą świadomość⁹⁰. Niestety, XIX- i XX-wieczne polskie przekłady baśni Andersena zawierają wiele błędów i pominięć istotnych dla analizy procesu twórczego, co doskonale pokazują wybrane przekłady zakończenia baśni *Królowa Śniegu*.

Tłumaczenie (a w zasadzie adaptacja) Cecylii Niewiadomskiej z 1918 roku najbardziej odbiega od oryginału, zmienione zostały znaczenia kluczowych słów, a wiersz kończący baśń znacznie zmodyfikowano i rozbudowano:

(...) kawałeczki lodu, dotąd nieruchome, kręciły się w szalonym tańcu, podskakując i uderzając o siebie, aż zmęczone, upadły znowu i same ułożyły się w ten dziwny wyraz, za który Janek miał otrzymać wolność, świat cały i nowe łyżwy (...)

„K o c h a m”

A dzieci stały przy nim uśmiechnięte, opromienione złotem i różowym światłem.

Marysia pocałowała Janka w twarz, i sina twarz jego stała się rumianą (...)

Ściskając się za ręce biegły do swego domu, po znanych schodach, na znane poddasze, do izdebki, gdzie upłynęło im dzieciństwo.

(...) dzieci zaśpiewały razem:

Co ja kocham na tym świecie?

Złote słońko, cudne kwiecie!

Boże ptaszki śpiewające,

Jasne rosy, w kwiatkach drżące,

Błękit nieba i obłoki,

Cały piękny świat szeroki,

I chatynkę pobielaną,

I matenkę ukochaną!

Wszystko kocham serca biciem,

A przestanę chyba z życiem!⁹¹

⁸⁹ W Polsce tłumaczeniem uznawanym za kanoniczne jest przekład Stefanii Beylin i Jarosława Iwaszkiewicza z 1956 r.

⁹⁰ J. Kisiel, *Inne baśnie. Andersen – Iwaszkiewicz – Uniłowski*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2021, s. 18–19.

⁹¹ H.Ch. Andersen, *Królowa Śniegu*, przeł. C. Niewiadomska, Gebethner i Wolff, Warszawa 1918, s. 36, 38–39.

Z kolei przekłady Stefanii Beylin i Bogusławy Sochańskiej różnią się drobnymi szczegółami, ale te drobne różnice sprawiają, że nie można rozpoznać w przekładzie Beylin popularnego duńskiego psalmu bożonarodzeniowego⁹².

Beylin:

Słowem tym była „Wieczność” (...)

[Kay] przytulił się mocno do Gerdy, a ona śmiała się i płakała z radości; było to takie piękne, że nawet kawałki lodu zaczęły tańczyć z radości, a kiedy się zmęczyły i położyły, utworzyły właśnie te litery, o których mówiła Królowa Śniegu (...)

A Kay i Gerda spojrzeli sobie w oczy i nagle zrozumieli starą pieśń:

Róża przekwita i minie,

Pójdźmy, pokłonić się Dziecinie.

Siedzieli więc oboje, dorośli, a jednak dzieci, dzieci w sercach, i było lato, gorące, błogosławione lato⁹³.

Sochańska:

Było to tak wspaniałe, że nawet kawałki lodu dookoła nich tańczyły z radości, a gdy już zmęczone opadły, utworzyły właśnie te litery, o których Królowa Śniegu mówiła, że jeśli Kaj je ułoży, to zostanie panem samego siebie, a ona da mu cały świat i parę nowych łyżew. (...)

Kaj i Gerda spojrzeli sobie w oczy i w jednej chwili pojęli starą pieśń:

Gdzie rosną róże, gdzie dolina,

Tam do nas mówi Boża Dziecina.

I siedzieli tak, dorośli, a jednak dzieci, dzieci w sercach, i było lato, ciepłe, cudowne lato⁹⁴.

Królowa Śniegu ukazała się 21 grudnia 1844 roku w drugim zbiorze *Nye Eventyr [Nowych baśni]* i trafiła na grunt polski piętnaście lat później w adaptacji Fryderyka Lewestama⁹⁵, wchodząc w skład pierwszego znanego polskiego zbioru baśni

⁹² Dwuwiersz „Gdzie rosną róże, gdzie dolina, tam do nas mówi Boża Dziecina” pochodzi z hymnu *Den yndigste Rose er funden* (1732) duńskiego poety Adolpha Brorsona i do dnia dzisiejszego jest popularny w czasie świąt Bożego Narodzenia.

⁹³ H.Ch. Andersen, *Królowa Śniegu*, [w:] tegoż, *Baśnie*, tom 1, przeł. S. Beylin, J. Iwaskiewicz, PIW, Warszawa 1975, s.181, 183.

⁹⁴ H.Ch. Andersen, *Królowa Śniegu*, [w:] tegoż, *Baśnie*, tom 1, przeł. B. Sochańska, Media Rodzina, Poznań 2006, s. 323–324.

⁹⁵ F.H. Lewestam, *Powiatki moralno-fantastyczne podług duńskiego H. C. Andersena z 48 drzeworytami*, S. Orgelbrand Księgarz i Typograf, Warszawa 1859.

Andersena⁹⁶. *Powiastrki moralno-fantastyczne podług duńskiego H.C. Andersena* pisane były w charakterystyczny dla drugiej połowy XIX wieku sposób, np. Kaj i Gerda, główni bohaterowie *Królowej Śniegu*, zostali w tłumaczeniu Lewestama Elżbietą i Karolkiem, ale (jak zauważa Bogusława Sochańska) „praca Lewestama (...) nie była jeszcze skażona nasilającym się z czasem interpretowaniem baśni Andersena pod kątem odbiorcy dziecięcego”⁹⁷. Była to wówczas powszechna praktyka; jak pisze Monika Woźniak:

Gdy w drugiej połowie XIX wieku polski rynek książki dziecięcej poszerzył się i zaczęto wreszcie wydawać zagraniczne baśnie przeznaczone dla dzieci, na porządku dziennym była ich polonizacja i swobodne traktowanie tekstu wyjściowego, tłumaczenie oznaczało więc w najlepszym razie wolny przekład, częściej adaptację, a nierzadko zawłaszczenie, czyli całkowite stylistyczne i kulturowe przenicowanie oryginału⁹⁸.

Bogusława Sochańska, zastanawiając się nad żywotnością recepcji kanonicznego tłumaczenia, określa go w pewnym momencie wprost „manipulowaniem twórczością Andersena”, ponieważ nieścisłości w przekładzie wywołują kolejne problemy z interpretacją twórczości pisarza. Z tego powodu tłumaczka większą część swego życia poświęciła na przygotowanie nowych przekładów twórczości Andersena na język polski – w 2006 roku wydawnictwo Media Rodzina wydało kompletną, trzytomową edycję wszystkich 164 baśni, liczącą łącznie ponad 1500 stron; osiem lat później doszły do tego dzienniki pisarza, które wydano w jednym, ponad 700-stronicowym tomie, będącym świadomym wyborem z dziesięciotomowej edycji duńskiej. Tom ten przygotowany został w dużej mierze z myślą o polskich badaczach Andersena. W następnych latach ukazały się kolejne tłumaczenia w serii *Andersen dla Dorosłych* wydawnictwa Driada: *Książka z obrazkami bez obrazków* (2018), *Piesza podróż z kanału Holmen na wschodni cypel wyspy Amager w latach 1828 i 1829* (2019) oraz najnowsza – *Driada i inne opowieści* (2022); w opracowaniu tłumaczki znajduje się także korespondencja pisarza.

⁹⁶ Pierwsze tłumaczone baśnie były drukowane w czasopismach i pojawiały się w Polsce już od roku 1852 (B. Sochańska, „*Jestem jak woda...*”, dz. cyt., s. XXV).

⁹⁷ B. Sochańska, *Historia polskiej recepcji przekładowej baśni i opowieści Hansa Christiana Andersena*, [w:] *Andersenowskie inspiracje w literaturze i kulturze polskiej*, red. H. Ratuszna, M. Wiśniewska, V. Wróblewska, UMK, Toruń 2017, s. 16.

⁹⁸ M. Woźniak, *Jak to z Kotem w butach było. Baśnie Charles'a Perraulta w przekładzie i w adaptacji Hanny Januszewskiej*, „Przekładaniec” 2009/2010, nr 22–23, s. 63.

Jak pisał Andersen?

Pewne wyobrażenie na temat tego, na czym i jak pisał Andersen, dają bogate zbiory zachowanych rękopisów. W kontekście wczesnej twórczości pisarza jednym z najciekawszych jest sześciostronicowy rękopis *Świecy łojowej*, odnaleziony dopiero w 2012 roku, a datowany prawdopodobnie na rok 1823⁹⁹, a więc siedem lat wcześniej niż pierwsza znana do tej pory baśń Andersena z roku 1830¹⁰⁰. Można w tym momencie postawić ostrożną hipotezę, że baśnie, które wypełniały jego dzieciństwo i których godzinami słuchał w miejscu pracy swojej babki (w przędzalni i przy zbiorze chmielu – takimi pracami zajmowały się biedne robotnice z małego Odense¹⁰¹) były obecne już w pierwszych próbach twórczych Andersena – niestety z dużą pewnością można stwierdzić, że sam pisarz nie traktował ich poważnie, ponieważ na samym początku próbował zaistnieć przede wszystkim jako aktor i dramatopisarz. Jack Zipes pisze wprost, że w 1835 roku Andersen traktował opublikowanie zbioru baśni w kategoriach szybkiego profitu finansowego, a nie całożyciowego zajęcia¹⁰². W tym czasie rozgłos przyniosła mu powieść *Improwizator* (1835), a później wiersz *Umierające dziecko* (1840), jeden z pierwszych tego typu utworów, który pokazywał konsolacyjną perspektywę dziecka. Cay Dollerup wysnuwa przypuszczenie, że momentem przełomowym dla rozpoczęcia publikowania baśni mogły być dla Andersena częste odwiedziny u Mathiasa Thiele’go, badacza folkloru duńskiego, podczas których młody pisarz odkrył w bibliotece gospodarza zbiory baśni wydane przez braci Grimm, Matthiasa Winthera i samego Thiele’go; miały w nich widnieć dedykacje dla znamienitych osobistości, np. króla Danii lub jednego z ówczesnych kawalerów Orderu Słonia (czyli najwyższego duńskiego odznaczenia). Dollerup pisze:

99 Skan rękopisu *Świecy łojowej* dostępny jest online (zob. Rigsarkivet – Danish National Archives, <https://www.flickr.com/photos/statensarkiver/8266242101/in/album-72157632231588934/>), podobnie jak transkrypcja baśni wraz z omówieniem okoliczności jej odnalezienia (zob. E.S. Askgård, *H.C. Andersens første og hidtil ukendte eventyr – Tællelyset*, Rigsarkivet, <https://www.youtube.com/watch?v=6cwvFhdRrVw&t=321s>). Z polskich badaczy – o odnalezieniu tej baśni jako pierwsza wspomina Ewa Ogłóza (E. Ogłóza, *Wokół opowieści Hansa Christiana Andersena. O radości czytania*, WUŚ, Katowice 2014, s. 9–10). Nie brakuje też głosów, które udowadniają, że rękopis jest sfałszowany, ponieważ demaskuje go współczesny sposób myślenia o sposobie rozpalania świecy w czasach Andersena – zob. H.R. Lassen, *Ildens historier*, Mikro, Odder 2015.

100 K.P. Mortensen, *Baśnie i opowieści Hansa Christiana Andersena*, [w:] H.Ch. Andersen, *Baśnie*, tom 1, dz. cyt., s. 14.

101 Zob. E. Ogłóza, *Wokół opowieści...*, dz. cyt., s. 15.

102 J. Zipes, *Critical Reflections about Hans Christian Andersen, the Failed Revolutionary*, „Marvels & Tales” 2006, vol. 20, no. 2, p. 225. <https://doi.org/10.1353/mat.2007.0021>.

Musiała to być dla Andersena wielkim przeżyciem: wszystkie te fakty – a w zasadzie którykolwiek z nich – świadczyły, że opowieści znane mu z dzieciństwa nie zasługują na lekceważenie; przeciwnie, należało się nimi szczeni, skoro nawet najbardziej czcigodne osoby w Danii spoglądały na nie przychylnie¹⁰³.

Dollerup wspomina też o śladach, które wskazują na częste, wielokrotne opowiadanie nowych baśni, jeszcze przed ich oficjalną publikacją¹⁰⁴. Odnalezienie rękopisu *Świecy łojowej*, którą nastoletni chłopak podarował komuś w ramach prezentu (więc prawdopodobnie nie był to jedyny taki tekst) prowokuje do zrewidowania przekonań na temat procesu twórczego Andersena, który już znamy, a także tej jego części, której z różnych względów nie upubliczniał, ponieważ pierwszy zbiór baśni opublikował oficjalnie w wieku 30 lat w roku 1835, przygotowawszy grunt pod tę decyzję informacjami zawartymi w listach do swoich przyjaciół¹⁰⁵. Niestety, dziennik z 1835 roku się nie zachował.

Andersen pisał w zeszytach¹⁰⁶, z błędami i licznymi skreśleniami, pomijając interpunkcję, część badaczy twierdzi, że najprawdopodobniej miał dysleksję. Sochańska z kolei wysnuwa przypuszczenie, że mogło to być też spowodowane lukami w edukacji, ponieważ w dzieciństwie matka przeniosła go ze szkoły publicznej do słabo dofinansowanej szkoły prowadzonej przez gminę żydowską¹⁰⁷ – wiedzę opierał Andersen głównie na przeczytanych książkach, o których dyskutował razem z ojcem. W zapiskach z początkowych kart jego dziennika można odnaleźć ślady lektur czołowych przedstawicieli duńskiego Złotego Wieku, musiał więc – dla przykładu – znać również wczesne prace Adama Gottloba Oehlenschlägera¹⁰⁸, który w swojej twórczości odwoływał się do podań ludowych i mitologii skandynawskiej na długo przed Andersenem. Kiedy w wieku 14 lat Andersen przybył z małego Odense do Kopenhagi, syn jego późniejszego opiekuna, Edvard Collin,

103 C. Dollerup, *Przekład i baśnie dla dzieci*, przeł. Magda Heydel, „Przekładaniec. Przekład literatury dziecięcej” 2006, nr 16 (1), s. 86.

104 Tamże, s. 87.

105 Zob. tamże, s. 86–87.

106 Zdjęcia oryginalnego pióra z kałamarzem, których używał Andersen dostępne są na stronie <https://www.hcandersen-homepage.dk> – jednego z największych repozytoriów cyfrowych poświęconych w całości Andersenowi, które gromadzi m.in. informacje biograficzne, teksty pisarza oraz zdjęcia jego brulionów i rzeczy osobistych (zob. L. Bjørnsten, *H.C. Andersens blækhus med pen*, https://www.hcandersen-homepage.dk/?page_id=34356).

107 B. Sochańska, „Jestem jak woda...”, dz. cyt., s. XLIV–XLV.

108 Jack Zipes sugeruje również zwrócenie uwagi podczas analizy porównawczej na twórczość Ludwiga Tiecka, Novalisa, braci Grimm, Adelberta von Chamisso, Friedricha de la Motte Fouqué i E.T.A. Hoffmanna (J. Zipes, *Critical Reflections...*, dz. cyt., s. 226). Zob. również uwagi o Złotym Wieku w Danii: J. Zipes, *Hans Christian Andersen: The Misunderstood Storyteller*, Routledge, New York 2006, s. 77–102.

zajął się przepisywaniem jego tekstów i robił to później przez szereg lat¹⁰⁹ – to on poprawiał błędy i interpunkcję. Trudno natomiast stwierdzić, na ile głębokie były te ingerencje w tekst i czy faktycznie mogły zmieniać sens kolejnych zdań.

Dzienniki

Andersen pisał dzienniki przez całe swoje życie, pierwsze znane zapiski pochodzą z 1825 roku, ich autor miał wtedy 20 lat. Już w pierwszych notatkach wyłania się z nich głęboka wewnętrzna potrzeba pisarza, by stworzyć dzieło, które zapisze się u potomnych¹¹⁰, a jednocześnie głęboki upór, by pomimo wszystkich trudności zdobyć wykształcenie¹¹¹. W 1825 roku pisze: „[...] moja dusza przeczuwa, że potrafi, i musi to zrobić”¹¹²; „Moja potężna wyobraźnia prowadzi mnie teraz do zakładu dla obłąkanych, gwałtowny temperament czyni ze mnie samobójcę, a przecież jedno i drugie, połączone, mogło zrobić ze mnie wielkiego pisarza”¹¹³; „Rzemiosło albo trup, to twoje przeznaczenie!”¹¹⁴; „(...) patrzeć, jak moi koledzy pną się w górę, gdy ja się zapadam, by zostać wyrwanym z kręgu wykształconych, o Boże, nie, to zbyt okrutne!”¹¹⁵. Cały czas intensywnie tworzy, chociaż jego ówczesny nauczyciel, rektor Simon Meisling, stanowczo mu tego zabrania i radzi skupić się na nauce: „Dostałem od Collina pięćdziesiąt talarów. S. przywiózł mi książki. Rektor powiedział: »Nie chcę, żeby się pan zajmował takimi bzdurami«”¹¹⁶. Jak wspomina Andersen, Meisling podobnie reaguje na wiersz, który przyniósł mu później sławę w Europie, czyli *Umierające dziecko*: „Przeczytał i obwieścił, że to sentymentalny i naiwny śmieć”¹¹⁷.

Pomimo tego niektóre fragmenty dziennika wskazują na to, że Andersen mimo wszystko uważnie słuchał krytyki, w zapiskach z dnia 4 października 1825 roku odnotowuje rozmowę z profesorem Bernhardem Severinem Ingemannem, który

109 B. Sochańska, „*Jestem jak woda...*”, dz. cyt., s. XLVI.

110 Zipes w swojej książce dowodzi, że Andersen miał obsesję na punkcie zdobycia sławy – por. J. Zipes, *Hans Christian Andersen...*, dz. cyt., s. 1–46.

111 zob. H.Ch. Andersen, *Andersen. Dzienniki 1825–1875*, wybór, przekład i opracowanie B. Sochańska, Media Rodzina, Poznań 2014, s. 2.

112 Tamże.

113 Tamże, s. 3.

114 Tamże, s. 2.

115 Tamże, s. 3. Andersen wykorzystał korzystne dla awansu społecznego warunki panujące w ówczesnej Danii, a przede wszystkim nastroje społeczne, które popierały kształcenie zdolnych dzieci pochodzących z warstw niższych. W perspektywie europejskiej nie w każdym państwie młodzi ludzie z podobnymi aspiracjami mogli liczyć na dostęp do salonów dworskich i arystokratycznych – wnikliwie analizował to Norbert Elias – zob. N. Elias, *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, PIW 1980, s. 31–33.

116 Tamże, s. 11.

117 H.Ch. Andersen, *Baśń mojego życia...*, dz. cyt., s. 63.

powiedział mu, że jest „stworzony do pisania powieści, w których ukaże niższe klasy”¹¹⁸. Można domniemywać, że Ingemann, z racji swojego doświadczenia, doradził mu, by pisał o tym, na czym zna się najlepiej. Mimo wszystko Andersen w początkowym okresie swojej twórczości chce kopiować styl czytanych przez siebie autorów, np. podoba mu się pisarstwo Oehlenschlägera, który, jak mówi, łączy „anegdoty i postaci historyczne”¹¹⁹. Prawdopodobnie zna już wtedy baśnie, które Oehlenschläger zapisał zgodnie z tendencją dążącą do ocalania niematerialnego dziedzictwa narodowego, panującą wówczas w dużej części Europy.

W roku 1831 Andersen po raz pierwszy wybiera się w podróż – odwiedza kilka miast w Niemczech, a z podróży przywozi dziennik z opisami wrażeń, sytuacji, krajobrazów, scen z życia napotykanym ludzi oraz tego, co się dzieje aktualnie w kulturze. Od tego momentu szkice wykonane w podróży zaczynają mu służyć jako prototyp późniejszych utworów¹²⁰, w kolejnych latach opisy wrażeń są często gotowym brudnopisem utworu literackiego. Kolejne wyjazdy stają się niewyczerpanym i koniecznym źródłem inspiracji, co znajduje odzwierciedlenie w dziennikowych zapiskach z okresów, gdy znajduje się chwilowo w Kopenhadze: „humor mi nie dopisuje, tęsknię za podróżą, jechać przed siebie, wciąż przed siebie!” (1843)¹²¹. W 1835 roku Andersen wydaje powieść *Improwizator*, opartą na doświadczeniach podróży z Włoch, oraz pierwsze dwa zbiory baśni, z których część jest zapisem ludowych bajek magicznych, a inne, jak twierdzi, np. *Calineczka*, to pierwsze baśnie literackie, chociaż widać w nich ślady odnoszące się do mitologii i folkloru.

Prześledzenie drogi prowadzącej od notatek z podróży do gotowego opisu literackiego pozwala na określenie specyfiki procesu twórczego we wczesnej twórczości Andersena i wskazanie momentów, w których zapis wrażeń przekształca się i nasycy specyficzną wyobraźnią pisarza. Przed samą wigilią roku 1844 wychodzi drugi zbiór *Nye Eventyr [Nowych baśni]*, który zawiera *Choinkę* i *Królową Śniegu*. Wcześniej w tym samym roku, od maja do sierpnia, Andersen poróżuje do Niemiec, odwiedza m.in. Hamburg, Weimar, Drezno i Berlin. Stara się zobaczyć ogrody weimarskie¹²², spaceruje także pośród charakterystycznych domków

118 H.Ch. Andersen, *Andersen. Dzienniki...*, dz. cyt., s. 6.

119 Tamże.

120 Taka metoda pracy jest charakterystyczna dla dojrzałego okresu twórczości Andersena. Ane Grum-Schwensen w artykule poświęconym procesowi twórczemu pisarza od połowy XIX wieku, a konkretnie – od momentu, w którym ukazała się jego autobiografia (1855), udowadnia, że pisarz coraz częściej zaczyna wykorzystywać zgromadzone wcześniej różne, oderwane zapisy, by tworzyć z nich spójną całość (zob. A. Grum-Schwensen, *Et værk tager form Om H.C. Andersens arbejde med „Det nye Aarhundredes Musa”*, <https://odenseby-smuseer.dk/artikler/et-vaerk-tager-form/> [dostęp: 15.01.2022]).

121 Tamże, s. 99.

122 Rośliny, a zwłaszcza róże, miały dla Andersena szczególne znaczenie, nie tylko w kontekście funkcji estetycznej, ale również jako realizacja pewnego typu postawy twórczej, sprzężonej

mieszkańskich, z których większość posiadała donice z kwiatami, zwłaszcza starannie wypielęgnowanymi różami; odwiedza także wyspę Sylt, której wydmowy krajobraz przypomina mu rozciągający się na dużej przestrzeni lodowiec:

[30.05.1844] Piękne słońce. W lesie słychać było lekki szum, jakby gdzieś obok roiły się pszczoły (...) ¹²³

[23.06.1844] (...) najpierwjechałem przez piękne miasto Wiessenfels. Przy wszystkich domach pergole porośnięte różami, pięknie to wygląda; tu i tam pośród róż pojawiała się głowa dziewczyny i to była ta najpiękniejsza róża. ¹²⁴

[25.06.1844] Spacerowałem w ogrodzie pośród cudownych róż ¹²⁵.

[24.07.1844] Wieże kościelne połączone są mostem, szła po nim jakaś dziewczyna, pozostanie już teraz zawsze w moich myślach na tym moście; ona o tym nie pomyślała! ¹²⁶

[31.08.1844] Cała wyspa wygląda jak park angielski, rośnie tu tylko odmiana trawy znosząca wodę morską. Poszedłem do kościoła, był tam niewielki łuk triumfalny z kwiatów. ¹²⁷

[7.09.1844] Siedzieliśmy przez trzy kwadransy osłonięci przez wydmę, słońce paliło jak ogień; chłodne powietrze, krajobraz całkiem grenlandzki, taki smutny, trawa czarnozielona, domy ciemne. W dole, w na wpół zalanej wodą, ocienionej dolinie, szło stado bydła. (Gdy wcześniej zbliżyliśmy się do wyspy, oświetlone słońcem wydmy na Sylt wyglądały całkiem jak lodowiec) ¹²⁸.

Kiedy po powrocie do domu zaczyna pod koniec roku pisać *Królową Śniegu*, wracają do niego wszystkie wrażenia z letniej podróży, które zmienia na literacki opis – pszczoły obserwowane podczas parnego lata stają się pszczołami śnieżnymi, podwładnymi Królowej Śniegu, ogrody przeistaczają się w starannie wypielęgnowany ogród dobrej czarownicy, a wydmowy krajobraz przekształca się w rubieżę otaczającą pałac Królowej Śniegu:

ze współtętnieniem w przyrodzie i odwzorowaniem boskiego porządku. Korzenie takiego myślenia zaczętnął Andersen z rozmyślań na temat związków sztuki pielęgnowania roślin i twórczości artystycznej właściwych dla nurtu panującego w drugiej połowie XVIII wieku, których odbiciem był m.in. ogród-laboratorium J.W. Goethego, łączący botanikę z dociekaniem filozoficznymi (zob. A. Pieńkoś, *Ogród artysty, poety, myśliciela. Terytorium tworzenia*, „Rocznik Historii Sztuki” 2009, nr 34, s. 171–198).

¹²³ Tamże, s. 207.

¹²⁴ Tamże, s. 209.

¹²⁵ Tamże, s. 210.

¹²⁶ Tamże, s. 213.

¹²⁷ Tamże, s. 216.

¹²⁸ Tamże, s. 219.

W pewnym niewielkim mieście, gdzie jest tak dużo domów i ludzi, że nie ma już miejsca na choćby maleńkie ogródki i gdzie z tego powodu większość ludzi musi się zadowolić kwiatami w doniczkach, żyło dwoje ubogich dzieci (...) Rodzice mieli pod oknami duże drewniane skrzynki, rosły w nich zioła przyprawowe, z których korzystali, i małe krzewy róż, po jednym w każdej skrzynce; pięknie sobie rosły. (...) Ze skrzynek zwisały się pędy groszku, a krzewy róż wypuszczały długie gałązki; wiły się wśród okien i nachylały ku sobie; wydawało się, że to brama triumfalna z zieleni i kwiatów.¹²⁹

(...) a tymczasem na zewnątrz padał śnieg.

– To roją się białe pszczoły – powiedziała babcia.¹³⁰

(...) wszystkie lśniące białe, były żywymi płatkami śniegu.¹³¹

Największa rozciągała się na wiele mil, wszystkie mocno oświetlała zorza polarna, i były tak wielkie, puste, tak lśniące i lodowato zimne.¹³²

Fragmety zapisanych wrażeń z podróży zostają włączane w opis literacki, choć nadal funkcjonują do pewnego stopnia osobno: nie są cytowane wprost, a stanowią jedynie pewien szkielet, który Andersen bardzo mocno przekształca – we wczesnym okresie twórczości z pewnością nie traktuje zapisów z dziennika jako bezpośredniego źródła¹³³ gotowych fragmentów opowieści, tak jak ma to miejsce w późniejszym okresie.

Proces twórczy – oczami autora i innych

Andersen był pisarzem, który musiał mierzyć się z wyzwaniem rynku wydawniczego, znanymi także we współczesnym świecie – przede wszystkim z odpowiednią promocją swoich utworów, co osiągał dzięki obecności na licznych spotkaniach towarzyskich, kiedy to czytał swoje teksty, improwizował lub śpiewał; opowiadaniu często towarzyszył na wskroś nowoczesny performans w postaci równoczesnego tworzenia wycinanek, które dopiero po skończonej opowieści były prezentowane publiczności, by uzupełniać treść przedstawianej historii (zob. Rysunek 1). We wstępie do cyfrowej kolekcji zawierającej faksymilia, zaprezentowanej przez Muzeum Miejskie w Odense, zaznaczono, że wycinanki, podobnie jak baśnie Andersena,

¹²⁹ H.Ch. Andersen, *Królowa Śniegu*, [w:] tegoż, *Baśnie*, tom 1, przeł. B. Sochańska, dz. cyt., s. 300.

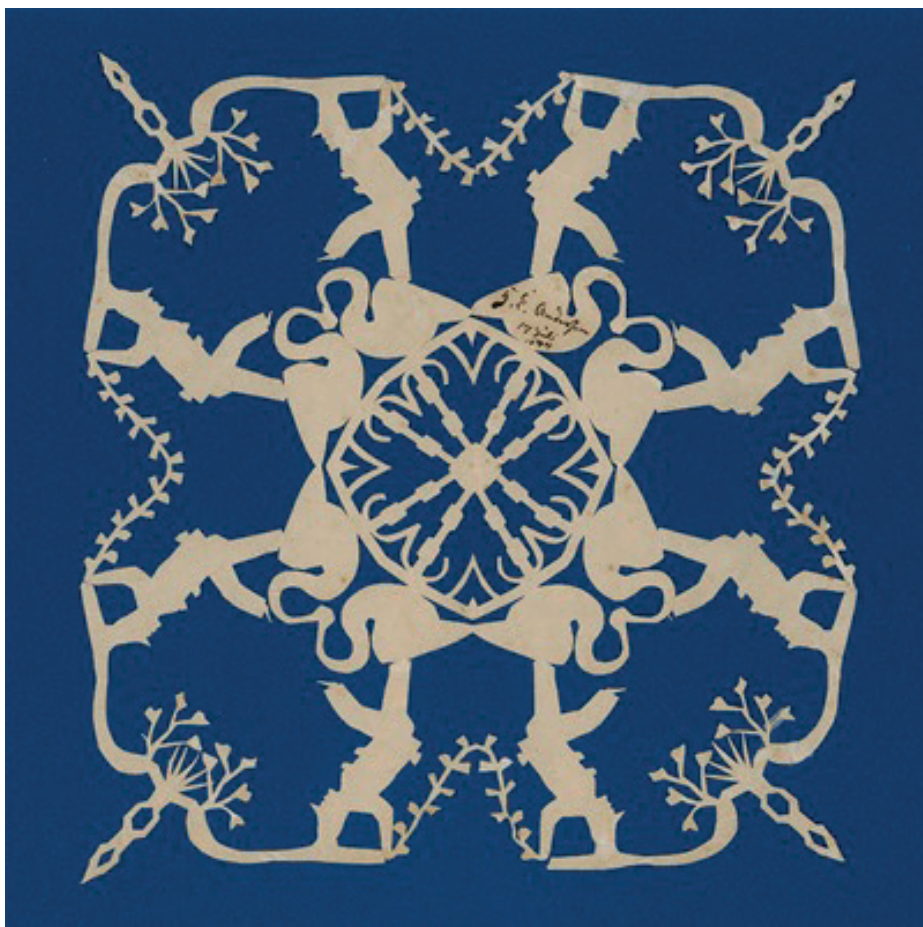
¹³⁰ Tamże, s. 301.

¹³¹ Tamże, s. 321.

¹³² Tamże, s. 322.

¹³³ Odnoszę się tu do zapisów i utworów powstałych w tym samym przedziale czasowym. Sochańska zwraca uwagę, że w późnym okresie twórczości Andersen często wracał do swoich notatek z dzienników sprzed wielu lat (B. Sochańska, „*Jestem jak woda...*”, dz. cyt., s. IX).

nie były tylko narzędziem uatrakcyjniania przekazu, ale wyrażały sposób konstruowania opowieści – kodowały ukryty sens, dostępny pod powierzchnią przedstawianej historii¹³⁴. W zasadzie oddawały więc sedno wysiłków twórczych autora, aby opowiadana historia była wielopłaszczyznowa i skłaniająca do myślenia.



Ryc. 1. Przykład jednej z wycinanek tworzonych przez Andersena – symetryczny wzór z chrzanem, łabędziami i kwiatami, 23 x 23 cm (1844)

Źródło: *Symmetrisk mønster. Pjerrot, svaner, blomster*, [w:] *Papirklip af H.C. Andersen*, 23 x 23 cm, 14.7.1844, zdj. nr 16875, nr inw. HCA / XXIII-B-13, <http://andersen.odensebymuseer.dk/klip/billedvis.asp?billednr=16875&antal=115&language=da> [dostęp: 15.01.2022].

134 *H.C. Andersens papirklip*, Odense Bys Museer, http://andersen.odensebymuseer.dk/klip/billedstart.asp?_ga=2.64158124.2059878970.1642235726-722181729.1642235726 [dostęp: 15.01.2022].

W ramach promocji własnej twórczości wykorzystywał szerokie kontakty towarzyskie. Nawiązywał je w trakcie licznych podróży, a – co znamienne dla taktyki pisarza – zawieranie znajomości nie zawsze odbywało się z polecenia (przestrzeżoną normą w tamtych czasach był list polecający). Andersen potrafił po prostu przyjść z wizytą do nieznanym osób i nawet jeśli pierwsze odwiedziny nie kończyły się sukcesem, po jakimś czasie w dzienniku pojawiał się zwykle zapis o rozmowie z konkretną osobą na wspólnym wieczorku towarzyskim – było tak m.in. w przypadku Grimmów:

[26.07.1844] bez listu polecającego poszedłem do Grimma, nie zna mnie, nigdy nie słyszał mojego nazwiska, zupełnie nic o mnie nie wiedział¹³⁵.

[24.12.1845] Odwiedziłem Jakuba Grimma, który rozmawiał ze mną o baśniach¹³⁶.

[27.12.1845] wieczór u Savigby'ego, gdzie byli bracia Grimm¹³⁷.

Starał się ponadto, by jego baśnie były znane nie tylko w kręgach arystokracji – zdarzało się, że czytał zwykłym mieszczanom i robotnikom, a egzemplarze swoich utworów często rozdawał przypadkowym towarzyszom podróży. Zabiegał, by niektóre zbory baśni były wydawane tuż przed wigilią – w domyśle służyć miały za prezent, który można ofiarować pod choinkę.

Wraz ze wzrostem rozpoznawalności poza granicami kraju musiał zadbać także o powiększające się grono odbiorców i miłośników swojej twórczości – w tym celu pisał autobiografie, a kolejne wydania poprzedzał wstępami, w których wyjaśniał okoliczności powstania poszczególnych utworów. Był to proces świadomy i przemyślany, jak pisze w *Uwagach* z roku 1868, poprzedzających zbiorcze wydanie baśni: „być może niektórych czytelników zainteresuje prześledzenie niby przez szkło powiększające, jak wyrastała, rozwijała się i zmieniała formę”¹³⁸. Opisy te wydają się starannie przygotowane – niektóre są bardzo rozbudowane i szczegółowe, ale można odnieść wrażenie, że baśnie, które poruszały kwestie krytyczne dla pisarza albo odwoływały się pośrednio do osobistych, bolesnych doświadczeń, komentowane były z rozmysłem w sposób skrótowy. O *Królowej Śniegu* napisał tylko, że pierwszy rozdział „powstał w Maxen niedaleko Drezna, reszta już

¹³⁵ H.Ch. Andersen, *Andersen. Dzienniki...*, dz. cyt., s. 214. Zawarcie znajomości z Grimma mi opisuje ze szczegółami w swojej autobiografii (H.Ch. Andersen, *Baśń mojego życia...*, dz. cyt., s. 181–183), ale prawdopodobnie ubarwia okoliczności – pisze np. o zreflektowaniu się Grimma i rewizycie miesiąc później, podczas której Andersen przyjął go chłodno i zdawkowo.

¹³⁶ Tamże, s. 225.

¹³⁷ Tamże, s. 227.

¹³⁸ H.Ch. Andersen, *Uwagi. Z tomu dwudziestego siódmego „Pism zebranych”*, [w:] tegoż, *Baśnie*, tom 3, przeł. B. Sochańska, Media Rodzina, Poznań 2006, s. 385.

w domu, w Danii”¹³⁹, a inną ważną baśń opatrzył tylko krótkim zdaniem: „natomiast moim najnowszym utworem jest *Ciocia Bólzęba*”¹⁴⁰. W przytoczonych *Uwagach* jawnie wskazuje natomiast na utwór *Kaleka*, przedstawiając go jako efekt zwieńczający wysiłki w celu stworzenia (w jego przekonaniu) baśni idealnej – tymczasem *Kaleka* jest dosyć schematyczną opowieścią o cudownej opiece boskiej nad biednymi dziećmi oraz ocalającej sile literatury, która potrafi rozjaśnić ciężki los ubogich ludzi lub wręcz uratować życie kogoś, kto we własnych oczach uważa się za bezużytecznego. O wiele ciekawsza w tym zbiorze jest opatrzona zaledwie jednym zdaniem komentarza *Ciocia Bólzęba*, ironiczna opowieść z wątkami autotematycznymi, z wyraźnie zaznaczonymi momentami, w których pisarz zwraca uwagę czytelnika na formę i sygnalizuje przejścia do kolejnych części opowieści. Opowieść rozpoczyna się malowniczym opisem kart rękopisu młodego twórcy, które służą za papier u rzeźnika oraz w sklepach kolonialnych¹⁴¹. Baśń zawiera wiele wskazówek odnoszących się do drobiazgów z życia samego Andersena (np. uchwycono zamiłowanie do słodyczy), ale mówi także dużo o istotnych elementach samego procesu twórczego – przede wszystkim stanowi pochwałę nieskrępowanej wyobraźni, zwraca uwagę na konieczność notowania na bieżąco swoich myśli oraz modulowania głosu podczas opowiadania, które ma być przekształcane później w zapis literacki. Zawiera ponadto odniesienia do całej sensualnej maszynerii, z której utkany jest żywy i plastyczny odbiór dzieła literackiego – pisarz podkreśla znaczenie dźwięków, zapachu i dotyku. Na pierwszy plan wysuwają się zwłaszcza opisy związane z doświadczeniem haptycznym w różnych formach – od dotyku delikatnego poprzez ten sprawiający ból, aż po taki, który wywołuje powracające fale cierpienia; zwraca uwagę na fizyczne odczucia związane z doświadczeniem ciepła i zimna, które buduje na sugestywnych kontrastach. W opis literacki wplata ponadto refleksję na temat przygodności tego, co zostaje zapamiętane lub zapomniane na zawsze. W końcowych zdaniach *Cioci Bólzęba*

139 H.Ch. Andersen, *Uwagi. Z tomu drugiego „Baśni i opowieści”*, [w:] tegoż, *Baśnie*, tom 3, przeł. B. Sochańska, Media Rodzina, Poznań 2006, s. 375. Królowa Śniegu (ubrana na białą postać kobieca, związana z zimowym krajobrazem) była przedstawiana w dzieciństwie Andersena jako nadnaturalna istota, która zabrała jego ojca. Utożsamianie Królowej Śniegu ze śmiercią pojawiało się już w rozważaniach badaczy – np. u Zbigniewa Barana, który określa ją wprost archetypem Śmierci (Z. Baran, *Idee-mity-symbole w polskich baśniach literackich wydanych w XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Akademii Pedagogicznej, Kraków 2006, s. 57). Źródłowo związana jest najprawdopodobniej z wierzeniami animistycznymi Saamów. W literaturze pojawia się także pod innymi nazwami, np. jako Lodowa Pani u Tove Jansson albo Biała Czarownica u C.S. Lewis’a.

140 H.Ch. Andersen, *Uwagi do „Nowych Baśni i opowieści”*. Z tomu trzeciego „Nowych baśni i opowieści”, [w:] tegoż, *Baśnie*, tom 3, przeł. B. Sochańska, Media Rodzina, Poznań 2006, s. 402.

141 Być może ta baśń mogła być inspiracją dla Bohumila Hrabala w trakcie konstruowania protagonisty *Zbyt głośnej samotności*.

pada stwierdzenie: „A ja wszystko to opisałem. Nie ma to formy wiersza i nigdy nie trafi do druku.”¹⁴², które można odczytać jako ironiczną uwagę samego Andersena o ideałach czytelniczych epoki, które wyznaczały prawa rynku książki i miały niebagatelny wpływ także na samego pisarza. Podobnie, kiedy przybliży historię stojącą za inspiracją powstania *Nic nie była warta*¹⁴³, można odnieść wrażenie, że jest to opowieść, która dotyczy bezpośrednio samego Andersena i jego własnej matki¹⁴⁴ – pisarz umiejętnie przedstawił ją jako anegdotę z dzieciństwa o sąsiadce, która była pogardzaną w okolicy praczką. W jego baśni matka udziela mądrych rad na temat wystrzegania się pochopnego osądu.

Typowy schemat własnego procesu twórczego opisał Andersen w cytowanych już *Uwagach*, w odniesieniu do tekstu *Córki króla moczarów*:

Właściwa treść tej baśni zjawiła się, podobnie jak w przypadku wszystkich baśni, nagle, tak jak pojawia nam się znana melodia czy piosenka. Opowiedziałem ją natchmiast jednemu z moich przyjaciół, po czym zapisałem, później zaś przerobiłem, ale nawet gdy została zapisana po raz trzeci, musiałem przyznać, że w dalszym ciągu całe jej partie nie prezentowały się w sposób tak jasny i bogaty, jak mogłyby i powinny. Czytałem wówczas sagi islandzkie (...) Czytałem też jakieś współczesne opisy podróży po Afryce, wypełnił mnie żar tropiku i zdobyłem niezwykle, nowe dla mnie informacje, zobaczyłem ten ląd i mogłem o nim mówić z większą rzetelnością. Pewną rolę odegrało też kilka artykułów na temat wędrówek ptaków (...) za sprawą tych lektur przepisywałem utwór sześć, siedem razy, aż osiągnąłem pewność, że wreszcie udało mi się nadać mu doskonalszy kształt¹⁴⁵.

W cytowanym fragmencie pisarz podkreśla znaczenie nieustannej pracy nad powstającym utworem, ale znajduje się tam wskazówka, która mówi coś więcej o kluczowych momentach całego procesu. Andersen deklaruje, że nie sporządza szybkich notatek, najważniejsza jest za to osoba pierwszego słuchacza (lub grona słuchaczy), czyli tworzy specyficzny poligon doświadczalny dla swoich pomysłów, które dopiero potem są szlifowane aż do stanu ostatecznego. Wspomaga się dodatkowo literaturą, która z jednej strony stanowi zaplecze merytoryczne (w cytowanym utworze – sagi islandzkie), a z drugiej pewną makietę afektywną.

¹⁴² H.Ch. Andersen, *Ciocia...*, dz. cyt., s. 355.

¹⁴³ Zob. H.Ch. Andersen, *Uwagi. Z tomu drugiego...*, dz. cyt., s. 380–381.

¹⁴⁴ Po śmierci ojca Andersena jego matka podjęła pracę zarobkową jako praczka – wyjątkowo trudną do wykonywania zimą ze względu na długotrwałe przebywanie w lodowatej rzece – ubogie praczki często rozgrzewały się alkoholem (na co zwraca uwagę również w wielu miejscach Sochańska). Z zapisków Andersena oraz tekstu samej baśni można wywnioskować, że był to jeden z zawodów, który spotykał się z pogardą innych mieszkańców miasteczka.

¹⁴⁵ H.Ch. Andersen, *Uwagi. Z tomu dwudziestego siódmego...*, dz. cyt., s. 385.

Składają się na nią uczucia wymykające się językowemu opisowi, których odbiorca doświadcza w kontakcie z utworem – a które Andersen następnie stara się wysublimować w postaci tła towarzyszącego opowieści. Wyobraźnia, pozwalająca zobaczyć mu to samo miejsce w zupełnie inny sposób niż większość ludzi, spotykała się czasami z krytyką współczesnych Andersenowi, którzy wytykali mu mijanie się z prawdą¹⁴⁶, a niekiedy wprost zarzucali, że opisuje miejsca, których w rzeczywistości nie odwiedził¹⁴⁷. Andersen odpowiadał na te zarzuty publicznie – pisemnie, np. w ramach wstępów do kolejnych tomów baśni. Przez całe życie był wrażliwy na krytykę, niepochlebne opinie wprawiały go w przygnębiający nastrój, natomiast ludziom przychylnym odwdzięczał się m.in. poprzez dedykacje poprzedzające jego utwory. Zaprzyjaźnione osoby mogły liczyć także na unikalne prezenty, takie jak książka obrazkowa ze 184 ręcznie wykonanymi stronami, którą Andersen stworzył w 1868 roku dla trzyletniej Marie Henriques, córki Martina i Therese Henriques¹⁴⁸. Nie wydaje się natomiast prawdziwa deklaracja, że początkiem procesu twórczego jest nagłe olśnienie, którego nie poprzedzają żadne notatki sporządzone wcześniej – przez całe życie jego podręcznym notatnikiem wrażeń, zwłaszcza z podróży, były prowadzone dzienniki¹⁴⁹, w których robocze szkice zaobserwowanych miejsc, wydarzeń i ludzi, składające się na niezwykle sensualne opisy wycinków rzeczywistości powracały następnie w dopracowanej, dojrzałej formie literackich opisów.

Znamienny jest charakter inspiracji przywoływanymi utworami – „sagi islandzkie” przywoływane w cytowanym komentarzu do *Córki króla moczarów* odnoszą się do *Eddy starszej, poetyckiej* i nieco odbiegają od jej faktycznej treści¹⁵⁰ w przeciwieństwie do wykorzystywanych fragmentów z Pisma Świętego. Prawdopodobnie Andersen przytaczał fragmenty biblijne z pamięci, pozostaje tylko domniemywać, czy było to działanie celowe, spowodowane tym, że dostosowywał przeczytane lub zasłyszane słowa w celu uzyskania płynności i rytmu podczas głośnego czytania, czy wynikało to ze sposobu, w jaki traktowane były w tamtych czasach utwory cytowane, lub też – z ustawienia hierarchii ważności

146 Zob. opisaną przez Andersena reakcję krytyka na jego opis przyrody Skagen i ripostę pisarza: tamże, s. 387.

147 Zob. konfrontację z przewodnikiem Andersena; opisy tej samej podróży rozmięły się u nich w istotnych punktach: tamże, s. 388.

148 H.Ch. Andersen, *H.C. Andersens billedbog til Marie Henriques*, Odense Bys Museer, http://andersen.odensebymuseer.dk/billedboeger/henriques/?_ga=2.164893884.2059878970.1642235726-722181729.1642235726 [dostęp: 7.07.2021]. Książce tej poświęciłam inny artykuł, jeszcze nieopublikowany.

149 por. B. Sochańska, „*Jestem jak woda...*”, dz. cyt., s. VII, IX.

150 Zwraca na to uwagę Sochańska w przypisach do tłumaczonej przez siebie baśni (zob. H.Ch. Andersen, *Baśnie*, tom 2, przeł. B. Sochańska, Media Rodzina, Poznań 2006, s. 478–479).

przekazywanych tekstów¹⁵¹. W tym kontekście należy zwrócić uwagę na to, w jaki sposób traktował materiał pozyskany wtórnie – niewiele jest baśni, którym jawnie przypisywał rodowód wywodzący się wprost od zasłyszanych ludowych bajek magicznych¹⁵² – Andersen wskazuje na *Krzesiwo*, *Małego Klausa i dużego Klausa*, *Księżniczkę na ziarnku grochu* oraz *Towarzysza podróży*. W przedmowie *Do dorosłych czytelników* z 1837 roku pisze:

W dzieciństwie chętnie słuchałem baśni i opowieści, wiele z nich jeszcze żyje w mojej pamięci. Niektóre wydają mi się rodzime, duńskie, wyrosłe z ludu, nie znalazłem takich samych w żadnym innym narodzie. Opowiedziałem je na swój sposób, pozwalając sobie na zmiany, jakie uznałem za stosowne, dając fantazji prawo odświeżenia ich wyblakłych barw¹⁵³.

W późniejszej twórczości często wykorzystuje motywy lub postacie pochodzące z folkloru, twórczo przekształca w opowieść ludowe przysłowia, przywołuje również – czasami wprost – zasłyszane historie i autentyczne wypowiedzi, np. o baśni *Schowane, nie znaczą zapomniane* pisze: „obrazek o ubogiej dziewczynie w żalobie także wzięłem z życia; to, co zapisałem, usłyszałem z ust samej dziewczyny”¹⁵⁴. Podobnie publicznie odpowiada na stawiane mu zarzuty dotyczące podobieństwa jego utworów do dzieł innych twórców, np. utworu *Babcia* oraz wiersza Nicolause Leneau; argumentując: „zgodziłem się z tą oceną i wstawiłem ten wiersz jako motto do tej opowieści (...) czytelnicy widzieli więc, że miałem świadomość istniejącego podobieństwa; nie uważałem jednak, że muszę zrezygnować z napisanej już opowieści”¹⁵⁵. W tym kontekście ciekawe jest przemyślenie tego, jak Andersen rozumiał autorstwo i na ile uprawnione było dla niego posiłkowanie się elementami zaczerpniętymi z otoczenia, które w dzisiejszych czasach może świadczyć nie tyle o świadomym lub nieświadomym zawłaszczaniu – mówi coś więcej o sposobie istnienia tekstów literackich w XIX wieku.

151 O kerygmacie chrześcijańskim w *Córce króla moczarów* zob. A. Mazan-Mazurkiewicz, *Od oceanu do... kropli wody. Symbolika akwaticzna w baśniach Hansa Christiana Andersena*, [w:] *Żywioły w literaturze dziecięcej*. Woda, red. A. Czabanowska-Wróbel, K. Zabawa, WUJ, Kraków 2017, s. 53–54.

152 Andersen określa je jako przepisane po swoim „duńskie baśnie ludowe”, którym przystuchiwał się w dzieciństwie w przędzalni przynależnej do przytułku dla osób chorych umysłowo – miejscu pracy swojej babki oraz podczas zbioru chmielu (zob. H.Ch. Andersen, *Uwagi. Z tomu drugiego...*, dz. cyt., s. 370).

153 H.Ch. Andersen, *Do dorosłych czytelników. Z tomu pierwszego „Baśni opowiedzianych dzieciom”* [w:] tegoż, *Baśnie*, tom 3, dz. cyt., s. 366.

154 H.Ch. Andersen, *Uwagi. Z tomu dwudziestego...*, dz. cyt., s. 392.

155 H.Ch. Andersen, *Uwagi. Z tomu drugiego...*, dz. cyt., s. 375.

Coda

Twórczość Andersena to bardzo wdzięczny przedmiot badań procesu twórczego, posiadamy wszak dostęp do dzienników, bogatej twórczości, listów i zapisków; pisarz publikował również autobiografie, które były pisane na zamówienie wydawcy – to znaczy pełniły w tamtym czasie dodatkową formę reklamy i podtrzymywania mitu Andersena. Niels Kofoed pisze wprost o skutecznej narracji pisarza, która – wciąż na nowo powtarzana – pozwalała mu utrzymać wysoką pozycję i rozpoznawalność – wkłada w usta Andersena słowa, które dobrze oddają poziom aspiracji i ambicje pisarza: „Pewnego dnia wstaną [zdaje się mówić Andersen] i pokłonią się triumfującemu poecie – geniuszowi świata, który zasiądzie na Parnasie obok Homera, Dantego, Szekspira i Goethego”¹⁵⁶.

Jack Zipes, badacz, który przez 30 lat zajmował się Andersenem, pisze w jeszcze bardziej dobitny sposób, że głównym motorem twórczości pisarza była chęć zdobycia sławy: „[Andersen] w bardzo młodym wieku zadeklarował, że jest gotów cierpieć wszelkiego rodzaju upokorzenia i oszczerstwa, aby spełnić to, co uważał za swoje boskie przeznaczenie: zostać pisarzem”¹⁵⁷.

Uważana analiza jego dzienników i przede wszystkim baśni pokazuje natomiast coś jeszcze innego – wydaje się, że Andersen to człowiek, który od wczesnej młodości był przekonany, że ma dar, który dostał od Boga i który trzeba oszlifować, dlatego w jego dziennikach znajdziemy zapiski o tym, że wciąż na nowo baśnie poprawiał, by lepiej się ich słuchało podczas głośnego czytania. Pisze też często o swoim warsztacie pisarskim – powtarza, że musi popracować nad stylem, bardziej zadbać o kompozycję i przesłanie. Z czasem z dzienników i listów zaczyna się wyłaniać pewność, że mu się to udało, a zarazem głęboka wdzięczność, że potrafił dobrze wykorzystać i rozwinąć swój talent. Pod koniec życia coraz wyraźniej widać to także w różnych wątkach autotematycznych ukrytych w samych baśniach, np. w utworze *Szczęście można znaleźć nawet w patyku*:

Jest takie powiedzenie: «Weź do ust biały patyk, a staniesz się niewidzialny».
Ale musi to być właściwy patyk, ten, który jako dar szczęścia daje nam Bóg.

156 Tłum. własne („Some day they will stand up and bow to the triumphant poet – the genius of the world, who will be seated on Parnassus beside Homer, Dante, Shakespeare, and Goethe” – N. Kofoed, *Hans Christian Andersen and the European Literary Tradition*, [w:] red. Sven Hakon Rossel, *Hans Christian Andersen: Danish Writer and Citizen of the World*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1996, s. 216–217).

157 Tłum. własne („At a very early age he declared himself willing to suffer all kinds of humiliation and denigration to fulfill what he felt to be his divine destiny, to be a writer.” – J. Zipes, *Hans Christian Andersen: The Misunderstood Storyteller*, Routledge, New York 2006, s. 1).

Ja go dostałem i też potrafię tak jak ten tokarz znaleźć dźwięczące złoto, świecące złoto, najlepsze, to, które świeci z oczu dziecka, to, które dźwięczy w dziecięcych ustach, a także w ustach ojca i matki.

Oni czytają opowieści, a ja stoję sobie na środku pokoju, tyle że niewidoczny, bo mam w ustach biały patyk, i jeśli czuję, że sprawia im radość to, co opowiadam, to i ja mówię:

- Szczęście można znaleźć nawet w patyku!¹⁵⁸

W roku 1872, kiedy pisarz ma już 67 lat i jest dojrzałym twórcą, wyraża poprzez tę baśń swoją wdzięczność za cudowny talent, który potrafił w odpowiednim momencie rozpoznać i przez całe życie szlifować. Zdaje się mówić, że udało mu się to, o co prosił w 1844 na grobie Goethego i Schillera¹⁵⁹ – by zasłużyć na rozwinięcie takiej umiejętności pisania, która pozwala na zaczarowanie słuchaczy słowem – tak, że zapominają, że za tekstem stoi konkretnym autor, a w pamięci następnych pokoleń żyje już tylko przede wszystkim dzieło.

Bibliography

Andersen Hans Christian, *Andersen. Dzienniki 1825–1875*, selected, translated and edited by Bogusława Sochańska, Media Rodzina, Poznań 2014.

Andersen Hans Christian, “Aunty Toothache”, trans. Jean Hersholt, *The Complete Andersen*, https://andersen.sdu.dk/vaerk/hersholt/om_e.html [accessed: 21.03.2022].

Andersen Hans Christian, *Baśnie*, vol. 2, trans. Bogusława Sochańska, Media Rodzina, Poznań 2006.

Andersen Hans Christian, “Do dorosłych czytelników. Z tomu pierwszego ‘Baśni opowiedzianych dzieciom,’” [in:] Hans Christian Andersen, *Baśnie*, vol. 3, trans. Bogusława Sochańska, Media Rodzina, Poznań 2006.

Andersen Hans Christian, *Królowa Śniegu*, trans. Cecylia Niewiadomska, Gebethner i Wolff, Warsaw 1918.

Andersen Hans Christian, “Królowa Śniegu”, [in:] Hans Christian Andersen, *Baśnie*, vol. 1, trans. Stefania Beylin, Jarosław Iwaszkiewicz, PIW, Warsaw 1975.

¹⁵⁸ H.Ch. Andersen, *Szczęście można znaleźć nawet w patyku*, [w:] tegoż, *Baśnie*, tom 3, dz. cyt., s. 254–255.

¹⁵⁹ „Sobota 29 czerwca. (...) Trumny w kaplicy teraz przestawione, Goethe i Schiller leżą obok siebie, chciałem podejść do trumny Goethego, ale pochyliłem się nad Schillerem. Stałem pomiędzy nimi, odmawiając *Ojcze nasz*, prosiłem Boga by pozwolił mi zostać pisarzem ich godnym, ale niech się dzieje Jego wola na dobre i na złe.” (H.Ch. Andersen, *Andersen. Dzienniki...*, dz. cyt., s. 211).

- Andersen Hans Christian, “Królowa Śniegu,” [in:] *Baśnie*, vol. 1, trans. Bogusława Sochańska, Media Rodzina, Poznań 2006.
- Andersen Hans Christian, „Szczęście można znaleźć nawet w patyku,” [in:] *Baśnie*, vol. 3, trans. Bogusława Sochańska, Media Rodzina, Poznań 2006.
- Andersen Hans Christian, “The Snow Queen,” trans. Jean Hersholt, https://andersen.sdu.dk/vaerk/hersholt/TheSnowQueen_e.html [accessed: 30.03.2022].
- Andersen Hans Christian, *The Story of My Life*, Hurd and Houghton, New York, 1871.
- Andersen Hans Christian, “Uwagi. Z tomu dwudziestego siódmego ‘Pism zebranych,’” [in:] *Baśnie*, vol. 3, trans. Bogusława Sochańska, Media Rodzina, Poznań 2006.
- Baran Zbigniew, *Idee-mity-symbolo w polskich baśniach literackich wydanych w XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Akademii Pedagogicznej, Krakow 2006.
- Dollerup Cay, “Przekład i baśnie dla dzieci,” trans. Magda Heydel, *Przekładaniec. Przekład literatury dziecięcej* 2006, no. 16 (1).
- Elias Norbert, *The Civilising Process*, Blackwell Publishing 2000.
- Grum-Schwensen Ane, *Et værk tager form Om H.C. Andersens arbejde med “Det nye Aarhundredes Musa”*, <https://odensebymuseer.dk/artikler/et-vaerk-tager-form/> [accessed: 15.01.2022].
- Grum-Schwensen Ane, *Fra strøtanke til værk: en genetisk undersøgelse af de kreative processer i den sene del af HC Andersens forfatterskab*, Syddansk Universitet, Det Humanistiske Fakultet, 2014, [Ph.D. thesis].
- Grum-Schwensen Ane, “HC Andersen-liv i værker,” *Aktualitet-Literatur, Kultur Og Medier* 2020, no. 14 (2), p. 34
- Jagiello Michał, “Nowe szaty Andersena,” *Rocznik Biblioteki Narodowej* 2008, no. XXXIX–XL.
- Kisiel Joanna, *Inne baśnie. Andersen – Iwaszkiewicz – Uniłowski*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2021.
- Lassen Henrik R., *Ildens historier*, Mikro, Odder 2015.
- Lewestam Fryderyk H., *Powiatki moralno-fantastyczne podług duńskiego H. C. Andersena z 48 drzeworytami*, S. Orgelbrand Księgarz i Typograf, Warsaw 1859.
- Mazan-Mazurkiewicz Alicja, “Od oceanu do... kropli wody. Symbolika akwaticzna w baśniach Hansa Christiana Andersena,” [in:] *Żywioty w literaturze dziecięcej. Woda*, eds. A. Czabanowska-Wróbel, K. Zabawa, WUJ, Krakow 2017.
- Mortensen Klaus P., “Baśnie i opowieści Hansa Christiana Andersena,” in Hans Christian Andersen, *Baśnie*, vol. 1, trans. Bogusława Sochańska, Media Rodzina, Poznań 2006, p. 14.
- Ogłóza Ewa, *Wokół opowieści Hansa Christiana Andersena. O radości czytania*, WUŚ, Katowice 2014.
- Pieńkoś Andrzej, “Ogród artysty, poety, myśliciela. Terytorium tworzenia,” *Rocznik Historii Sztuki* 2009, no. 34.
- Sochańska Bogusława, “Historia polskiej recepcji przekładowej baśni i opowieści Hansa Christiana Andersena,” [in:] *Andersenowskie inspiracje w literaturze*

i kulturze polskiej, ed. Hanna Ratuszna, Marzena Wiśniewska, Violetta Wróblewska, UMK, Toruń 2017.

Sochańska Bogusława, "Jestem jak woda, wszystko mną porusza, wszystko się we mnie przegląda", [in:] Hans Christian Andersen, *Andersen. Dzienniki 1825–1875*, selected, translated and edited by Bogusława Sochańska, Media Rodzina, Poznań 2014.

Woźniak Monika, "Jak to z Kotem w butach było. Baśnie Charles'a Perraulta w przekładzie i w adaptacji Hanny Januszewskiej," *Przekładaniec* 2009/2010, no. 22–23.

Zipes Jack, "Critical Reflections about Hans Christian Andersen, the Failed Revolutionary," *Marvels & Tales* 2006, vol. 20, no. 2, p. 225. <https://doi.org/10.1353/mat.2007.0021>

Zipes Jack, *Hans Christian Andersen: The Misunderstood Storyteller*, Routledge, New York 2006.

Netography

Andersen Hans Christian, *H.C. Andersens billedbog til Marie Henriques*, Odense Bys Museer, http://andersen.odensebymuseer.dk/billedboeger/henriques/?_ga=2.164893884.2059878970.1642235726-722181729.1642235726 [accessed: 7.07.2021].

Askgård Ejnar Stig, *H. C. Andersens første og hidtil ukendte eventyr – Tællelyset*, Rigsarkivet, <https://www.youtube.com/watch?v=6cwwFhdRrVw&t=321s>

Bjørnsten Lars, *H.C. Andersens blækhus med pen*, https://www.hcandersen-homepage.dk/?page_id=34356

Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, <https://dsl.dk/publication?id=114> [accessed: 15.01.2022].

Grum-Schwensen Ane, *Et værk tager form Om H.C. Andersens arbejde med "Det nye Aarhundredes Musa"*, <https://odensebymuseer.dk/artikler/et-vaerk-tager-form/> [accessed: 15.01.2022].

H.C. Andersens papirklip, Odense Bys Museer, http://andersen.odensebymuseer.dk/klip/billedstart.asp?_ga=2.64158124.2059878970.1642235726-722181729.1642235726 [accessed: 15.01.2022].

Rigsarkivet – Danish National Archives, <https://www.flickr.com/photos/statensarkiver/8266242101/in/album-72157632231588934>

Sochańska Bogusława, *Manipulowanie biografią i twórczością Hansa Christiana Andersena*, Wszechnica FWW, <https://www.youtube.com/watch?v=mJ0UKGg00Dw> [accessed: 12.08.2021].

"Symmetrisk mønster. Pjerrot, svaner, blomster", [in:] *Papirklip af H.C. Andersen*, 23 x 23 cm, 14.7.1844, photo no. 16875, inv. no. HCA / XXIII-B-13, <http://andersen.odensebymuseer.dk/klip/billedvis.asp?billednr=16875&antal=115&language=da> [accessed: 15.01.2022].

The Hans Christian Andersen Centre, https://andersen.sdu.dk/rundtom/2005/index_e.html [accessed: 15.01.2022]

Magdalena Kuczaba-Flisak – a Ph.D. student at the Polish Studies Faculty of the Jagiellonian University in Krakow, a member of the IRSCL, ChLA, MSSP and the Polish Section of IBBY. Her main research interests are children’s literature and its contexts, and teaching children’s literature on an academic level.

Katarzyna Badowska*

 <https://orcid.org/0000-0002-6149-5612>

Dzieci nędzy – from a narrative poem to a novel A preliminary study towards a reconstruction of Stanisław Przybyszewski's creative process

Summary

The origins of *Dzieci nędzy* (1913) and the story of its writing offer interesting insights into the creative work of Stanisław Przybyszewski, the most prominent writer of the Young Poland period. The study has revealed, e.g., his aversion (or inability rather) to introduce radical modifications to already finished texts and that his literary efficiency increased the further he was from big cities. A collation of the novel and a reading of private documents have enabled me to ascertain that the final shape of *Dzieci nędzy* was to a large extent influenced by Przybyszewski's personal complications and trying circumstances, which severely determined (or rather undermined) his writing process, as well as the interventions by his editor who demanded additions to the work, with which the writer always agreed and added several chapters. Those diligently developed corrections proved how important the editorial remarks of the need to improve the text were to the writer.

* Assistant professor, University of Lodz, Institute of Polish Studies, Department of Literature of Positivism and Young Poland, ul. Pomorska 171/173, 91-404 Łódź; katarzyna.badowska@uni.lodz.pl

However, the most important discovery resulting from the textual study is that of the author's decision to abandon his initial intention to author an epic poem in prose and shift to the novelistic form. That resolution, a kind of a surrender in the struggle with matter, proves Przybyszewski's innovative approach to the novel and as a result of it *Dzieci nędzy* are an artistically interesting modern record of psychological states. In terms of structural and narrative solutions, it is clearly one of the most interesting novels by Przybyszewski.

Keywords: Przybyszewski Stanisław, *Dzieci nędzy*, editing, text origins, genetic criticism

Dzieci nędzy [Children of Destitution] is a novel that is interesting on several levels. For a researcher of modernism, it is interesting as a work implementing innovative for prose solutions in terms of its structure and narration. Enthusiasts of psychological literature will find it interesting for its study of madness and degeneration passed from generation to generation. Lovers of Przybyszewski's works will appreciate it as the only "family monograph" in his output, or even more so – "probably the only novel in Polish literature in which family has been depicted *à rebours* so consistently."¹ Finally, genetic critics and editors will consider it an interesting example of the complex nature of the writing process and creative psychology. If one traces the origins of the work and the history of its creation, one shall uncover many fascinating facts about the creative activities of the most famous author of the Young Poland period; thus one can learn about, e.g., his aversion to radical modifications of existing text (or rather his inability to do that) or how his literary efficiency increased the further he was from the atmosphere of the big city. A collation of the novel and a reading of private documents enable one to ascertain that the final shape of *Dzieci nędzy* was to a large extent influenced by Przybyszewski's personal complications and trying circumstances, which severely determined (or undermined rather) his writing process, as well as the interventions by his editor who demanded additions to the work, with which the writer always agreed and added several chapters. However, the most important discovery resulting from a historical textual study is that of the author's decision to abandon his initial intention to write an epic poem in prose and shift to the novelistic form. That decision, being a kind of a surrender, turned *Dzieci nędzy* into an artistically interesting modern record of mental states, and the related creative process is definitely worth studying.

¹ W. Gutowski, "Rodzina jako egzystencjalna pułapka. O *Dzieciach nędzy* Stanisława Przybyszewskiego", [in:] idem., *Konstelacja Przybyszewskiego*, Adam Marszałek (publ.), Toruń 2008, p. 109.

Stanisław Przybyszewski wrote *Dzieci nędzy* and its second part entitled *Adam Drzazga* while living in Munich; that period began with him leaving Toruń in February 1906 and ended only after Poland regained independence, i.e., in June 1919. The relocation to the capital of Bavaria, a location chosen by Jadwiga, his wife (Przybyszewski preferred Zurich), was an escape from the lack of any perspectives in Poland and the chaos that crept into Przybyszewski's life. The outbreak of the 1905 Revolution forced the terrified couple to hastily leave Warsaw and engage in a search for a place to live. They first chose Inowrocław and later moved to Toruń. Their situation was hard because they left behind their sources of income, and additionally, due to revolutionary events publishers were either themselves in financial troubles or they preferred to invest in works of a socio-nationalist nature and they one by one refused to publish Przybyszewski's drama entitled *Śluby*. In January 1906, he thus summarised his situation in a letter to Jan Lorentowicz, a theatre critic and columnist collaborating with the Warsaw-based *Nowa Gazeta* periodical:

Due to the events in the Kingdom, I'm left penniless; the manuscript of my drama *Śluby* has circulated all publishers in Warsaw and all refused. They aren't taking "such things" right now, their "convictions" do not allow them to publish things that don't have a social foundation. In Galicia it's all the same.

(...) Considering the current trend in literature I doubt whether you'll be able to include the fragments of my plays that I have sent you – (...) in this city where I literally don't know anyone and I don't have a credit line, I may actually face hunger (...)²

A few days later Przybyszewski wrote in a similar tone to Tadeusz Pawlikowski, director of the City Theatre in Lviv, asking him for an advance and thus explaining his request: "simple, common poverty has entered my home. (...) I'm ashamed to admit – I might be facing hunger."³

Przybyszewski's financial stance was so wretched that even the debt collector sent to him to collect due taxes left empty-handed, a fact which the writer reported from Toruń to his wife; she left for Lviv to spend some time with her daughters

2 S. Przybyszewski, letter to Jan Lorentowicz dated 7 January 1906, [in:] idem., *Listy*, vol. 1, S. Hel-sztyński (ed.), Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki w Gdańsku, Spółka Wydawnicza „Par-nas Polski”, Warsaw 1937, pp. 340–341. [Unless indicated otherwise, quotations in English were translated from Polish]

3 S. Przybyszewski, letter to Tadeusz Pawlikowski dated 12 January 1906, [in:] idem., *Listy*, vol. 1, p. 346.

from her first marriage: “naturally, he didn’t seal anything and wrote: *Pfändung erfolglos*, because I have nothing. This bloody life!”⁴

Yet the lack of financial means was not quite as bad for Przybyszewski as was his sense of injured pride. “(...) think about it: I don’t have a backer in Poland! (...) I’m just terribly astonished that I don’t have a backer in Poland!” he confessed to Aniela Pająkówna, the mother of Stasia, his daughter born out of wedlock.⁵ To make matters worse, he was getting the envy-evoking news from Krakow of Stanisław Wyspiański’s theatre triumphs: “(...) as I’m learning, they’re starting to boycott me in Poland,” he complained to his wife. “Wyspiański this, Wyspański that, on and on in theatre, I matter nothing to them.”⁶ In that situation a move abroad could have offered a new beginning. Therefore, the author of *Śnieg* decided to settle in Germany for a second time – this time, though, unlike during his university period in 1889, he was filled with bitterness.⁷

There were two main reasons why the couple chose Munich: the fact that for the past few months Jadwiga’s sister with her husband had been living there and the Przybyszewskis could stay with them initially, and the city’s extensive library resources, its many museums and art galleries. The writer did spend many hours in the local archives and libraries collecting material for his planned studies (e.g., on Chopin and on the psychology of revolution) yet his poor health and nervous exhaustion prevented him from working systematically or even thinking about writing a more extensive literary form. Lacking any permanent source of income, he was forced to rely on loans from friends and acquaintances, and since his writing folder was empty, he had to resort to creating and publishing minor works. The first such completed minor thing was a collection of poetic prose pieces entitled *Tyrtaeus* [Tyrtaeus]. This story, related in terms of its imagery and style to the Apocalypse of John, focusses on a man who by following the traditions of rebels in the name of peoples and nations leads a revolution against God who used humans as pawns and most of all mocked them terribly and broke their spirit by inviting them to Eden only to expel them. This work, as indicated by the addition under the title, was devised by its author to constitute a part (a “song” as Przybyszewski called

4 S. Przybyszewski, letter to Jadwiga Przybyszewska dated 2 January 1906, [in:] idem., *Listy*, vol. 1, p. 338.

5 S. Przybyszewski, letter to Aniela Pająkówna dated 3 February 1906, [in:] idem., *Listy*, vol. 1, p. 357.

6 S. Przybyszewski, letter to Jadwiga Przybyszewska from January 1906, [in:] idem., *Listy*, vol. 1, p. 343.

7 Stanisław Helsztyński offered a discussion of the writer’s pre-departure mood in the study “Żal do Polski przed wyjazdem do Monachium w r. 1906”, *Wici Wielkopolskie* 1935, issue 7–8, pp. 50–51.

it) of the planned narrative poem in prose entitled *Cherubim*.⁸ In the early October 1906 he sent this sequence to Wilhelm Feldman, editor of the *Krytyka* monthly (a periodical that presented the artistic programme of Young Poland), seeking publication in it. *Tyrteusz* was printed in February 1907 as “song five of the *Cherubim* volume;”⁹ the writer also received an advance for further sections of the narrative poem, yet work progressed very slowly, due to both, Przybyszewski’s mental disposition and material concerns, and the scale of the project undertaken: “I’m working and writing, but the work progresses slowly, I’m writing a grand narrative poem that is supposed to cover the humankind from end to end, and you don’t produce such things by the dozen. If only I had enough peace to work, so that I could complete this, I would catch a break finally, but no, no way!” he reported to his friend.¹⁰

Przybyszewski worked little throughout 1907. In spring, using money from Aniela Pająkówna, he stayed in Gries, Tirol, to treat his nerves, and he later suffered from a writer’s block, of which he confessed to the sponsor of his treatment:

(...) I am heartbroken thank I can’t work one bit. Is it really possible that former alcoholism had wreaked some havoc in my brain? I am terrified about that!”¹¹

(...) work is going poorly, I’m so afraid while working not to repeat myself, not to fall. If someone has lavished like I have, spewing by the dozen, has a thousand and one reasons to be afraid. Even the richest vault can run dry. (...) Or maybe, just maybe – I’m just in a critical time, typical for all creators my age. My fortieth year is approach! Now the time of my greatest growth should come!”¹²

An indication of his discouragement towards literary work and of the doubt that it could provide means for living was the idea, eventually not fulfilled, to open in Munich a tobacco shop together with Ignacy Nikorowicz, a playwright

8 The form used by Przybyszewski reflects the customary practice of using the Nominative form of the plural as the basis of a loan word (the so-called depluralisation), in this case the Hebrew *kerūbim* (singular *kerūb*). The same form was used by Tadeusz Miciński in his works. Publishers sometimes modernised it to “cherubin”, though that was against Przybyszewski’s will.

9 S. Przybyszewski, “Tyrteusz. Pieśń piąta z księgi «Cherubim»”, *Krytyka* 1907, vol. I, pp. 146–157.

10 S. Przybyszewski, letter to Kazimierz Sterling dated 7 October 1906, [in:] idem., *Listy*, vol. 2, S. Helztyński (ed.), *Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki w Gdańsku, Spółka Wydawnicza „Parnas Polski”*, Warsaw 1938, p. 400.

11 S. Przybyszewski, letter to Aniela Pająkówna dated 26 August 1907, [in:] idem., *Listy*, vol. 2, p. 431.

12 S. Przybyszewski, letter to Aniela Pająkówna dated 27 November 1907, [in:] idem., *Listy*, vol. 2, p. 437.

and prose writer.¹³ His fortune turned in 1908. Already in January Przybyszewski was successfully managing the staging of *Złote runo* [The Golden Fleece] in Prague, he was later invited to deliver lectures in Switzerland, and he eagerly engaged in translating the love letters of Marianna d'Alcoforado, which he discussed in a short study in the Warsaw-based *Ateneum* periodical.¹⁴ He even restarted work on his narrative poem *Cherubim*. Midway through March 1908 he completed a part of it which he entitled *Szlakiem Kaina* [Following Cain's Path]. He published it in the August/September issue of a new and intriguing Warsaw-based periodical called the *Sfinks*, which at the same time published in instalments *Nietota* by Tadeusz Miciński¹⁵. He used Genesis as his point of reference recreating the situation after the first humans were expelled from Eden, which according to God's order was protected by a cherub with a flaming sword. Interestingly, the identity of the human protagonist consists of three figures: Adam, Cain and Judas, a fact which indicates that an individual is doomed to repeat the archetypal models of erring and demise, a pool of which Przybyszewski found in the Bible which he treated as a cultural pretext.

The work designated as "pierwsza pieśń *Cherubina*" [the first song of Cherubin] was released in the third issue of the periodical managed by Władysław Bukowiński, however, that is where the narrative poem stopped altogether.

Przybyszewski abandoned any direct work on it, yet nearly seven years later the project evolved into the novel entitled *Dzieci nędzy*. Two questions immediately come to mind. Why did he abandon work on *Cherubim*? And why did he start writing *Dzieci nędzy* as late as in 1913, having completed two other novelistic series in the meanwhile (two trilogies: *Erdensöhne* [Sons of the Earth] and *Mocny człowiek* [Strong Man]), as the idea for the work "that [was] supposed to cover the humankind from end to end"¹⁶ had been maturing in his creative mind already during the first part of his stay in Munich? Surely, to write the ambitiously envisioned work required the writer to focus on it, something he was unable to do due to his already-mentioned nervous deficiency. In the early 1908 the writer was also pressed for time as he was making endeavours to stage *Śluby* in Warsaw and *Złote runo* in Prague. When, finally, in April he managed to establish long-term cooperation with the respected Warsaw-based company of Gebethner and Wolff, his main focus shifted to producing novels for which the publishing house paid generous

¹³ See S. Helsztyński, *Przybyszewski. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warsaw 1973, pp. 374–376.

¹⁴ S. Przybyszewski, "Listy miłosne Marianny d'Alcoforado", *Ateneum* 1908, vol. 1, coll. 1–2, pp. 46–62.

¹⁵ S. Przybyszewski, "Szlakiem Kaina. Pierwsza pieśń «Cherubina»", *Sfinks* 1908, vol. III, pp. 278–292.

¹⁶ S. Przybyszewski, letter to Kazimierz Sterling dated 7 Oct 1906, loc. cit.

royalties of 1,200 and 1,500 per volume. Presumably, he hoped that he would return to work on *Cherubim*, and, surely, he had envisaged an entire concept, or at least its outline. That is indicated in his several requests for advance payments sent to Wilhelm Feldman, in exchange for which Przybyszewski promised to send to the *Krytyka* further parts of the narrative poem entitled *Mahatma* and *Zdobycza* [Conqueror]¹⁷. He made his final declaration that he would continue work in July 1908 predicting he would complete *Mahatma* in September, and he added confidently: “It’s going to be worth it.”¹⁸ That is why having concluded a contract with Gebethner and Wolff he did not immediately proceed to reorganising the finished fragments of *Cherubim* and adapting them to fit the requirements of novelistic prose. The rhapsodic vision-based poetic form was closer to his understanding of art, which he verbalised emphatically a decade earlier in his programme manifestos announced after he had become editor-in-chief of the *Życie*¹⁹. The completion of his narrative poem would have enabled Przybyszewski to satisfy his artistic ambitions and prove, both to himself and the world, that he was still the same “ingenious Pole” (as August Strindberg called him)²⁰, whose power of expression and the extent of imagination in the poetic prose he wrote in 1893–1899 was astonishing²¹. That is what he seemed to think about his works considering his recurring

17 S. Przybyszewski, letters to Wilhelm Feldman dated 24 June 1907 and 20 December 1907, [in:] idem., *Listy*, vol. 2, pp. 426 and 438. Przybyszewski later assigned major functions within the structure of *Dzieci nędzy* to the motifs of Mahatma and the Avenger/Conqueror, a fact which confirmed that he constructed the concept of the novel on the basis of the design of the earlier narrative poem.

18 See S. Przybyszewski, letter to Wilhelm Feldman dated 9 July 1908, [in:] S. Przybyszewski, *Listy*, vol. 2, p. 450.

19 See S. Przybyszewski, “Confiteor”, *Życie* 1899, issue 1, and idem., “O «nową» sztukę”, *Życie* 1899, issue 6.

20 See G. Matuszek, *Der geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892–1992)*, Universitas, 2nd extended edition, Krakow 1996.

21 Prose narrative poems (such as *Totenmesse*, *Z cyklu Wigilii*, *Nad morzem*, *Androgyne*) belonged to Przybyszewski’s earlier creative period and were written mainly in German during his several-year-long stay in Berlin during his studies (which he interrupted in 1893). Berlin’s bohème was the first to notice and appreciate how exceptional and innovative they were, a fact that flattered Przybyszewski, who informed his first wife: “Look, Dearest, my God, look, I’m grand: Dehmel and Liliencron, the greatest among our contemporaries, declared yesterday among a large gathering that I was actually the first to create the foundation for the grand modern romance,” (S. Przybyszewski, letter to Dagny Juel-Przybyszewska dated 18 September 1893, [in:] idem., *Listy*, vol. 3, Wrocław 1954, p. 540). Even today, poetic prose is considered the most original and artistically valuable part of his output (cf. G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Universitas, Krakow 2008, pp. 168–169).

vision of restarting the *Życie*²² and his confession he made having joined the team of the Poznań-based art periodical *Zdrój*:

Oh, the despair I now feel when I look at how the path of my creation has twisted after the superb impetus in my *Requiem aeternam*, *Vigilien*, *Nad morzem*, *Androgyne*, a sudden leap into the infernal muck of earning a living by writing novels. That is the bloody tragedy of money!²³

Such an honest confession, exceptionally personal, was only intended for another man of the arts. In his official recollections intended for printing Przybyszewski justified his reversal in terms of genre with specific artistic aims, mainly to reveal certain issues:

What was my intention when after a few narrative poems I returned to the novelistic form?

(...)

I wished to unbridle man, to see him naked!²⁴

Therefore, novels were supposed to enable him to uncover the truth about humans completely, reveal such regions of mental life into which other authors would not venture fearing literary excision:

I was brave enough to descend into the depth of the human soul, smack the fictional dullard in which men of letters wanted me to see humans, made of thick tissue paper and *paper maché*, and display them for what they really were (...)

I wanted to offer humans in their “fullest” – in their elevations and downfalls, offer the human soul roaming the chasms of pain, in those dark voids where terror, dread, despair and the fearful torment of existence rule absolutely, where the insoluble mysteries twisting the human soul with infernal fear snake in dreams, where Satan’s licentious “lust” burns against the painful longing of the soul expelled from paradise and horrible cruelty wallows in the mystical shadows of the most fervent ascensions towards God.²⁵

²² See, e.g., S. Przybyszewski, letter to Jadwiga Przybyszewska dated 14 July 1906, [in:] idem., *Listy*, vol. 2, p. 388.

²³ S. Przybyszewski, letter to Jerzy Hulewicz dated 24 June 1918, [in:] idem., *Listy*, vol. 3, S. Hel-sztyński (ed.), Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1954, pp. 88–89.

²⁴ S. Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród obcych*, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Warsaw 1926, pp. 235–236.

²⁵ Ibidem, pp. 237–238.

When in the early 1913, having completed *Mocny człowiek*, Przybyszewski was searching for a topic for his next work, he was certain he would not create poetic prose. In fact, that bitter realisation enabled him to make a general introspection regarding his creative process: “If someone, or something, suddenly interrupts my work, everything is lost. I have to stop; several promising works are tucked away in my folder as I’m not able to return to work that I had once started and abandoned.”²⁶ The distance of several years when his works evolved (both in artistic terms and in terms of their content) towards the novel was a major hurdle preventing him from returning to rhapsodic forms, which belonged to an already closed era. That is why the writer transposed the original design of the symbolically framed history of humankind into the novelistic convention, intertwining *Cherubim*’s finished passages into the structure of the emerging *Dzieci nędzy*. To insert them Przybyszewski had to introduce only minor corrections as he retained fragments of the narrative poem as clearly separated passages, reflecting the contents of the illness-driven hallucinations and borderline experiences of the protagonist Jan Krywło.

He intended to finish writing extremely fast, in slightly over three months. Gratifications and advance payments from the publisher enabled him not only not to worry about his everyday life’s needs but even live quite comfortably in a three-bedroom apartment in a downtown tenement house at 40 Bauerstrasse, which he had been renting together with his wife since November 1911.²⁷ His plans were thwarted by a personal dispute. It is worth discussing for two reasons. Firstly, it had an impact on the shape of the novel, and secondly, it also influenced the shape of *The Magic Mountain*, one of the most outstanding European novels of the 20th century.

In March, the writer learnt that his wife was publicly slandered (presumably with an insinuation about infidelity) by Michał Japoł (1885–1953), a writer and teacher studying in Munich, who maintained relatively close social relations with the Przybyszewskis. In response to the insult, Przybyszewski asked Poles respected in the Munich community, i.e., future professors and his acquaintances

²⁶ “Nasi powieściopisarze o sobie. Ankieta *Świata*. S. Przybyszewski”, *Świat* 1913, issue 31, p. 8.

²⁷ The apartment made a huge impression on Jadwiga’s daughters as they visited their mother in Munich: “We were delighted with Munich and the Przybyszewskis’ apartment. It was comfortable, at least for that period, though even today you could say that about it. (...) It was very pleasing, cosy; you felt immediately at home there. Some all-invigorating vibe permeated it. One of our mother’s main needs was to have a pleasant interior (...) She took delight in old kilims, “rags”; in fact, she had a particular eye for decorating (...) Przybyszewski only offered minor remarks, usually of approval – Mother was very mindful of his taste and needs. (...) In the gas-heated bathroom Mother prepared our bath. In the bathtub, blue-green malachite-like water from the Isar,” (A. Kasprowicz-Jarocka, *Córki mówią...*, PIW, Warsaw 1966, pp. 159–160).

doctor of dentistry Antoni Cieszyński and economist Stefan Rosiński, to demand satisfaction on his behalf. Having familiarised themselves with other gentlemanly accusations against Japoł, they wrote a statement in which they concluded that the young writer had often committed acts unbecoming of an honourable man, and therefore he was a person “disqualified in terms of honour” and thus was not worthy of participating in a duel, as honourable men would do. The writer considered filing a libel case, but eventually took matters into his own hands: in the company of selected witnesses on 2 April he publicly slapped Japoł across the face, while the latter was dining with company at the Munich restaurant Rosenheimergarten. In the following days and weeks, he was occupied with distributing among people of influence both in the country and abroad the above-mentioned statement and a report on the events at the restaurant, recorded in the book of matters of honour of Munich-based Poles. He was determined to socially discredit his opponent, block him from being able to publish in literary journals, as well as to undermine his moral competence to teach and for the National Education Board to start a disciplinary proceeding against him²⁸. In that last matter he hoped for an intervention by his friend Jerzy Żuławski, the author of, e.g., the so-called Moon trilogy and the play *Gród słońca*, whose brother Janusz witnessed the slandering of Jadwiga: “You know people in the School Board, mainly Juliusz German, so your obligation as a friend to me and the sense of chivalry towards the woman you know and whom, as you have often told me, you value greatly, shall dictate you what you must do in this case,” he wrote in a passionate letter filled with insults directed at Japoł²⁹.

The documents publicising the matter in order to “socially annihilate” Japoł were sent at such broad a scale that they even reached Munich resident Thomas Mann, who introduced the thread of the conflict with an ironic reading into *The Magic Mountain* (1924), as in 1913 he worked on its first version. In the ninth chapter of his grand novel entitled *Hysterica Passio*, having only altered the names of the parties to the events, the Nobel-laureate-to-be quoted almost in total the documents circulated by Przybyszewski, which were “sent for reading for people in the

²⁸ The course of this gentlemanly affair was discussed in: S. Helsztyński, *Przybyszewski. Opowieść biograficzna*, Warsaw 1973, pp. 405–406; M. Kurzeja-Świątek, “Michał Asanka-Japoł – nauczyciel, publicysta z Sądecczyzny”, *Rocznik Sądecki* 2013, vol. XLI, pp. 132–160; R. Dąbrowski, *Kasprowicz, Przybyszewski oraz ONA... Jadwinia*, [place missing] 2015, pp. 140–143.

²⁹ S. Przybyszewski, letter to Jerzy Hulewicz Żuławski dated 4 April 1913, [in:] idem., *Listy*, vol. 2, p. 567. When Stanisław Helsztyński publishing in the 1930s Przybyszewski’s correspondence, he omitted the most offensive fragments of the letter since some insults were directed at people who were still living. However, its manuscript has survived and is stored in the Library of Zakład Narodowy im. Ossolińskich (*Listy Stanisława Przybyszewskiego do różnych osób*. Lit. Paw-Ż, manuscript, ref. 13052/II, sheets 209–212).

case of whom it was certain that they absolutely could not become concerned with it, nor would they want to.”³⁰

Przybyszewski managed to regain some internal balance by virtue of a long-planned trip on 8 April to Rothenburg on the Tauber, a mediaeval town that in 1908 became an oasis for him, which he visited every year since³¹. This time the Przybyszewskis rented a separate apartment for six months from a local bell maker. Przybyszewski personally furnished and decorated it, and he did not even forget about such homely details as having goldfish delivered and renting a garden to grow flowers. He consolidated the architecture of Rothenburg and anecdotes from its past (with some poetic license, of course) in the pages of *Dzieci nędzy*, as he restarted writing it after a several-week-long hiatus caused by the agitation caused by Japołł’s mean deed.

Because Przybyszewski participated in the survey *Nasi powieściopisarze o sobie* [Our novelists about themselves] printed in the summer of that same year in the Warsaw-based *Świat*, one can imagine his day-to-day work on the novel:

I work in long stretches and mostly in summer, mainly in hot months: July and August – I used to work only at night but for a few years now I have been mostly working in the afternoon until nightfall. I am unable to work in big cities. Even though in Munich we have our apartment in a quiet and calm street, the very suggestion that a mere 10 minutes away the big city is bursting with life deprives me of the calmness I need for work: everything written in the last few years was written in the small

³⁰ T. Mann, *Czarodziejska góra*, vol. 2, Warszawa 1982, p. XXX. Interestingly, Przybyszewski and Mann met in Warsaw a dozen or so years later, when the latter, soon after receiving the 1927 Noble Prize in Literature, came to Poland invited by the Polish Literary Club. During the reception in his honour at Hotel Europejski, speeches celebrating him were delivered by, e.g., Zenon Przesmycki, Juliusz Kaden-Bandrowski, Kazimierz Wierzyński, and Przybyszewski (in German). According to an interview with Mann, he was moved by the author of *Dzieci nędzy*: “When I recall the moving words of that evening, mainly Przybyszewski’s speech that ended in a cordial embrace, even today I experience a deep sense of appreciation and emotion. By some strange turn of fate I had not met Przybyszewski who had been living in Germany for so long, and even eventually in Munich, so through the afternoon visit I wanted to make up for everything that had not come to fruition before,” (account of the reception and a reprint of the speech in: *Pologne Littéraire* 1927, issue 7, pp. 1–2; as quoted in: S. Helsztyński, *Meteory Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Krakow 1969, p. 347, note no. 4).

³¹ This is how Przybyszewski described his visit in Rothenburg in 1908: “I left Munich for a small yet exceptionally beautiful town – there is peace and quiet here, this is where I have set up my workshop, and I don’t remember when was the last time work felt so easy,” (S. Przybyszewski, letter to Ludwik Heller dated 25 May 1908, [in:] S. Helsztyński, *Meteory Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Krakow 1969, p. 286).

beautiful mediaeval town of Rothenburg ob der Tauber, or somewhere on Lake Kochel in the Bavarian Alps.

My daily limit for creative work is five hours, and even that in strong tension, I doubt whether any other artist could withstand such intensity much longer.

(...)

I require a lot of sleep. I usually sleep 12 hours a day, often even more when I'm working intensively for extended time.³²

The writer disputed any rumours of substance use while writing:

While I'm writing I smoke a lot and I drink black coffee by the litres. The rumour that I arouse my senses using alcohol is preposterous and idiotic. During work alcohol thwarts any mental associations and whenever I tried to arouse my senses with alcohol at work, I had to discard the next day what I wrote the day before altogether. However, alcohol is a saviour after work: it unwinds the mind which urgently wants to continue working preventing you from resting or sleeping.³³

That annoying gentlemanly issue not only extended the time Przybyszewski spent working on the novel (additionally partly overtaken by the exhausting revision process of the final volume of *Mocny człowiek*) but also had a negative impact on the work's structure. The publisher raised the latter issue once he had received the entire manuscript, which Przybyszewski sent to Warsaw on 7 June. Having agreed with Józef Wolff's remarks, the writer undertook to include a few more chapters to make the novel's structure more coherent: "I myself have arrived at this realisation in recent days, I have felt a certain lack and gaps in the composition which I decided to fill during the revision, but as the matters are right now, I'm starting work right away. (...) I have been working on this novel in exceptionally unpleasant conditions so no wonder that once I regained complete peace, I was able to finally analyse its structure closely," he reasoned³⁴. A month later, on 8 July, the writer sent to the publishing house three additional chapters with directions to insert them in the middle, as chapters eight, nine and ten. In them, he expanded on the fortunes of several members of the Krywło family in order to complete the image of the decadent, rotting, destructive and madness-driven family.

His diligently developed corrections proved how important the editorial remarks of the need to improve the text were to the writer. He was opened to the publishers' suggestions; he expected them to conduct an honest review and edition.

³² "Nasi powieściopisarze o sobie. Ankieta *Świata*. S. Przybyszewski", *Świat* 1913, issue 31, pp. 8-9.

³³ *Ibidem*, p. 9.

³⁴ S. Przybyszewski, letter to Józef Wolff dated 13 June 1913, [in:] *idem.*, *Listy*, vol. 2, p. 575.

Dariusz Dziurzyński was right to note, while editing Przybyszewski's other works, that by agreeing with editorial interventions and accepting the changes of the text prepared for printing the writer "was aware as we are today that a published text differs from the original text."³⁵

With the extensive supplements, Przybyszewski also sent to the publishing house a note stating that he had started work on the second volume of the novel entitled *Adam Drzazga*. He wrote it basically without any hindrances or major personal turbulence, in parallel to the revision of *Dzieci nędzy*.

Przybyszewski's duology is, as I have stated at the beginning, a kind of family monograph that consists of portraits of individuals burdened with inheritable pathology with a whole spectrum of symptoms. The protagonist suffers from a split personality with an erotic/religious basis, while his brothers become overwhelmed by their alcoholism, nihilistic anarchism, or esoteric/theosophic mania; his older sister engages in prostitution and his younger sister, frenzied by incestuous emotions, becomes a vampire-like murderer. What remained of Przybyszewski's initial project? Actually, quite a lot.

Przybyszewski announced that *Cherubim* would be a "grand narrative poem that is supposed to cover the humankind from end to end."³⁶ Its completed fragments might suggest that it would have constituted a deep story of humankind maintained within the symbolic/parabolic/expressionist mood, about the repeating and accumulating from century to century experiences fundamental for the human condition in all their totality from the moment of creation to exist in paradise on the one hand and the apocalyptic end on the other³⁷. In his novel the writer explored problems related in ideological terms, placing in the middle the subject burdened by the weight of the experiences that have been weighing on humans since their beginning, hardly enduring the heritage of the past that results in an oscillation between contradictory archetypal roles with mythical and religious foundations, tricked by transcendental forces, trying to escape the tragedy of existence beyond the subject's resistance, experiencing a "longing for paradise," and that leads to the "family's apocalypse."³⁸ He devised the duology in such a way

³⁵ D. Dziurzyński, "Dodatek krytyczny", [in:] S. Przybyszewski, *Krzyk. Powieść. „Powrót”*. *Opowiadania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego (forthcoming).

³⁶ Letter by S. Przybyszewski to Kazimierz Sterling dated 7 October 1906, [in:] S. Przybyszewski, *Listy*, vol. 2, p. 400

³⁷ Those two extreme points of human existence were defined by the Biblical code, more specifically Genesis and the Apocalypse of John, i.e., precisely the opening and the closing or the beginning and the end of the Holy Bible.

³⁸ An apt remark by G. Matuszek, p. 313.

for it to constitute a synthesis of human fate at the symbolic level. Przybyszewski used the Krywło family simply as an analogue for the human family.

And even though the fact of abandoning the original rhapsodic form may seem like a surrender in the struggle with the yet unformed matter, the fact of using previously written parts of the narrative poem in *Dzieci nędzy* clearly indicated Przybyszewski's innovative approach to the novel. The inclusion of passages that followed the poetics of hallucinations and visions (reflecting Jan Krywło's erotic/religious fantasies) blurs the line between reality and the internal world of the protagonist's mind making the novel "one of the most interesting (possibly even throughout European literature) modern records of the explosion of the « unrealised Self »".³⁹ *Dzieci nędzy* is not a simple attempt at describing but rather at recreating mental life, and thus in structural/narrative terms it constitutes one of the most interesting novels by Przybyszewski.

Dzieci nędzy was released in a book form in the final days of December 1913, but even before then readers in Galicia and the Kingdom of Poland could read it – it was released in instalments in the *Nowa Reforma*⁴⁰ and the *Kurier Poranny*⁴¹ periodicals. The collation of the content proves that the writer worked on the text until the very end, perfecting it mainly for the book edition while treating the instalment releases in periodicals as a source of income. In fact, the changes he included at various stages were not significant. Przybyszewski did not alter the ideological concept, he did not modify individual threads, and he limited his correctional efforts to mostly lexemes, less often altering the syntax. That was a trademark of his creative process. It was, presumably, a result of not so much his belief in the agential irrefutable power of inspiration but rather of his inability to reorganise an already written text and unwillingness to devote too much time to it when new ideas arrived demanding to be realised in literature. Przybyszewski removed only one thread – the one highlighted in the concluding chapter of both instalment versions of the incestuous relationship between the brother and the sister. On the surface, one might assume that it was a case of the publishers' moral censorship. However, since no manuscript of the novel has survived (either in the form of a rough copy drawn up by the writer or a fair copy rewritten by Jadwiga Kasprowiczowa, Przybyszewski's wife) and there are review sheets which he received from the printers, one cannot hypothesise such an intervention, even more so considering the fact that his correspondence does not indicate any negotiations in this respect; quite

³⁹ G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Univeritas, Krakow 2008, p. 330.

⁴⁰ In issues 222–374, released from 16 May to 14 August 1913.

⁴¹ In issues 269–344, released between 28 September and 12 December 1913.

the contrary, Przybyszewski was extremely satisfied with his cooperation with Gebethner and Wolff, and they gave him creative freedom⁴². It is probable that he himself abandoned a deeper exploration of this motif knowing that he would raise it in the second volume of the novel.

Adam Drzazga, which had not been pre-released in any periodical, was released in bookshops in late spring 1914. It could have happened earlier if not for the strike of typesetters in Krakow, where it was printed at the renowned W.L. Anczyc i Spółka printing shop, at that time managed by Wacław Zygmunt Anczyc, the founder's son; it belonged in part to Gebethner and Wolff's publishing house.

The writer was intent on releasing both volumes simultaneously (or at least almost at the same time), a fact which would enable readers to view them as a duology. Since the plan failed, he included a short Foreword to *Adam Drzazga*, in which he emphasised: "This novel of mine is not a whole on its own. It is inseparably linked with the novel entitled *Dzieci nędzy*, its second volume or its second and final act, if you will."⁴³

The release of *Adam Drzazga* concluded Przybyszewski's cooperation with Gebethner and Wolff. Already by the end 1913 the publishers were indicating to the writer they would not be interested in his other works. They first rejected his proposal for a collected edition of his works, through which Przybyszewski intended to celebrate the coming 25-year anniversary of his creative career. Later, they refused to publish his drama *Miasto* and in January 1914 they informed him that they would not accept his next novel. Those decisions surprised him. They caused him considerable pain and required him to seek a new backer. As the reason for terminating their publishing relationship Józef Wolff indicated the publishing house's financial problems and the slump in the book market, yet Stanisław Helsztyński, the writer's biographer, saw the reason for the termination in the themes and the style of Przybyszewski's novels, which, in his opinion, were written without due diligence and featured a deep fascination with pathological matters and madness:

It seems that the unhealthy hallucinations appearing more and more in Przybyszewski's final narrative works were not something Gebethner and Wolff appreciated greatly. (...)

⁴² Cf. A. Lubińska, *Dzieje wydawnicze utworów Stanisława Przybyszewskiego w latach 1892–2015 w wybranych krajach europejskich*, Wrocław 2018, pp. 92–93.

⁴³ S. Przybyszewski, "Słowo wstępne", [in:] idem., *Adam Drzazga*, Warsaw 1914, p. V. The publishing fortunes of the works were the reason why the writer's will was not fulfilled. When in 1920s Instytut Literacki "Lektor" was preparing *Wydanie zbiorowe dzieł Stanisława Przybyszewskiego* [Collected Works by Stanisław Przybyszewski], it published (NB, after the writer's death) only *Dzieci nędzy* (1929), a fact which has led to a marginalisation of the significance of *Adam Drzazga* among Przybyszewski's other works and a considerable limitation of its reception among readers.

The choice of words or diligence in the writing craft could have applied to the German period, to the grand rhapsodies: he [Przybyszewski] could not have praised the novels like that. Therefore, it was difficult to find a publisher for them; Gebethner had already started inciting others against him.⁴⁴

In this situation the 25th anniversary of his writing in 1914 provoked a bitter ascertainment in Przybyszewski instead of filling him with optimism: “A sad and slightly melancholic celebration of my silver anniversary with the noblest Lady Literature – right! but this is how my Kuyavian God wanted it.”⁴⁵ He summarised the anniversary as a “25-year anniversary of worries, problems, insufficiency and all kinds of want.”⁴⁶

The *Dzieci nędzy* duology concluded the period of grand novelistic series in Przybyszewski’s career. World War I and the ensuing interwar period demanded from literature completely new objectives. No wonder then that the second part of the novel published a few weeks prior to the war’s outbreak passed almost unnoticed.

⁴⁴ S. Helsztyński, *Przybyszewski*, pp. 419, 421.

⁴⁵ S. Przybyszewski, letter to the Gebethner and Wolff publishing house dated 18 December 1913, [in:] idem., *Listy*, vol. 2, p. 600.

⁴⁶ S. Przybyszewski, letter to the Gebethner and Wolff publishing house dated 3 November 1913, [in:] idem., *Listy*, vol. 2, p. 597.

Katarzyna Badowska*

Dzieci nędzy – od poematu do powieści

Przyczynek do rekonstrukcji procesu twórczego Stanisława Przybyszewskiego

Streszczenie

Na podstawie prześledzenia genezy *Dzieci nędzy* (1913) i historii komponowania tekstu dokonano ciekawych ustaleń z zakresu działań twórczych najgłośniejszego autora Młodej Polski – Stanisława Przybyszewskiego. Badania ujawniły m.in. niechęć pisarza do (czy może: nieumiejętność) radykalnej modyfikacji raz dokonanych zapisów tekstowych i wzrost literackiej efektywności z dala od wielkich miast. Kolacjonowanie przekazów powieści oraz lektura dokumentów osobistych pozwoliły stwierdzić, że znaczący wpływ na ostateczny kształt *Dzieci nędzy* miały powikłania osobiste i przykre okoliczności życiowe, które znacząco determinowały (czy raczej: destruowały) proces pisarski Przybyszewskiego, oraz ingerencja domagającego się uzupełnień wydawcy, któremu pisarz skwapliwie przyznał rację, dopisując kilka rozdziałów. Te sumiennie dokonane poprawki świadczą o tym, jak ważne były dla pisarza uwagi redakcyjne w udoskonalaniu tekstu.

Najważniejsze odkrycie, do jakiego prowadzą badania tekstologiczne, dotyczy jednak autorskiej rezygnacji z zamierzonego pierwotnie poematu prozą i przenieścionowania jego idei w formę powieściową. Ta decyzja – będąca rodzajem kapitulacji w zmaganiach z tworzywem – świadczyła de facto o nowatorskim myśleniu Przybyszewskiego o powieści i sprawiła, że *Dzieci nędzy* to niezwykle ciekawy artystycznie, nowoczesny zapis stanów psychicznych. Od strony rozwiązań konstrukcyjno-narracyjnych to niewątpliwie jedna z najciekawszych powieści Przybyszewskiego.

Słowa kluczowe: Przybyszewski Stanisław, *Dzieci nędzy*, edytorstwo, geneza dzieła, krytyka genetyczna

Dzieci nędzy to powieść pod każdym względem interesująca. Dla badaczy modernizmu – jako realizacja nowoczesnych rozwiązań konstrukcyjno-narracyjnych w obszarze prozy. Dla entuzjastów literatury psychologicznej – jako studium obłę-

* Dr, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski, ul. Pomorska 171/173, 91-404 Łódź; katarzyna.badowska@uni.lodz.pl

du i degeneracji, przekazywanych na drodze dziedziczenia. Dla wielbicieli Przybyszewskiego – jako jedyna w jego twórczości „monografia rodzinna”, a nawet więcej – jako „prawdopodobnie jedyna powieść w literaturze polskiej, w której rodzina została tak konsekwentnie przedstawiona *à rebours*”⁴⁷. Dla krytyków genetycznych i edytorów – jako ciekawe exemplum złożoności procesu pisarskiego i psychologii twórczości. Prześledzenie genezy utworu i historii jego komponowania prowadzi do wielu fascynujących odkryć z zakresu działań twórczych najgłośniejszego młodopolskiego autora, ujawnia m.in. jego niechęć do (czy może: nieumiejętność) radykalnej modyfikacji raz dokonanych zapisów tekstowych i wzrost literackiej efektywności wraz ze wzrostem odległości od atmosfery wielkiego miasta. Kolacjonowanie przekazów powieści oraz lektura dokumentów osobistych pozwalają stwierdzić, że znaczący wpływ na ostateczny kształt *Dzieci nędzy* miały powikłania osobiste i przykre okoliczności życiowe, które znacząco determinowały (czy raczej: destruowały) proces pisarski Przybyszewskiego, oraz ingerencja domagającego się uzupełnień wydawcy, któremu pisarz skwapliwie przyznał rację, dopisując kilka rozdziałów. Najważniejsze odkrycie, do jakiego prowadzą sięgające wstecz badania tekstologiczne, dotyczy jednak autorskiej rezygnacji z zamierzonego pierwotnie poematu prozą i przetransponowania jego idei w formę powieściową. Ta decyzja – będąca rodzajem kapitulacji – uczyniła z *Dzieci nędzy* artystycznie ciekawą, nowoczesny zapis stanów psychicznych, którego powstawaniu z pewnością warto się przyjrzeć.

Powieść *Dzieci nędzy* i jej drugą część zatytułowaną *Adam Drzazga* Stanisław Przybyszewski pisał w monachijskim okresie swojego życia, który rozpoczął się wyprowadzką z Torunia w lutym 1906 r., a zakończył dopiero po odzyskaniu przez Polskę niepodległości – w czerwcu 1919 r. Przenosiny do stolicy Bawarii – wybranej przez żonę pisarza, Jadwigę (Przybyszewski wołał Zurych) – były swobodną ucieczką przed brakiem perspektyw na przyszłość w kraju i chaosem, jaki wkraść się w życie Przybyszewskich. Wybuch rewolucji 1905 r. zmusił przerażoną parę do pospiesznego opuszczenia Warszawy i skazał na szukanie nowego miejsca zamieszkania – najpierw w Inowrocławiu, a następnie w Toruniu. Położenie małżonków było trudne, ponieważ źródła dochodu pozostały za kordonem, a dodatkowo na fali wydarzeń rewolucyjnych wydawcy albo popadli w kłopoty finansowe, albo inwestowali w dzieła o charakterze społeczno-narodowym, kolejno odmawiając Przybyszewskiemu publikacji najnowszego dramatu *Śluby*. W styczniu 1906 r. pisarz tak podsumowywał swą sytuację w liście do Jana Lo-

⁴⁷ W. Gutowski, *Rodzina jako egzystencjalna pułapka. O „Dzieciach nędzy” Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] tenże, *Konstelacja Przybyszewskiego*, wyd. Adam Marszałek, Toruń 2008, s. 109.

rentowicza, krytyka teatralnego i publicyisty związanego z redakcją warszawskiej „Nowej Gazety”:

Wskutek wypadków w Królestwie zostałem bez grosza, manuskrypt dramatu mego *Śluby* obiegał wszystkich nakładców w Warszawie i za każdym razem otrzymałem odmowną odpowiedź. „Takich rzeczy” teraz nie biorą, ich „przekonania” nie pozwalają im wydawać rzeczy, które nie mają społecznego podkładu. Tak samo w Galicji.

[...] Wobec teraźniejszego prądu w literaturze, wątpię, czy Pan będzie mógł pomieścić nadesłane Panu fragmenty mych dramatów – [...] w mieście, w którym literalnie żadnego człowieka nie znam i kredytu nie mam, po prostu głód mi grozi [...]⁴⁸.

Kilka dni później w bardzo podobnym tonie Przybyszewski pisał do Tadeusza Pawlikowskiego, dyrektora Teatru Miejskiego we Lwowie, prosząc go o zaliczkę, której potrzebę tłumaczył tak: „prosta, ordynarna nędza zawitała mi w dom. [...] wstyd całą prawdę wyznać – głód mi grozi”⁴⁹.

Sytuacja finansowa Przybyszewskiego była tak zła, że nawet komornik przysłany dla ściągnięcia podatków odszedł z pustymi rękami, o czym pisarz donosił z Torunia żonie, która wyjechała do Lwowa, by spędzić trochę czasu z córkami z pierwszego małżeństwa: „nic naturalnie nie pieczętował i napisał: *Pfändung erfolglos*, bo nic nie mam. Krwawe to życie!”⁵⁰.

Brak środków finansowych nie doskwierał jednak Przybyszewskiemu tak mocno jak urażona duma artysty. „[...] pomyśl: nie mam nakładcy w Polsce! [...] ja tyłkom strasznie zdumiony, że ja nie mam nakładcy w Polsce!” – zwierzał się Anieli Pająkównie, matce jego nieślubnej córki Stasi⁵¹. Na dodatek z Krakowa docierały budzące zazdrość pisarza wieści o triumfach teatralnych Stanisława Wyspiańskiego: „[...] jak się przekonuję, w Polsce mnie bojkotować poczynają – żalił się żonie. – Wyspiański i Wyspiański bez końca w teatrze, ze mną się całkiem nie liczą”⁵². W tej sytuacji wyjazd za granicę mógł stanowić nowy początek, autor *Śniegu* zdecydował się więc zamieszkać w Niemczech po raz drugi – tym razem jednak, inaczej niż podczas wyjazdu na studia w 1889 r., w poczuciu rozgoryczenia⁵³.

48 S. Przybyszewski, list do Jana Lorentowicza z 7 stycznia 1906 r., [w:] tenże, *Listy*, t. 1, oprac. S. Helsztyński, Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki w Gdańsku, Spółka Wydawnicza „Paranas Polski”, Warszawa 1937, s. 340–341.

49 Tenże, list do Tadeusza Pawlikowskiego z 12 stycznia 1906 r., [w:] tenże, *Listy*, t. 1, s. 346.

50 Tenże, list do Jadwigi Przybyszewskiej z 2 stycznia 1906 r., [w:] tenże, *Listy*, t. 1, s. 338.

51 Tenże, list do Anieli Pająkówny z 3 lutego 1906 r., [w:] tenże, *Listy*, t. 1, s. 357.

52 Tenże, list do Jadwigi Przybyszewskiej ze stycznia 1906 r., [w:] tenże, *Listy*, t. 1, s. 343.

53 Przedwyjazdowe nastroje pisarza próbował uchwycić Stanisław Helsztyński w szkicu *Żal do Polski przed wyjazdem do Monachium w r. 1906*, „Wici Wielkopolskie” 1935, nr 7–8, s. 50–51.

O wyborze Monachium zdecydowały przede wszystkim dwa czynniki: fakt, że od kilku miesięcy mieszkała tam siostra Jadwigi z mężem, u których Przybyszewscy mogli się początkowo zatrzymać, oraz oferowane przez to miasto bogate zbiory biblioteczne, liczne muzea i galerie sztuki. Pisarz rzeczywiście przesiadywał w archiwach i bibliotekach, zbierając materiały do planowanych rozpraw (m.in. – jak wiemy z korespondencji – o Chopinie i o psychologii rewolucji), ale zły stan zdrowia i wyczerpanie nerwowe uniemożliwiały mu systematyczne prace i nie pozwalały myśleć o podjęciu większej formy literackiej. Pozbawiony stałego źródła dochodu, musiał ratować się pożyczkami od bliższych i dalszych znajomych, a wobec pustek w tece pisarskiej – tworzeniem i doraźnym publikowaniem drobniejszych utworów. Pierwszym z takich ukończonych drobiazgów była proza poetycka pt. *Tyrteusz*. To nawiązująca obrazowaniem i stylistyką do Apokalipsy św. Jana opowieść o człowieku, który kontynuując tradycje buntowników w imię ludów i narodów, staje na czele rewolucji skierowanej przeciwko Bogu, który uczynił sobie z ludzi marionetki, a przede wszystkim zakpił z nich okrutnie i złamał im dusze, zapraszając do Edenu tylko po to, by ich z niego wygnąć. Utwór – co sygnalizował choćby dopisek po tytule – stanowić miał w zamierzeniu autora część („pieśń” – jak określał sam Przybyszewski) planowanego poematu prozą pt. *Cherubim*⁵⁴. Sekwencję tę wysłał pisarz z początkiem października 1906 r. do Wilhelma Feldmana, zabiegając o publikację w redagowanym przez niego – reprezentującym program artystyczny Młodej Polski – miesięczniku „Krytyka”. *Tyrteusza* drukowano w lutym 1907 roku jako „pieśń piątą z księgi *Cherubim*”⁵⁵, pisarz otrzymał też zaliczkę na dalsze ustępy poematu, ale praca posuwała się bardzo powoli, zarówno z powodu złego stanu psychicznego Przybyszewskiego i trosk materialnych, jak i skali podjętego tematu: „Pracuję i piszę, ale praca idzie z wolna, piszę nad wielkim poematem, co ma objąć ludzkość od końca do końca, a takich rzeczy nie sypie się z rękawa. Bylebym miał choć tyle spokoju do pracy, by móc to wykończyć, tobym się znowu wyrzebał, ale gdzie tam!” – informował przyjaciela⁵⁶.

Przez cały rok 1907 Przybyszewski pracował niewiele. Wiosną dzięki pieniądzom Anieli Pająkówny leczył się na nerwy w Gries w Tyrolu, potem cierpiał na krzysy twórczy, z którego zwierzał się fundatorce kuracji:

⁵⁴ Forma użyta przez Przybyszewskiego odzwierciedla nierzadką praktykę obierania za podstawę zapożyczenia mianownika liczby mnogiej (tzw. depluralizacja), w tym wypadku hebrajskiego *kerūbim* (lp. *kerūb*). Taką samą formą posługiwał się w swej twórczości Tadeusz Miciński. Wydawcy niekiedy modernizowali ją na „cherubin”, jednak wbrew woli Przybyszewskiego.

⁵⁵ S. Przybyszewski, *Tyrteusz. Pieśń piątą z księgi „Cherubim”*, „Krytyka” 1907, t. I, s. 146–157.

⁵⁶ Tenże, list do Kazimierza Sterlinga z 7 października 1906 r., [w:] tenże, *Listy*, t. 2, oprac. S. Hel-sztyński, Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki w Gdańsku, Spółka Wydawnicza „Parnas Polski”, Warszawa 1938, s. 400.

[...] jestem zrozpaczony, że pracować nic nie mogę. Czyżby dawniejszy alkoholizm rzeczywiście miał poczynić jakieś spustoszenia w moim mózgu? Jak mnie to przeraża!⁵⁷;

[...] robota trudno mi idzie, tak się lękam przy pracy, żeby się nie powtórzyć, żeby nie opaść. Kto tak szafował jak ja, z rękawa sypał naokół, ma tysięcy i jeden powodów się lękać. Nawet najbogatszy skarbiec się wyczerpie. [...] A może, może – teraz przechodzę taki krytyczny czas, zwykły u każdego twórcy w moim wieku. Czterdziestka na karku! Teraz powinien przyjść czas najwyższego mego rozwoju!⁵⁸

Miarą zniechęcenia do pracy literackiej i powątpiewania, że może ona zapewnić środki do życia, był – niezrealizowany ostatecznie – pomysł otwarcia w Monachium trafiki do spółki z dramatopisarzem i prozaikiem Ignacym Nikorowiczem⁵⁹. Przełamanie złej passy nastąpiło w 1908 r. Już w styczniu Przybyszewski z sukcesami kierował wystawieniem *Złotego runa* w Pradze, zaraz potem zaproszono go z odczytami do Szwajcarii, z entuzjazmem zajął się przekładem listów miłosnych Marianny d'Alcoforado, na temat których zamieścił szkic w warszawskim „Ateneum”⁶⁰. Przystąpił też do kontynuowania pracy nad poematem *Cherubim*. W połowie marca 1908 r. miał gotową część, której nadał tytuł *Szlakiem Kaina*. Opublikował ją w sierpniowo-wrześniowym numerze nowego, interesująco zapowiadającego się warszawskiego pisma „Sfinks”, na łamach którego w tym samym czasie ukazywała się w odcinkach *Nietota* Tadeusza Micińskiego⁶¹. Punktem odniesienia uczynił pisarz Księgę Rodzaju, odtwarzając sytuację po wygnaniu pierwszych ludzi z Edenu, na straży którego Bóg postawił cherubina z płonącym mieczem. Co ciekawe, tożsamość bohatera-człowieka konstytuują aż trzy figury: Adama, Kaina i Judasza, uzmysławiające, że jednostka skazana jest na powielanie archetypicznych modeli błędzenia i upadku, których rezerwuar odnalazł Przybyszewski w Biblii jako kulturowym pre-tekście.

Utwór oznaczony jako „pierwsza pieśń *Cherubina*” ukazał się w trzecim tomie periodyku prowadzonego przez Władysława Bukowińskiego, ale... na tym poemat się urwał.

Bezpośredniej pracy nad poematem Przybyszewski poniechał, ale porzucony projekt po blisko siedmiu latach wyewoluował w powieść zatytułowaną *Dzieci nędzy*. Nieodparcie nasuwają się dwa pytania. Dlaczego autor zarzucił prace nad

57 Tenże, list do Anieli Pająkówny z 26 sierpnia 1907 r., [w:] tenże *Listy*, t. 2, s. 431.

58 Tenże, list do Anieli Pająkówny z 27 listopada 1907 r., [w:] tenże *Listy*, t. 2, s. 437.

59 Zob. S. Helsztyński, *Przybyszewski. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1973, s. 374–376.

60 S. Przybyszewski, *Listy miłosne Marianny d'Alcoforado*, „Ateneum” 1908, t. 1, z. 1–2, s. 46–62.

61 Tenże, *Szlakiem Kaina. Pierwsza pieśń „Cherubina”*, „Sfinks” 1908, t. III, s. 278–292.

Cherubimem? I dlaczego *Dzieci nędzy* zaczął pisać dopiero w 1913 r., ukończywszy po drodze dwa inne cykle powieściowe (trylogie *Synowie ziemi* i *Mocny człowiek*), skoro pomyślał na utwór „co ma objąć ludzkość od końca do końca”⁶² dojrzywał w jego wyobraźni twórczej już w pierwszym okresie pobytu w Monachium? Z pewnością pisanie ambitnie zakrojonego dzieła wymagało koncentracji, na którą Przybyszewskiemu, cierpiącemu na wspomniane osłabienie nerwów, trudno się było zdobyć. W początkach 1908 r. pisarzowi – zabiegającemu o wystawienie *Ślubów* w Warszawie i *Złotego runa* w Pradze – zaczęło też brakować czasu. A gdy w kwietniu tego roku nawiązał długotrwałą współpracę z cenioną warszawską firmą Gebethnera i Wolffa, na pierwszy plan wysunęło się produkowanie powieści, za które wydawnictwo płaciło bardzo atrakcyjne honoraria w wysokości 1200 i 1500 rubli za tom. Pisarz zapewne miał nadzieję, że do tworzenia *Cherubima* powróci i z pewnością – przynajmniej w ogólnych zarysach – obmyślił jego całościową koncepcję. Świadczą o tym kilkakrotnie kierowane do Wilhelma Feldmana prośby o zaliczki, za które pisarz obiecywał nadesłać do „Krytyki” dalsze części poematu zatytułowane *Mahatma* i *Zdobywca*⁶³. Deklarację kontynuowania prac składał po raz ostatni w lipcu 1908 r., zapowiadając na wrzesień ukończenie *Mahatmy* i dodając z przekonaniem: „Będzie coś wart”⁶⁴. Dlatego od razu po zawarciu umowy z Gebethnerem i Wolffem nie przystąpił do przeredagowywania gotowych fragmentów *Cherubima* i ich adaptacji do wymagań prozy powieściowej. Forma rapsodyczna, wizyjna i poetycka, była bliższa jego rozumieniu sztuki, zwerbalizowanemu dobitnie dziesięć lat wcześniej w manifestach programowych ogłoszonych po objęciu redakcji „Życia”⁶⁵. Ukończenie poematu pozwoliłoby Przybyszewskiemu zaspokoić ambicje artystyczne i udowodnić – sobie i światu – że nadal jest tym samym „genialnym Polakiem” (jak nazwał go August Strindberg)⁶⁶, który porażał siłą ekspresji i skalą wyobraźni w prozie poetyckiej tworzonej w latach 1893–1899⁶⁷. O takim wartościowaniu własnej twórczości świadczy powracające

62 Tenże, list do Kazimierza Sterlinga z 7 X 1906, loc. cit.

63 Zob. Tenże, listy do Wilhelma Feldmana z 24 czerwca 1907 r. i 20 grudnia 1907 r., [w:] tenże, *Listy*, t. 2, s. 426 i 438. Motywom Mahatmy i Zdobywcy-Mściciela Przybyszewski przypisał później ważne funkcje w strukturze *Dzieci nędzy*, co potwierdza, że koncepcja powieści budowana była na bazie wcześniejszego projektu poematu.

64 Zob. S. Przybyszewski, list do Wilhelma Feldmana z 9 lipca 1908 r., [w:] tenże, *Listy*, t. 2, s. 450.

65 Zob. Tenże, *Confiteor*, „Życie” 1899, nr 1 oraz tenże, *O „nową” sztukę*, „Życie” 1899, nr 6.

66 Zob. G. Matuszek, *Der geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892–1992)*, Universitas, wyd. 2 rozszerz., Kraków 1996.

67 Poematy prozą (takie jak *Totenmesse*, *Z cyklu Wigilii*, *Nad morzem*, *Androgyne*) należały do wczesnej fazy twórczości Przybyszewskiego i powstawały głównie w języku niemieckim podczas kilkuletniego pobytu pisarza w Berlinie w związku z podjęciem studiów (przerwanym zresztą już w roku 1893). Berlińska bohema jako pierwsza doceniła ich niezwykłość

marzenie o reaktywacji „Życia”⁶⁸ oraz wyznanie dokonane przez pisarza po przystąpieniu do zespołu poznańskiego pisma artystycznego „Zdrój”:

Z jaką rozpaczą teraz na to patrzę, jak mi się droga mojego tworu spaczyła po takim świetnym rozmachu w moim *Requiem aeternam*, *Wigiliach*, *Nad morzem*, *Androgyne* nagle skok w piekielny muł zarobkowania przez pisanie powieści. To właśnie ta krwawa tragedia pieniędzy!⁶⁹

Tego rodzaju szczere wyznanie – nadzwyczaj osobiste, intymne – adresowane było jednak wyłącznie do innego człowieka sztuki. W oficjalnych wspomnieniach przeznaczonych do druku Przybyszewski gatunkową woltę uzasadniał celami artystycznymi, przede wszystkim potrzebą rewelatorstwa:

O co mi chodziło, kiedym zwrócił się po paru poematach do formy powieściowej?
[...]
Pragnąłem rozkiełznać człowieka, ujrzeć go nagim!⁷⁰

Powieści miały więc umożliwić autorowi pokazanie prawdy o człowieku w całej jego pełni, odsłonięcie takich rejonów życia psychicznego, w które z obawy przed literacką ekskomuniką nie zapuszczali się inni twórcy:

Miałem odwagę zstąpić w czeluście duszy ludzkiej, obtłuc fikcyjnego bałwana, w jakim literaci kazali mi widzieć człowieka, z grubej warstwy bibuły i *papier maché* i pokazać go, jak istotnie wygląda [...].

Pragnąłem dać człowieka w całej jego „pełni” – w jego wniebo- i piekłowzięciach, dać duszę człowieka gubiącą się w otchłaniach bólu, w tych ciemnościach, w których groza, przerażenie, rozpacz i straszliwa udręka istnienia wszechwładnie panuje,

i nowatorstwo, co pochlebiało Przybyszewskiemu, donoszącemu pierwszej żonie: „Patrz Ducho, o Boże, patrz, jestem wielki: Dehmel i Liliencron, najwięksi spośród naszych współczesnych, oświadczyli wczoraj w licznym gronie, że ja w ogóle pierwszy stworzyłem podwaliny wielkiego nowoczesnego romansu” (S. Przybyszewski, list do Dagny Juel-Przybyszewskiej z 18 września 1893, [w:] tenże, *Listy*, t. 3, Wrocław 1954, s. 540). Także współcześnie proza poetycka uchodzi za najbardziej oryginalny i wartościowy artystycznie moduł jego dorobku (por. G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Universitas, Kraków 2008, s. 168–169).

⁶⁸ Zob. m.in. S. Przybyszewski, list do Jadwigi Przybyszewskiej z 14 lipca 1906 r., [w:] tenże, *Listy*, t. 2, s. 388.

⁶⁹ Tenże, list do Jerzego Hulewicza z 24 czerwca 1918 r., [w:] tenże, *Listy*, t. 3, oprac. S. Helsztyński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1954, s. 88–89.

⁷⁰ Tenże, *Moi współcześni. Wśród obcych*, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Warszawa 1926, s. 235–236.

nierozwiązalne, piekielnym strachem duszę ludzka skręcające zagadki w ciężkich snach się wiją, rozpasana „chuć” szatana parzy się z bolesną tęsknotą duszy wygnanej z raju, a potworne okrucieństwo pławi się w mistycznych zmrokach najgorętszych wzniesień ku Bogu⁷¹.

Gdy na początku 1913 r., po ukończeniu *Mocnego człowieka*, Przybyszewski szukał tematu na kolejny utwór, miał już pewność, że prozy poetyckiej nie stworzy. Ta gorzka świadomość pozwoliła zresztą pisarzowi na dokonanie generalnej autorefleksji dotyczącej procesu twórczego: „Jeżeli mi ktoś, albo coś, nagle w pracy przerwie, wtedy wszystko przepadło. Muszę przerwać pracę, niejedną dużo obiecujący utwór spoczywa w mojej tece, a nie jestem w stanie do rozpoczętej pracy powrócić”⁷². Kilkuletni dystans czasowy, w czasie którego jego twórczość ewoluowała – tak ze względów artystycznych, jak i materialnych – w kierunku nurtu powieściowego, niewątpliwie utrudniał powrót do form rapsodycznych, które należały już do epoki zamkniętej. Dlatego pierwotny zamiysł symbolistycznie ujętej historii człowieka pisarz przetransponował na konwencję powieściową, wplatając gotowe passusy *Cherubima* w konstrukcję powstających właśnie *Dzieci nędzy*. Proces inkluzyji wymagał dokonania w tekście jedynie drobnych retuszy, ponieważ fragmenty poematu Przybyszewski zachował jako wyraźnie wydzielone passusy, oddające treść chorobowych majaków i granicznych przeżyć głównego bohatera – Jana Krywy.

Z pisaniem powieści autor zamierzał uporać się nadzwyczaj szybko, w nieco ponad kwartał. Gratyfikacje i zaliczki od wydawcy pozwalały mu nie tylko nie martwić się o potrzeby dnia codziennego, ale żyć w miarę komfortowo w trzypokojowym mieszkaniu w śródmiejskiej kamienicy przy Bauerstrasse 40, które wynajmował wraz z żoną od listopada 1911 r.⁷³ Plany Przybyszewskiego pokrzyżował jednak zatarg natury osobistej. Warto poświęcić mu nieco uwagi z dwóch powodów. Po pierwsze, wpłynął na kształt omawianej powieści. Po drugie, wpły-

71 Tamże, s. 237–238.

72 *Nasi powieściopisarze o sobie. Ankieta „Świata”*. S. Przybyszewski, „Świat” 1913, nr 31, s. 8.

73 Na córkach Jadwigi, które odwiedziły matkę w Monachium, mieszkanie to wywarło duże wrażenie: „Byłyśmy zachwycone Monachium i mieszkaniem Przybyszewskich. Było komfortowe, jak na owe czasy, ale i teraz tak można by je określić. [...] Było bardzo miłe, przytulne, człowiek czuł się w nim od razu swojsko. Przenikał je jakiś ożywiający wszystko fluid. Jedną z głównych potrzeb naszej Matki była potrzeba miłego wnętrza [...]. Lubowała się w starych kilimach, „szmatkach”, odznaczała się wybitnym zresztą zmysłem dekoracyjnym [...]. Przybyszewski ograniczał się do drobnych uwag, najczęściej do aprobaty – Matka bardzo liczyła się z jego upodobaniami i potrzebami. [...] W łazience gazowej Matka przygotowała nam kąpiel. w wannie niebieskozielona, koloru malachitu, woda z Izary” (A. Kasprowicz-Jarocka, *Córki mówią...*, PIW, Warszawa 1966, s. 159–160).

na kształt jednej z najwybitniejszych europejskich powieści XX wieku – *Czarodziejskiej góry*.

W marcu pisarz dowiedział się, że jego żona została publicznie zniesławiona (prawdopodobnie pomówieniem o niewierność) przez Michała Japoła (1885–1953), studiującego w Monachium literata i pedagoga, utrzymującego z Przybyszewskimi stosunkowo bliskie stosunki towarzyskie. W odpowiedzi na zniewagę pisarz zwrócił się do szanowanych w środowisku monachijskim Polaków, przyszłych profesorów należących do grona jego znajomych – doktora stomatologii Antoniego Cieszyńskiego oraz ekonomisty Stefana Rosińskiego – aby w jego imieniu zażądali satysfakcji. Ci – zapoznawszy się z innymi sprawami honorowymi przeciw Japołowi – sporządzili pisemne oświadczenie stwierdzające, że młody literat wielokrotnie dopuszczał się postępów niezgodnych z pojęciem honoru, a zatem jest osobą „honorowo zdyskwalifikowaną” i w związku z tym do pojedynku – jako rozwiązania dla ludzi honoru – stanąć nie jest godzien. Pisarz rozważał wstąpienie na drogę sądową z zarzutem oszczerstwa, ale ostatecznie wziął sprawy w swoje ręce: w towarzystwie dobranych przez siebie świadków z kwietnia publicznie spoliczkował Japoła, przebywającego w towarzystwie w monachijskiej restauracji Rosenheimergarten. W ciągu następnych dni i tygodni zajęty był rozpowszechnianiem wśród wpływowych osób w kraju i za granicą zarówno wspomnianego oświadczenia, jak i sprawozdania z zajścia w restauracji, które zostało zapisane w księdze spraw honorowych Polaków monachijskich. W ten sposób z dużą determinacją zabiegał o towarzyskie zdyskredytowanie przeciwnika, zablokowanie mu możliwości publikacji w pismach literackich, a także podważenie jego moralnych kompetencji do nauczania oraz wdrożenie przez Radę Szkolną Krajową dochodzenia dyscyplinarnego przeciw niemu⁷⁴. W tej ostatniej sprawie liczył na przyjacielską interwencję Jerzego Żuławskiego, autora m.in. tzw. trylogii księżycowej i dramatu *Gród słońca*, którego brat Janusz był świadkiem rzucania kalumnii na Jadwigę: „Ty znasz ludzi w Radzie Szkolnej, a przede wszystkim Juliusza Germana, więc już Ci obowiązek przyjaźni wobec mnie i poczucie rycerskości wobec kobiety, którą znasz i którą, jak mi mówiłeś, wysoce cenisz, bezwarunkowo podyktuje, co masz w tym wypadku czynić” – pisał w niezwykle emocjonalnym liście, obfitym w wymierzone w Japoła inwektywy⁷⁵.

⁷⁴ O przebiegu owej sprawy honorowej piszą: S. Helsztyński, *Przybyszewski. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1973, s. 405–406; M. Kurzeja-Świątek, *Michał Asanka-Japoł – nauczyciel, publicysta z Sądecczyzny*, „Rocznik Sądecki” 2013, t. XLI, s. 132–160; R. Dąbrowski, *Kasprowicz, Przybyszewski oraz ONA... Jadwinia*, [b.m.] 2015, s. 140–143.

⁷⁵ S. Przybyszewski, list do Jerzego Żuławskiego z 4 kwietnia 1913 r., [w:] tenże, *Listy*, t. 2, s. 567. Ze względu na wyzwiska wobec osób jeszcze żyjących, Stanisław Helsztyński, wydając w latach 30. XX w. korespondencję Przybyszewskiego, przemilczał najbardziej obraźliwe fragmenty listu. Jego rękopis zachował się jednak i przechowywany jest w Bibliotece Zakładu

Dokumenty nagłaśniające sprawę w celu „towarzyskiego unicestwienia” Japoła rozsyłane były na tak szeroką skalę, że dotarły nawet do mieszkającego w Monachium Thomasa Manna, który ironicznie potraktowany wątek konfliktu wprowadził do *Czarodziejskiej góry* (1924), której pierwszą wersję opracowywał właśnie w 1913 r. W dziewiątym rozdziale swej wielkiej powieści, zatytułowanym *Wielkie rozdrażnienie*, nieznacznie tylko zmieniając nazwiska bohaterów zajścia, późniejszy noblista zacytował niemal w całości rozpowszechniane przez Przybyszewskiego pisma, „nadsyłane do wglądu także osobom, co do których było pewne, że się sprawą tą zupełnie nie mogą i nie chcą interesować”⁷⁶.

Na względny powrót do równowagi wewnętrznej pozwolił pisarzowi zaplanowany już wcześniej i przedsięwzięty 8 kwietnia wyjazd do Rothenburga nad rzeką Tauber, średniowiecznego miasta, które dla zachwyconego nim Przybyszewskiego stało się od 1908 r. corocznie odwiedzaną oazą⁷⁷. Tym razem Przybyszewscy wynajęli aż na pół roku osobne mieszkanie u miejscowego odlewacza dzwonów. Pisarz osobiście urządzał je i dekorował, nie zapominając o takich uprzyjemniających pobyt detalach jak sprowadzenie złotych rybek i wynajęcie ogródka z myślą o hodowli kwiatów. Architekturę Rothenburga oraz anegdotę z jego dziejów – oczywiście na prawach *licentia poetica* – utrwalił nawet na kartach *Dzieci nędzy*, których pisanie kontynuował po kilkutygodniowej przerwie wywołanej silnym wzburzeniem w reakcji na postępek Japoła.

Narodowego im. Ossolińskich („Listy Stanisława Przybyszewskiego do różnych osób. Lit. Paw-Ż”, rękopis, sygn. 13052/II, karty 209–212).

⁷⁶ T. Mann, *Czarodziejska góra*, t. 2, Czytelnik, Warszawa 1982. Co ciekawe, Przybyszewski i Mann spotkali się w Warszawie kilkanaście lat później, gdy niemiecki pisarz, wkrótce po uhonorowaniu Literacką Nagrodą Nobla w 1927 r., przyjechał na zaproszenie Polskiego Klubu Literackiego. Podczas uroczystej kolacji w Hotelu Europejskim przemówienia na jego cześć wygłosili m.in. Zenon Przesmycki, Juliusz Kaden-Bandrowski, Kazimierz Wierzyński oraz – po niemiecku – Przybyszewski. Noblistę – jak świadczy fragment udzielonego przezeń wywiadu – ujął autor *Dzieci nędzy*: „Gdy przypomnę sobie przejmujące słowa wieczoru, przemówienie Przybyszewskiego, zakończone serdecznym uściskiem, to jeszcze dziś przejmuję mnie głębokie uczucie podzięk i wzruszenia. Dziwnym trafem nie poznałem nigdy Przybyszewskiego, który tak długo mieszkał w Niemczech, a w ostatnim okresie nawet w Monachium, i dlatego chciałem przez wizytę popołudniową odrobić to, co dotąd nie doszło do skutku” (relacje z uroczystości wraz z przedrukiem przemów w: „Pologne Littéraire” 1927, nr 7, s. 1–2; cyt. za: S. Helsztyński, *Meteory Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969, s. 347, przyp. 4).

⁷⁷ Tak Przybyszewski opisywał swój pobyt w Rothenburgu w 1908 r.: „Wyjechałem pod Monachium do małej miasteczki, ale niezmiernie pięknej – cicho tu i spokojnie, tu mój warsztat rozłożyłem – i nie pamiętam, kiedy tak mi dobrze praca od ręki idzie jak teraz” (S. Przybyszewski, list do Ludwika Hellera z 25 maja 1908 r., [w:] S. Helsztyński, *Meteory Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969, s. 286).

Dzięki udziałowi Przybyszewskiego w ankiecie *Nasi powieściopisarze o sobie*, wydrukowanej latem tego roku na łamach warszawskiego „Świata”, możemy sobie wyobrazić, jak wyglądała codzienna praca nad utworem:

Pracuję w długich odstępach i to przeważnie w lecie, w najwięcej upalnych miesiącach: w lipcu i sierpniu – dawniej tylko nocami, teraz od kilku lat przeważnie w południowych godzinach, aż do zmroku. W dużych miastach pracować nie jestem zdolny. Mimo że w Monachium mamy mieszkanie w zacisznej i spokojnej ulicy, to już sama suggestya, że opodał o 10 minut wre i kipi wielkomiejskie życie, nie daje mi spokoju do pracy: wszystko, co w ostatnich latach stworzył, powstało w małym, przepięknym, średniowiecznym miasteczku: Rothenburg ob der Tauber, lub też nad pięknym jeziorem Kochel w Alpach Bawarskich.

Twórczo pracować mogę dziennie najwyżej pięć godzin, i to w silnym napięciu, i wątpię, czy w ogóle u jakiegoś artysty napięcie twórcze dłużej trwać może.

[...]

Snu potrzebuję bardzo dużo. Zwykle śpiam 12 godzin dziennie, a często i więcej, gdy przez dłuższy czas intensywnie pracuję⁷⁸.

Kwestię stosowania używek podczas pisania pisarz dementował:

Podczas pracy palę mnóstwo papierosów i piję litrami czarną kawę. Legenda o podniecaniu się alkoholem jest idiotycznym i błazeńskim wymysłem. Podczas pracy niweczy alkohol związki myślowe, a ilekroć razy próbowałem podniecić się w pracy alkoholem, musiałem na drugi dzień manuskrypt do kosza wyrzucić. Natomiast zbawienną rzeczą jest alkohol po ukończonej pracy: rozprzega mózg, który pragnie gwałtownie dalej pracować, i ani spocząć, ani spać nie pozwala⁷⁹.

Owa przykra sprawa honorowa nie tylko wydłużyła jednak czas pracy nad powieścią (dzielony dodatkowo między wyczerpującą korektę ostatniego tomu *Mocnego człowieka*), ale i odbiła się negatywnie na jej konstrukcji. Zwrócił na to uwagę wydawca po otrzymaniu manuskryptu całości, który Przybyszewski wysłał do Warszawy 7 czerwca. Autor, przyznając Józefowi Wolffowi rację, zobowiązał się do dołączenia kilku rozdziałów, by uspołjnić strukturę utworu: „Sam w ostatnich dniach przyszedłem do tego przeświadczenia, uczułem pewien brak i luki w kompozycji, które postanowiłem przy korekcie wypełnić, ale tak, jak obecnie sprawa stoi, od razu zabieram się do roboty. [...] Nad powieścią tą pracowałem w wyjątkowo przykrych warunkach, toteż nie dziw, że dopiero wtedy, gdym odzyskał całkowity spokój, mogłem się w jej strukturze rozpatrzeć”

⁷⁸ *Nasi powieściopisarze o sobie. Ankieta „Świata”*. S. Przybyszewski, „Świat” 1913, nr 31, s. 8–9.

⁷⁹ Tamże, s. 9.

– usprawiedliwił się⁸⁰. Miesiąc później – 8 lipca – pisarz przesłał do wydawnictwa trzy dodatkowe rozdziały powieści, ze wskazaniem, by umieścić je wewnątrz, jako ósmy, dziewiąty i dziesiąty. Rozwijał w nich wątki związane z losami kilkorga członków rodziny Krywłów, by uzupełnić obraz dekadentckiego, ginącego, owładniętego destrukcją i szaleństwem rodu.

Sumiennie dokonane poprawki świadczą o tym, jak ważne były dla pisarza uwagi redakcyjne w udoskonalaniu tekstu. Był otwarty na sugestie wydawców, oczekiwał, że będą rzetelnie przeprowadzać korektę i adjustację. Trzeba przyznać rację Dariuszowi Dziurzyńskiemu, który – opracowując edytorsko inne utwory Przybyszewskiego – zauważył, że zgadzając się odgórnie na ingerencje redakcyjne i akceptując zmiany pisma przygotowywanego do druku, pisarz „miał nowoczesną świadomość odrębności tekstu wydanego od tekstu autorskiego”⁸¹.

Wraz z obszernymi uzupełnieniami Przybyszewski przysłał wydawcy informację o rozpoczęciu prac nad drugim tomem powieści zatytułowanym *Adam Drzazga*. Jego pisanie odbywało się już w zasadzie bez przeszkód i większych osobistych zawirowań, równoległe z przeprowadzaniem korekty *Dzieci nędzy*.

Dylogia Przybyszewskiego to – jak powiedziano na początku – swoista monografia rodzinna, na którą składają się portrety jednostek obciążonych dziedziczną patologią w całym spektrum objawów. Główny bohater cierpi na rozszczepienie osobowości na tle erotyczno-religijnym, jego bracia pogrążają się w alkoholizmie, w nihilistycznym anarchizmie albo ezoteryczno-teozoficznej manii; starsza siostra para się prostytutką, młodsza – opętana kazirodczym uczuciem – staje się przypominającą wampiryzę morderczynią. Co zatem ocalało z pierwotnego projektu Przybyszewskiego? Wbrew pozorom, bardzo wiele.

Cherubima Przybyszewski zapowiadał jako „wielki poemat, co ma objąć ludzkość od końca do końca”⁸². Jego ukończone fragmenty pozwalają sądzić, że stanowiłby utrzymaną w nurcie symbolistyczno-paraboliczno-ekspresjonistycznym głęboką opowieść o człowieku, o fundamentalnych dla jego kondycji, powtarzających się i kumulujących z wieku w wiek doświadczeniach w całej ich totalności, wyznaczonej przez stworzenie do egzystencji w raju z jednej strony i apokaliptyczny koniec z drugiej⁸³. W powieści pisarz eksplorował problematykę ideowo pokrew-

⁸⁰ S. Przybyszewski, list do Józefa Wolffa z 13 czerwca 1913, [w:] tenże, *Listy*, t. 2, s. 575.

⁸¹ D. Dziurzyński, *Dodatek krytyczny*, [w:] S. Przybyszewski, *Krzyk. Powieść, „Powrót”. Opowiadania*, Wydawnictwo UJ (w druku).

⁸² List S. Przybyszewskiego do Kazimierza Sterlinga z 7 października 1906 r., [w:] tenże, *Listy*, t. 2, s. 400.

⁸³ Owe dwa końce istnienia ludzkości wyznaczał kod biblijny, a dokładnie Księga Rodzaju i Jasnowa Apokalipsa, czyli dokładnie otwarcie i zamknięcie, początek i koniec Pisma Świętego.

ną, w centrum stawiając podmiot przygnieciony ciężarem doświadczeń przygniatających człowieka od początków jego istnienia, z trudem znoszący dziedzictwo przeszłości, które skutkuje oscylacją między sprzecznymi archetypicznymi rolami o podłożu mitycznym i religijnym, oszukany przez siły transcendentne, próbujący ucieczki od dramatu egzystencji ponad siły, doznający „tęsknoty za rajem” i doprowadzający do „rodowej apokalipsy”⁸⁴. Dylogia została tak skomponowana, by na poziomie symbolicznym stanowić syntezę człowieczego losu. Ród powieściowych Krywłów posłużył po prostu Przybyszewskiemu jako analogia dla rodu ludzkiego.

I choć zarzucenie pierwotnej formy rapsodycznej może się jawić jako kapitulacja w zmaganiach z twórczym, to wykorzystanie w *Dzieciach nędzy* napisanych wcześniej części poematu niewątpliwie świadczyło o nowatorskim myśleniu Przybyszewskiego o powieści. Obecność utrzymanych w poetyce halucynacyjno-wizyjnej passusów (oddających erotyczno-religijne urojenia Jana Krywły) sprawia, że granice między rzeczywistością a wewnętrznym światem umysłu głównego bohatera zostają zatarte, czyniąc z utworu „jeden z najbardziej interesujących (być może nawet w literaturze europejskiej) nowoczesnych zapisów eksplozji »Ja nieświadomościowego«”⁸⁵. *Dzieci nędzy* są nie tyle próbą deskrypcji, co wręcz odтворzeniem życia psychicznego, i dzięki temu od strony rozwiązań konstrukcyjno-narracyjnych stanowią niewątpliwie jedną z najciekawszych powieści Przybyszewskiego.

Dzieci nędzy ukazały się w wersji książkowej w ostatnich dniach grudnia 1913 r., ale już wcześniej z powieścią mogli się zapoznać czytelnicy zarówno w Galicji, jak i w Królestwie Polskim – drukowały ją w odcinkach „Nowa Reforma”⁸⁶ i „Kurier Poranny”⁸⁷. Kolacjonowanie przekazów dowodzi, że pisarz do końca pracował nad tekstem, szlifując go przede wszystkim do wydania książkowego, zaś odcinkowe publikacje czasopiśmienne traktując jako źródło dochodu. Przeróbki na różnych etapach nie były zresztą znaczące. Przybyszewski nie zmieniał koncepcji ideowej, nie modyfikował wątków, poprawki ograniczał do ingerencji w leksemy, rzadziej w składnię. Była to stała cecha jego procesu twórczego. Wynikała ona – jak można sądzić – nie z przekonania o sprawczej, niepodważalnej mocy natchnienia, lecz raczej z nieumiejętności przeredagowywania raz napisanego tekstu i niechęci do poświęcania mu zbyt dużej ilości czasu, gdy coraz to kolejne pomysły doma-

⁸⁴ Trafne określenie G. Matuszek, s. 313.

⁸⁵ G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Univeritas, Kraków 2008, s. 330.

⁸⁶ W numerach 222–374, ukazujących się od 16 maja do 14 sierpnia 1913 r.

⁸⁷ W numerach 269–344, wychodzących między 28 września a 12 grudnia 1913 r.

gały się literackiej realizacji. Jeden tylko wątek Przybyszewski ostatecznie wyeliminował – zaakcentowany w ostatnim rozdziale obu wersji czasopiśmienniczych wątek relacji kazirodczej między bratem i siostrą. Pozornie mogłoby się wydawać, że zadziałała cenzura obyczajowa wydawcy, ale brak autografu powieści (nie zachował się ani w postaci brudnopisu kreślonego ręką autora, ani czystopisu przepisywanego przez żonę Przybyszewskiego, Jadwigę Kasprowiczową), a zwłaszcza arkuszy korektorskich, które pisarz otrzymywał z drukarni, nie pozwala postawić hipotezy o takiej ingerencji, tym bardziej że ewentualnych negocjacji w tej sprawie nie potwierdza korespondencja pisarza, wręcz przeciwnie – Przybyszewski był niezwykle zadowolony ze współpracy z Gebethnerem i Wolffem, a ci zazwyczaj pozostawiali mu swobodę twórczą⁸⁸. Prawdopodobnie pisarz sam zrezygnował z eksploatacji tego motywu, wiedząc, że podejmie go w drugim tomie powieści.

Adam Drzazga, który nie miał pierwodruku czasopiśmiennego, trafił do księgarń późną wiosną 1914 r. Stałoby się to zapewne wcześniej, gdyby nie strajk zecerów w Krakowie, gdzie utwór wychodził spod prasy słynnej drukarni W.L. Anczyca i Spółki, kierowanej w tamtym czasie przez syna założyciela firmy, Wacława Zygmunta Anczyca, i należącej w części do oficyny wydawniczej Gebethnera i Wolffa.

Pisarzowi zależało na jednoczesnej (a przynajmniej niemal jednoczesnej) publikacji obu tomów, która pozwoliłaby czytelnikom postrzegać je jako dylogię. Ponieważ planu tego nie udało się zrealizować, poprzedził *Adama Drzazgę* krótkim *Słowem wstępnym*, w którym zaznaczał: „Niniejsza powieść moja nie jest całością samą dla siebie. Jest nierozzerwalnie złączoną z powieścią pt. *Dzieci nędzy*, jej drugim tomem albo, jak kto chce, drugim i ostatnim jej aktem”⁸⁹.

Druk *Adama Drzazgi* zakończył współpracę Przybyszewskiego z firmą Gebethnera i Wolffa. Wydawcy już pod koniec 1913 r. stopniowo sygnalizowali pisarzowi brak zainteresowania jego utworami. Najpierw odrzucili propozycję zbiorowego wydania jego dzieł, którym Przybyszewski pragnął uczcić zbliżający się jubileusz 25-lecia pracy twórczej. Później odmówili publikacji dramatu *Miasto*, a w styczniu 1914 r. poinformowali pisarza, że nie przyjmą jego kolejnej powieści. Decyzje te były dla autora zaskoczeniem; sprawiły mu sporą przykrość i postawiły wobec konieczności szukania innego nakładcy. Jako powód rozwiązania stosunków wy-

⁸⁸ Por. A. Lubińska, *Dzieje wydawnicze utworów Stanisława Przybyszewskiego w latach 1892–2015 w wybranych krajach europejskich*, Quaestio, Wrocław 2018, s. 92–93.

⁸⁹ S. Przybyszewski, *Słowo wstępne*, [w:] tenże, *Adam Drzazga*, Warszawa 1914, s. V. Dzieje wydawnicze utworów sprawiły, że woli autora nie stało się zadość. Gdy w latach 20. XX w. Instytut Literacki „Lektor” przygotowywał *Wydanie zbiorowe dzieł Stanisława Przybyszewskiego*, opublikowano – notabene już po śmierci pisarza – jedynie *Dzieci nędzy* (1929), co doprowadziło do zmarginalizowania znaczenia *Adama Drzazgi* w dorobku Przybyszewskiego i znacznego ograniczenia jej recepcji wśród czytelników.

dawniczycy Józef Wolff podawał problemy finansowe oficyny oraz słabą koniunkturę na rynku księgarskim, ale biograf pisarza Stanisław Helsztyński przyczyn zerwania współpracy upatrywał w tematyce i stylu powieści Przybyszewskiego, pisanych – jego zdaniem – bez należytej staranności, za to ze zbyt głęboką fascynacją patologią i szaleństwem:

Wydaje się, że te niezdrowe majaczenia, pojawiające się coraz częściej w ostatnich utworach epickich Przybyszewskiego, nie budziły zachwyty u Gebethnera i Wolffa.

[...]

Dobieranie słów, a więc staranność w rzemiośle pisarskim odnosić się mogła do okresu niemieckiego, do wielkich rapsodów: o powieściach nie mógł się [Przybyszewski] tak pochlebnie wyrazić. Toteż trudno było znaleźć na nie wydawcę, życzliwy Gebethner zaczął się już przeciw nim buntować⁹⁰.

W tej sytuacji przypadające na 1914 rok 25-lecie pisarstwa, zamiast napawać Przybyszewskiego optymizmem, prowokowało do gorzkich refleksji w rodzaju: „Smutnawy i lekko melancholijny obchód srebrnych godów z najdostojniejszą Panią Literaturą – no! ale tak mój Bóg kujawski chciał”⁹¹. Rocznicę tę podsumowywał pisarz jako „25-letni jubileusz trosk, kłopotów, niedostatku i biedy wszelakiej”⁹².

Dylogia *Dzieci nędzy* zakończyła okres wielkich cykli powieściowych w twórczości Przybyszewskiego. Wojna, a następnie i dwudziestolecie międzywojenne postawiły przed literaturą zupełnie nowe zadania. Nic dziwnego, że wydana na kilka tygodni przed zawieruchą wojenną druga część powieści przeszła praktycznie bez echa.

⁹⁰ S. Helsztyński, *Przybyszewski*, s. 419, 421.

⁹¹ S. Przybyszewski, list do wydawnictwa Gebethner i Wolff z 18 grudnia 1913 r., [w:] tenże, *Listy*, t. 2, s. 600.

⁹² Tenże, list do wydawnictwa Gebethner i Wolff z 3 listopada 1913 r., [w:] tenże, *Listy*, t. 2, s. 597

Bibliography

- Dąbrowski Roland, *Kasprowicz, Przybyszewski oraz ONA... Jadwinia*, [place missing] 2015.
- Gutowski Wojciech, "Rodzina jako egzystencjalna pułapka. O *Dzieciach nędzy* Stanisława Przybyszewskiego", [in:] Wojciech Gutowski, *Konstelacja Przybyszewskiego*, Adam Marszałek (publ.), Toruń 2008, pp. 106–129.
- Helsztyński Stanisław, *Meteory Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Krakow 1969.
- Helsztyński Stanisław, *Przybyszewski. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warsaw 1973.
- Helsztyński Stanisław, "Żal do Polski przed wyjazdem do Monachium w r. 1906", *Wici Wielkopolskie* 1935, issue 7–8, pp. 50–51.
- Kasprowicz-Jarocka Anna, *Córki mówią...*, PIW, Warsaw 1966.
- Kurzeja-Świątek Maria, "Michał Asanka-Japołł – nauczyciel, publicysta z Sądeckizny", *Rocznik Sądecki* 2013, vol. XLI, pp. 132–160.
- Lubińska Anna, *Dzieje wydawnicze utworów Stanisława Przybyszewskiego w latach 1892–2015 w wybranych krajach europejskich*, Wrocław 2018.
- Mann Thomas, *Czarodziejska góra*, vol. 2, Warsaw 1982.
- Matuszek Gabriela, *Der geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892–1992)*, Universitas, 2nd extended edition, Krakow 1996.
- Matuszek Gabriela, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Universitas, Krakow 2008.
- "Nasi powieściopisarze o sobie. Ankieta Świata. S. Przybyszewski", *Świat* 1913, issue 31, p. 8.
- Przybyszewski Stanisław, *Adam Drzazga*, Gebethner i Wolff, Warsaw 1914.
- Przybyszewski Stanisław, "Confiteor", *Życie* 1899, issue 1.
- Przybyszewski Stanisław, *Dzieci nędzy*, Gebethner i Wolff, Warsaw 1913.
- Przybyszewski Stanisław, *Listy*, S. Helsztyński (ed.), Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki w Gdańsku, Spółka Wydawnicza „Parnas Polski”, vol. 1 (Warsaw 1937) and vol. 2 (Warsaw 1938).
- Przybyszewski Stanisław, "Listy miłosne Marianny d'Alcoforado", *Ateneum* 1908, vol. 1, coll. 1–2, pp. 46–62.
- Przybyszewski Stanisław, *Moi współcześni. Wśród obcych*, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Warsaw 1926.
- Przybyszewski Stanisław, "O «nową» sztukę", *Życie* 1899, issue 6.
- Przybyszewski Stanisław, "Szlakiem Kaina. Pierwsza pieśń «Cherubina»", *Sfinks* 1908, vol. III, pp. 278–292.
- Przybyszewski Stanisław, "Tyrteusz. Pieśń piąta z księgi «Cherubim»", *Krytyka* 1907, vol. I, pp. 146–157.

Katarzyna Badowska – she studies the literature of Young Poland period, with particular emphasis on the works of Stanisław Przybyszewski. She is the author of *The Hour of Miracle. Love and Eroticism in the Works of Stanisław Przybyszewski* (2011). Currently, she is finalizing work on the edition of his novel *Dzieci nędzy* and *Adam Drzazga*. She is also interested in the matter of modern subjectivity as a theme of literature at the turn of the 19th and 20th century. She is an editor and co-editor of five books: *Liryka Młodej Polski. Interpretacje* [The poetry of Young Poland. Interpretations], *Ulica – zaułek – bruk. Z problematyki miasta w literaturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku* [Street – alley – pavement. On the problems of the city in the literature of the second half of the nineteenth and early twentieth century] and others.

Tomasz Bocheński*

 <https://orcid.org/0000-0003-1704-3456>

Traces of improvisation in *Jedynе wyjście* by Witkacy

Summary

In the article I have analysed the concept of improvisation recorded in *Jedynе wyjście* by Witkacy. He described the notion as unconstrained variation-based creation flowing from an inspired vision. Witkacy considered vision as the most fundamental source element of artistic theory and creative practice. I have also analysed the traces of improvisation in the manuscript of *Jedynе wyjście* and I have discussed the play between amplifications and visions recorded in the improvised fragments.

Keywords: modernism in Polish literature, Stanisław Ignacy Witkiewicz, improvisation in the novel, *Jedynе wyjście* by S.I. Witkiewicz

Verbal improvisations are formally distinct within the structure of *Jedynе wyjście*. It has been proven that Witkacy saw the genre of the novel as a capacious form that could be used for other means than just representing the world. He indulged in expanding its formal framework so that it would fit his musings on matters

* Ph.D. hab., professor of UŁ, University of Lodz, Faculty of Philology, Institute of Polish Philology and Speech-Language Therapy, Department of the Literature of the Polish 20th and 21st, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; tomasz.bochenski@uni.lodz.pl

important to him. Witkacy referred to his novelistic forms as the “sack novel.” That “sack” included heterogeneous fragments derived from other genres practised by the writer, i.e., poetry, polemic, philosophical treatise, drama, essay, physiological sketch, letter, caricature, etc. References to those forms can also be found in novelistic improvisations, though it is not their genre-related eclectic nature that defines their character. Witkacy allowed words to flow freely, that is he allowed novels to write themselves. His intention was not to record series of associations or streams of consciousness, though both forms could be found in his novelistic variations. Improvisations are distinct within the novelistic context in terms of their different rhythm and internal course. It is not the meaning or the organisation of a novel that defines subsequent “transitions” but rather the internal consonance of various linguistic forms. The improvisations have a specific beginning and end as defined by the writer. The novel also includes his original technical remarks. He clearly informed readers that he improvised, that he indulged in improvisations and that he had to finish his improvisation. Witkacy diverged from the topic and events to submit to a form that was different from that defined by the novel’s narrative, i.e., the form of “necessity.” He did not diverge only to record digressions or musings. He did so to submit to the movements of unpredictable forms; he diverged from the predictable, planned form. Did he record meanings not known from his other works? Yes, he did, when he transformed, deformed, or reformed anew, according to a new order, items once known and recorded, and he recorded the new unexpected forms he encountered, ones that had never been registered before. In his improvisations one can trace how Witkacy’s favourite “chords” changed over time and how unexpected consonances emerged. He tried to manage the improvisations, yet unlike a constructor of a novelistic form or a polemic article. He rather let words flow freely contrary to his urge to over-organise, contrary to the strive to rationalise artistic forms. That is a paradox shared by many artists conscious of the form who engage in theorising. In this sense *Jedynе wyjście* could be called a novel which tries to protect artistic ingenuity from the discursive power of theory, yet it can never succeed. Ingenuity seeks the unpredictable and innovative in this work, something that had not been imagined or felt before, i.e., something that could be easily lost in the rationalised and predictable structure of philosophical dialogue on the superiority of philosophy over art. The improvised ingenious fragments of *Jedynе wyjście* can be read as a record of Witkacy’s creative energy, which he emitted despite his ever-deepening lack of faith in the creative renewal of culture.

One can conclude an improvisation in many ways. Witkacy usually chose one of three: he interrupted a variation to give voice to the narrator so that he could fulfill his duties; he returned to the topic usually in a paraphrased form; or he transitioned to a reflection on the improvisation itself. A fascinating bifurcation emerged when he interrupted himself during his improvisation. He said “stop” to

his own ingenuity! He said “enough” to the current that took him. He said “knock it off” to the fever he succumbed to. In the novel both avatars of the writer improvised. In the preserved first part Izydor’s variations suppress Marceli’s solos; they generally burst the narrative’s framework. The philosopher Marceli tries to use auto-thematic reflections to control his own verbal inventions, but that does not work on the inventions of his colleague. Witkacy placed Izydor in a lost position as he introduced a surprising hierarchy of artistic values into the narrative. He placed intuition at the top (he, the theoretical opponent of philosophical intuition), inspiration and a sense of strangeness, and intellectual reflection much lower. Unsurprisingly, the inspired vivid speech of Marceli, the painter, prevails over the controlled enthusiasm of Izydor, the philosopher. At the same time both indulge in variations, creatively transforming quotations, rhetoric figures, notions, titles, dialogues, curses, insults, etc., and both praise improvisation as a creative technique, though Marceli within the *ad libitum* approach while Izydor in the *obligato* form.

Even the very first of the novel’s philosophical variations is concluded by Izydor with a remark on the significance of improvised expressions:

Rzadko mógł Izydor myśleć ściśle nie mając przed sobą papieru i nie notując myśli swych choćby w urywkowych, bezskładniowych, nie pojętych dla kogoś innego zdaniach. Iluż jest dziś takich pisarzy i filozofów nawet – bezsprzecznie gatunek to niższy, chociaż czort wie: trzeba by wziąć pod uwagę wartości dzieł do zdolności – a wartość istotna to nie opracowanie, tylko błyskawica nieznannej myśli na czarnej nicości przyszłych zdarzeń i szarego ogona rzeczy dokonanych.

(Rarely could Izydor think precisely without a piece of paper in front of him to note down his thoughts even in snippet-like syntaxless sentences inconceivable for anyone else. How many such writers and philosophers are there today – those are clearly an inferior species, though who the hell can know for sure: you would have to compare the value of works and abilities – and the essential value is not the study but the flash of an unknown thought in the black void of future events and the grey tail of completed things.)¹

In this technical remark the adverb “ściśle” (precisely) carries a surprising meaning; it indicates a precise elaboration of thoughts that had emerged earlier, i.e., an organisation of thoughts prior to writing. Witkacy ranked such later elaboration, i.e., the notional expression of the “flash”, lower than the revelation itself. And his evaluation of writing itself is also surprising. A written record enables one to work on the suddenly sensed vision which without writing would fall into oblivion, just

¹ S.I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*. Vol. IV: *Jedyne wyjście*. A. Micińska (ed.), Warsaw 1993, p. 18. [Unless indicated otherwise, quotations in English were translated from Polish].

as it happened to the unrecorded improvisations by Prepudrech, Smorski, Tengier or Szymanowski! And a vision (the “inconceivable sentences” (niepójęte zdania)) has a different syntax than language! One would rather first need to have a vision of a vision and only then talk about the language in which it was going to be expressed. In the novel the author discussed the expression of a vision in various languages: philosophy, painting, and music, as well as through other artistic “syntaxes.”

He mentioned the relationship between vision and language several times. It is discussed by Marcelli, or actually the narrator talks in his stead, as the painter can only sense the meaning. The narrator cannot allow Marcelli to use notions as the latter should talk about the meaning of a vision through paintings. So, one can read his utterances, i.e., how his revelation turns into a painting. Earlier one could read how Izydor transformed a revelation into philosophy. *Jedynie wyjście* is a novel about creative work, not about a philosophical system or an aesthetic concept. Interpreters have often approached it as yet another of Witkacy’s treatise. The author, however, treated conventional, standard descriptions of the act of creation as mere dead forms that needed reviving. Novelistic improvisations serve that purpose as they approximate the fervent act of expressing revelation marked by formal insatiability. In his extensive variations the writer transformed standard utterances, both his own and other people’s; he juxtaposed them, compared, parodied, paraphrased, etc. to reflect formal hunger as no form could express revelation in a satisfactory manner. The vision is otherworldly; art and philosophy belong to the world of human forms. Of course, within the novelistic convention the author had to discuss formal insatiability using words. When recording Marcelli’s verbal improvisations he had to curb ingenuity by bringing himself to order: “A, niech za raz kaczki zdepczą – trzeba zostawić to do rozstrzygnięcia Izydorowi, a nie mięszać w rozważania te Marcelego, który o tym właściwie, mimo że sam to najwidoczniej przeżywa, bladego pojęcia nie ma («chyba że intuicyjnie, panie święty» – jak mawiał wspomniany Marduła).” (Oh, the heck with it – this must be left for Izydor to decide, let’s not get Marcelli into this deliberation who, basically, though apparently also affected by it, hasn’t got the foggiest idea about it (“unless through intuition, good lord,” as the mentioned Marduła used to say.))² Yet the momentarily interrupted improvisation starts flowing again. The narrator took Marcelli’s voice and in a conventional form expressed his suspicion, only to transition to a solo about the novelistic convention. He expressed the topic in the question: “So what is the novel?”³ Sadly, the following improvisation sunk in conventional utterances; it lost its energy even though Witkacy tried to revive predictable forms. What forms? The forms of criticism he had used before, both in this novel and in his crit-

² Ibid., p. 153.

³ Ibid.

ical texts. Yet even in this predictable improvisation about the demise of modern literature one can find ingenious expressions, with beautiful rhythm, and traces of a vision. I shall quote the first improvisation based on amplification and tautology midway through: “metafizycznej wizji świata z jego przepaściami i ziejącym ogniem szczelinkami, morzami i szczytami, ale nie z tymi, na Boga żywego, nie tymi, tylko tymi, co bezpośrednio symbolizują inny świat, ale nie zaświat, tylko inny świat w tym samym, na który stajemy się coraz bardziej ślepi.” (the metaphysical vision of the world with its chasms and fire spewing cracks, its seas and mountain tops, but not those, for heaven’s sake, not those, but those that directly symbolise another world, but not the afterworld, but another world in this one to which are becoming more and more blind.)⁴ The second one expresses an exceptional polyphony constructed of transformed voices of the writer himself. It begins with a new utterance by Sturfan Abnol, a character from *Insatiability*, another novel by Witkacy, who somehow made his way into this one, too, and later the author warns himself, i.e., the narrator violating the novelistic convention: “jeśli teraz, ot dziś, nie zacznie się nic dzieć i znów nastąpią te nieznośne soliterowe dygresje, to zwiżam kram” (if now, today for that matter, nothing starts happening and once again those solitaire digressions follow, I’m going to pack up and go),⁵ finally to find an original chord concluding the variation: “idę spać snem Attyli na surowym mięsie” (I’m going to bed dreaming like Attila on raw meat.) The coda consists of a single word: “koniec” (the end).

Two original fragments are not enough to elevate the value of the variation in any significant manner. Such “improvisations” are common, e.g., in jazz, rock or classical music concerts, in theatre plays, in improvised lectures or dialogues, etc., i.e., repetitive self-referential “improvisations.” The same applies to the discussed “variation”. The criticism of modern prose constitutes a part of Witkacy’s staple and often repeated prophecy of the decline of art, philosophy, and religion. Fortunately, the writer managed to utter the word “koniec” (end) forecasting the course of his own seemingly free phrases. In his defence allow me to note that he did write the beautiful chord: “dreaming like Attila on raw meat;” he recorded a vision which encourages transformations, study, and extension. He thus concluded another invention that turned into a convention: “Tak można pisać bez końca – ale nie trzeba. Spokój.” (One could write like this endlessly – but you don’t have to. Hush/Easy.)⁶ But why did Witkacy interrupt Marceli’s later exceptional variation? The painter beautifully paints and improvises, i.e., he continues to invent inspired phrases and verbal chords. In the extensive chain of variations, the increasingly more surprising and complex forms talk for Marceli / Marceli *is talked*.

4 *Ibid.*, p. 154.

5 *Ibid.*, p. 155.

6 *Ibid.*, p. 158.

Improvisation leads a speaker, just as painting gestures lead a painter. Witkacy follows his character to comment on his unconstrained extraordinary variations. It would be unfair to say that the character moves further in his art than the demiurge who had created him. No, Witkacy goes just as far, creates similarly radical works. The only thing that goes further is the vision that precedes creativity. Witkacy goes so far that he has to restrain himself, bring himself down to Earth. He can always be brought back to Earth by the justified conviction about the end of culture and theoretical musings on the limits of art. Witkacy can refer to himself as the prophet of the decline of civilisation and to his art as the proof of cultural perversion. He can afford the “chaos” that will become the form – after a minor correction. He can improvise because he knows that he will slightly rectify the inspired phrases. Marcei’s unconstrained utterances, the proofs of chaos, sound just like that—they seem like a disintegration after a slight correction:

(...) gówniał i drewniał, pierdział sobą w wymarzę otchłanie i śmierdział metafizycznie schizoidalnym rozpadem jaźni dla swego anioła stróża, dla jego delikatnych nozdrzy „całościowca”, monisty psycho-dermatologa i metafizycznego bebeczysty – bo takim był ten anioł-stróż Marcelego – była to jakaś odnogowa kiszeczka Sztuki Czystej – reszta pchała to ciało w zagładę dla niewiadomych celów. Sztuka, gdy jest prawdziwa, to straszne bydlę, złośliwe, egoistyczne, okrutne i chutliwe, jak niektóre baby (...).

(he became shittier and woodier, he farted himself into chilly voids and he reeked metaphysically of the schizoid decay of his self for his guardian angel, for his delicate nose of a ‘holist’, a psycho-dermatologicist monist and a metaphysical gutts practitioner / worshiper of gutts – that is what that Marcei’s guardian angel was – it was some small and side bowel of Pure Art; the rest pushed the body into annihilation for unknown purpose. When art is true, it’s a terrible beast; it’s malicious, egotistical, cruel and lewd, like some hags are).⁷

Is the angel of Pure Form glad or sad when the writer becomes seized by the Eros of improvisation? Does Marcei overcome the forms which Witkacy called “guttuous” (*bebeczowate*) or rather he succumbs to trivial content? If one puts aside the theory of Pure Form, which, mind you, refers to the act of rising from the level of life’s dirt to the level of nearly pure forms, and if one forgets for a moment about the original “gnostic” hierarchy of souls and allow *unwashed souls* (“nieumyte dusze”) to try their hand at artistic variations, then one can enjoy original improvisation based on low motifs. However, the author himself had to insert into the middle of this solo performance a degrading evaluation (that it was only about “some small and side bowel of Pure Art”), though the evaluation was just

⁷ Ibid., p. 218.

a conventional nod towards his own theory. Fortunately, that conventional expression is also subject to variation-based technique and instead of the expected reference to the theory of Pure Form there appears that particular “small and side bowl of Pure Art.”

Can one find any traces of improvisations in the manuscript of *Jedynе wyjście*? And can one trace the limits of improvised expressions by studying the recorded language? The first completed part of the novel was developed at an uneven pace. Witkacy started writing it in July 1931 and stopped several times, mainly due to some tragic events in his life and other complications, as well as because of his lack of enthusiasm to write. His writing proceeded slowly and rarely was he able to write more than three pages in one sitting. He tried to help his “inspiration”. He stopped mid-sentence only to return the following day and start from the middle feeling obliged to continue. He tried boosting his ingenuity with other work on a similar topic,⁸ but even that did not help for long. One can carefully trace his work on the text because he recorded the date on the pages of his rough copy marking the start of writing and what possible influence had the substances on his work, just as he used to do on portraits. One can also recreate in considerable detail his struggles with the text because Witkacy in his letters to his wife quite often informed how his work was progressing. He finally began writing on a regular basis in July 1933 and completed the first volume of the novel on 11 September of the same year. Very rarely did he manage to write more than a few pages, and yet he once had written a dozen or so sheets of *Farewell to Autumn* or *Insatiability* in one sitting. Therefore, the manuscript should include traces of those creative hurdles.⁹ At least from page 76 onwards because before then Witkacy had been intent on rewriting the novel into fair copy.¹⁰ He abandoned the decision after page 76; he was tired with the work and he presumably decided that the work grew too much,¹¹ and possibly for other, extremely interesting in this context, reasons, too. As can be inferred from his correspondence, rarely did he heavily correct the texts of his novels which he had written in previous years by, e.g., rephrasing them, or changing the order of scenes or chapters. Admittedly, researchers have indicated that he reorganised his early novel *The 622 Downfalls of Bungo* or *The Demonic Woman* several times; he added

⁸ Cf. S.I. Witkiewicz, *Listy do żony (1932–1935)*, p. 60.

⁹ “Z pisaniem jest niewyrażnie – piekielne problemy.” [It’s not great with my writing – dreadful problems]. Letter dated 31 Jul 1933. See *ibid.*, p. 147.

¹⁰ “Piszę powieść – kończę I tom i jutro pewno zacznę przepisywać.” [I’m writing a novel – I’m finishing vol. I and tomorrow I’ll probably start rewriting]. Letter dated 8 Sep 1933. See *ibid.*, p. 167.

¹¹ “Przepisuję powieść – z 9 stron brulionu 19 stron na czysto. Puchnie ścierwo.” [I’m rewriting the novel – 9 draft pages into 19 pages of fair copy. The scoundrel is bulging]. Letter dated 18 Sep 1933. See *ibid.*, p. 171.

paratexts years later, he prepared works for printing, yet never did he work intensely on the form of the text. In his later novels he relied on the *all' improvviso* record and only sometimes corrected the form of sentences or paragraphs; he rather used the method known from Bungo, i.e., amplification. Text expansion was for Witkacy the basic technique of improving a novel. Therefore, on page 76 of *Jedynę wyjście* he abandoned the task of rewriting it clean¹² and continued to add passages and supplement it, and even supplement the supplements.¹³ He thus confessed to his wife when rewriting: "Oh, how I would like to learn to write novels straight away, like articles. But I doubt it. I'll try to write the second volume this way."¹⁴ It is true that it was easy for him to write articles, especially when he was restating the principles of his aesthetics or philosophy of history. That is why it would seem that his next novel should also be easy for him to write, as it contained many discursive fragments that referred to his own philosophy. Yet *Jedynę wyjście* differs from his philosophical or critical articles as it presents in a dialogue-based manner the clash of several rationales. Indeed, in the main stream of the novel, discourse clashes with images and philosophy with painting. However, the dispute or dialogue typical for philosophical texts is framed within a story about the friendship and a dispute between two friends. The object of the dialogue consists of architexts of outputs, matrices of art, and visions and revelations, constantly being obscured by various theoretical discourses and chatter. Furthermore, other characters enter that dialogue with their arguments, closer to life views. From the point of view of eristic, their disputes are often foul; speakers use various devices that are considered inappropriate: ad personam arguments, parody or grotesque mockery. NB, Witkacy read about most of these foul tricks in Schopenhauer's eristic.

One can trace in the text a kind of an escape from mental figures towards freely improvised fragments. One can also identify a surprising writing technique – of explaining or rather justifying the author's choice of improvised expressions. Those explanatory amplifications, recorded in extensive bubbles, were created after the first manuscript was written; that seems obvious immediately. They are often

12 "Przestałem przepisywać – szkoda czasu – od str. 70 którejś będzie tylko poprawiony be-luljon. Szkoda życia – ciężar spadł z serca. Inaczej nie dam rady. Coraz lepiej piszę od razu – tak się wykształciłem na artykułach. I już będę pisał z tym, że od razu – mniej puchnie." [I have stopped rewriting – waste of time – starting with page 70 something there'll be only the corrected draft. No point wasting my life for this – a heavy load off my chest. I wouldn't manage any other way. I'm writing better and better straight away – I practised on articles. And so I will write right away – less bulging]. Letter dated 27 Sep 1933. See *ibid.*, p. 175.

13 "Poprawiam powieść bez przepisywania." [I'm correcting the novel without rewriting it]. Letter dated 29 Sep 1933. See *ibid.*, p. 176.

14 Letter dated 15 Sep 1933. See *ibid.*, p. 169.

written in a different script and different colour of ink than the earlier ones. Thus, Witkacy allowed himself to be guided by the rhythm of improvisation; in other words, he crossed the threshold of discursive lead and he naturally followed the sounds of words, associations, and images only to justify that transgression in the supplements, to explain those “inventions”, and sometimes even individual words which came from his hand unwittingly. The novel also includes discursive justifications of entire fragments, and even more so, a surprising attempt at explaining why in art one follows an impulse or voice:

– Otóż to: ty nigdy nie rozumiałeś istoty sztuki. Sztuka prawdziwa, a nie tylko takie intelektualne kombinacyjki dla efektu i sławy, to jest coś, co trzyma artystę w łapach, a nie on trzyma to. Tej prostej rzeczy nie rozumiesz. I ja, który wyję za dawnym życiem...

(That’s it: you never understood the essence of art. True art, not some intellectual combinations for effect and fame, is something that holds an artist tight in its grasp, not the other way around. You don’t understand this simple thing. And me, howling for my past life...)¹⁵

That is said by Marcelli through whom Witkacy the painter speaks. The expression of “past life” is ambiguous. It means past life in general, i.e., before the decline of art, but it can also be an expression of a longing for Pure Form, which the author abandoned choosing a lower creative activity. After all, the fragments which include the painter’s attack on the philosopher and philosophy in general were written by a philosopher very much engaged in developing his own system – in writing both minor and major treatises, in polemics with other thinkers – who was an active participant of the academic life of the philosophical community. In his violent attacks Witkacy not only tested the value of his own decision and not only verified the importance of philosophising, but also turned towards the sources of both painting and philosophy. The free-flowing violent attacks reveal the unformed, “pre-regulated,” impulse-triggered source of all creative activities. Therefore, by dint of freely recorded improvisation Witkacy showed both the value of formal framing and the “primeval” experience. In his attack Marcelli reminds Izydor, who has just seen the “cały system wywleczony z jednego zdania”¹⁶ (entire system dragged out from a single sentence) about the primeval impulses, i.e., about “metaphysical emotions.” The vision of the entire system “dragged out from a single sentence” also seems an almost “mystical” emotion and brings to mind the ingenious intuition of grand mathematicians, who like Poincaré suddenly saw the solution of a complex mathematical proof. The narrator comments twofold the

¹⁵ Ibid., p. 241.

¹⁶ Ibid., p. 241.

argument between the two friends, and at the same time applies two registers to talk about the technique which I call improvisation; in fact, he does that in an improvised form.

“Ale o tem potem, mówię – przecie mówię po polsku, do cholery – teraz mamy inne sprawy: teorię przedwstępną tego faktu, która od faktu stokroć jest ważniejsza – no.” (But let’s leave it for later, I say – I’m speaking Polish, God damn it – now we have other matters: the pre-initial theory of this fact which is a hundred times more important than the fact – right.)¹⁷

The rhymed expression “tem potem” from colloquial speech, the colloquial “przecie” and “do cholery” fuel this short variation; it ends in a common “no”. The “pre-initial fact” defines probably a metaphysical sensation. The first explanation is not sufficient for the narrator and in yet another technical remark he thus describes the form of the quarrel: “A tamten ryczał wprost i zdawało mu się, że przedwieczne prawdy wypęczają zgniecione na miazgę w pojęciowej maszynie z jego wykrzywionej gęby.” (So, he was shouting outright and he seemed to think that some eternal truths crawled crushed to pulp in the notional mincer of his skewed mug.)¹⁸ In his verbal variation Marceli wants to reach the source to show Izydor how he suppressed inside, and also in Marceli, “primeval” creative energy.

It would be naive to argue, though, that in the novel improvisation dominates over controlled corrected form. Witkacy never stopped playing on meta-levels; he could utilise many different novelistic, journalistic and philosophical registers. One also learns that variations themselves are a product of coke; Marceli falls into a talking craze under the influence of cocaine, so that he no longer can see his friend: “- przed nim stała sama kurwa Sztuka, która żywiła się jego mózgiem, pijąc go jako zawiesinę w jakiejś swego pomysłu infernalnej lemoniadzie.” (the very whore Art stood in front of him, the one which was feeding on his brain, drinking him as a suspension in some self-concocted infernal lemonade.)¹⁹ If you ever listen to or read statements by Davis, Mingus or Monk, you would have to admit that those wild sentences reflect quite well “all that jazz”...

The brain as a “suspension in infernal lemonade” is one of the many novelistic images that Witkacy wrote unwittingly. In these images I can see not only microimprovisations, but also a sign of creative joy. In many of his letters Witkacy wrote about the extraordinary joy when art flowed from him, and when creation consisted of an eruption, a burst, and an ecstasy. When it came to correcting and shaping ecstasy, Witkacy wrote then about difficulty, torment, etc., yet he did improve the works – sometimes more diligently, and sometimes less so. To spew own statements, to strike in a polemic, to spin a system from a sentence,

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid., pp. 242–243.

to improvise novelistic fragments, and to spin form from own oneiric poem – that brought him joy, that gave him creative happiness. Instances when syntax got tangled, that which critics of novels called sloppiness, instances when sentences lost their form, these are important traces of the improviser's gestures, left there because they indicated how quickly a vision solidified. Witkacy preferred it for form calluses to remain to prevent daubed and spruced up (“wylizana” in Polish) form from smothering and killing revelation. Instead of daubing a sentence or a paragraph he preferred to add comments, to amplify. Therefore, his amplifications expressed a seeming domination over the artistic vision, which actually cannot be dominated. The manuscript includes many such supplements in which Witkacy justified the strangeness which he wrote unwittingly.

Allow me to add one more strangeness, to *Attila on raw meat* and *brain as suspension in infernal lemonade* – the word *Chimborazo*. The manuscript indicates that Witkacy first only trusted invention: “blok przeszłości odpadł jak Chimborazo” (a block of the past fell off like Chimborazo), and later added an extensive justification of that strange phrase, i.e., about a famous glacier, that a layer of ice slides down the top, etc., that he heard or read about it. The amplifications in bubbles have become an integral part of the novel and can be treated like many of Witkacy's digressions or musings. Surrounded by amplifications Chimborazo becomes a fairly understandable rhetoric figure, i.e., a simile. The visions *are being* justified; the trace of improvisation *is being* surrounded with so many other traces that it almost disappears.

Therefore, in *Jedynе wyjście* Witkacy presented the restoring meaning of improvisation. When one follows their speech, when one becomes free by talking, and when one follows a painter's gesture, one can verify which forms are dead and which still contain some life energy, which ones only smother the matter of existence and which ones continue to express the basic surprise in the world. One could also reverse this ascertainment and say that forms which enable creative improvisation differentiate art from non-art and philosophy from non-philosophy. Art is something that contains creative potential, something that invites improvisation; even more so: something that enables others to creatively improvise and draw satisfaction from that.

Witkacy wrote about improvisation not only in novels and *The Beelzebub Sonata*, but also in theoretical texts. In his article *O Czystej Formie* [On Pure Form], he pondered on his favourite issue: how to differentiate a work of art from other phenomena and objects. For a long time, he had been intrigued by at least two absurd situations: someone experiences extraordinary sensations while observing a carved stick, and someone else experiences higher sensations during a spectacle of realist theatre. Witkacy's conclusion: nothing can be done about that. But what should one do with instances when internal structure emerges and poetic craze appears? For example, what one should do with a presentation by an

agitator who talks more beautiful by the minute and falls into a craze, starts speaking in rhythmic prose, “and then improvising in a rhythmic and rhymed manner.”²⁰ That agitator, we know him, after all the novel was written in 1933, suggested to Witkacy other examples, as if taken directly from Italian Baroque music or from Mozart’s operas; even a street quarrel or a “room drama” can transition into stage art or a different kind of art altogether. The theoretician imagines actors who start improvising on stage and eventually transition through “increasingly perfected tones of phenomena” “to a perfectly constructed play.” Actually, it is not the actors who transition, it is (as Witkacy wrote) we who “arrive” and in that “we” there is the author who applies the formal structure to the improvisation by “adding some pieces to other for form to emerge,” i.e., art.

Improvisation is a trace of work of art among various forms which can lead to significant experiences, maybe even the most important trace. In improvisation it reveal rhythm and the rhyme of things, they themselves available to be experienced yet not constructing objects like the flow of words or the sequence of sounds. One can only envy those who experience strangeness in observing a carved stick. Probably Witkacy himself once experienced stick ecstasy yet most people need structured art to experience *strangeness* which cannot be found in life. The organisation of things through rhythm and rhyme creates the nucleus of a formal higher system. Therefore, Witkacy perceived improvisation as opening oneself to a poetic craze, to the murky erotic rhythm of worldly objects, to the rhythm that can lead the artist and their audience from objects and give them a sense of freedom from the inevitable reality.

²⁰ S.I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*. Vol. X: *O Czystej Formie i inne pisma o sztuce*. J. Degler (ed.), Warsaw 2003, p. 54.

Tomasz Bocheński*

Ślady improwizacji w *Jedynym wyjściu* Witkacego

Streszczenie

W artykule analizuję koncepcję improwizacji zapisaną w *Jedynym wyjściu* Witkacego. Pojęcie improwizacji charakteryzuje autor powieści jako swobodne wariacyjne tworzenie wywodzące się z natchnionej wizji. Wizję uważa Witkacy za najważniejszy, źródłowy element teorii artystycznej i praktyki twórczej. Analizuję również ślady improwizacji w rękopisie *Jedynego wyjścia* i opisuję grę między amplifikacjami a wizjami zapisanymi w improwizowanych fragmentach.

Słowa kluczowe: modernizm w literaturze polskiej, Stanisław Ignacy Witkiewicz, improwizacja w powieści, *Jedynego wyjście* S.I. Witkiewicza

Improwizacje słowne wyróżniają się formalnie w strukturze *Jedynego wyjścia*. Wiadomo, że Witkacy pojmował gatunek powieściowy jako pojemną formę, która może służyć innym celom niż reprezentacja świata. Pozwalał sobie poszerzać ramy formalne, by odpowiadały rozważaniom o kwestiach dla niego istotnych. Nazwał Witkacy swoje powieściowe formy „powieścią workiem”. W „worku” znalazły się heterogeniczne fragmenty wywodzące się z innych gatunków uprawianych przez autora: poezji, polemiki, rozprawy filozoficznej, dramatu, eseju, szkicu fizjologicznego, listu, karykatury... Odniesienia do tych form gatunkowych znaleźć można także w powieściowych improwizacjach, choć nie eklektyzm gatunkowy decyduje o ich charakterze. Witkacy pozwala swobodnie biec słowom, czyli pozwala, by powieść się pisała. Nie chodzi mu o zapisywanie ciągu asocjacji czy strumienia świadomości, choć obie formy znajdziemy w powieściowych wariacjach. Od kontekstu powieściowego improwizacje wyróżniają się innym rytmem i innym wewnętrznym przebiegiem. Nie sens ani porządek opowieści wyznacza kolejne „przejścia”, ale wewnętrzne współbrzmienia różnorodnych form językowych. Improwizacje mają wyznaczony przez autora początek i koniec. Znajdziemy też w powieści autorskie uwagi warsztatowe. Czytelnik zostaje powiadomiony, że autor improwizuje, że pozwala sobie na improwizacje i że improwizację musi skończyć. Witkacy odbiega od tematu i zdarzenia, by poddać się innej niż wyznaczona

* Dr hab., prof. UŁ, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Katedra Literatury Polskiej XX i XXI Wieku, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; tomasz.bochenski@uni.lodz.pl

przez narrację powieściową – formie „konieczności”. Nie odbiega, by zapisać dygresje czy dywagacje, ale odbiega, by oddać się ruchowi nieprzewidywalnych form, odbiega od formy przewidzianej czy zaplanowanej. Czy zapisuje znaczenia, których nie znamy z jego innych dzieł? Tak, zapisuje, kiedy przekształci, zdeformuje czy uformuje na nowo, w nowym porządku, znane i wcześniej zapisane i zapisuje, gdy dochodzi do nieoczekiwanej i nowej formy, nigdy wcześniej nie utrwalonej. W improwizacjach śledzimy, jak zmieniają się ulubione „akordy” witkacowskie i jak powstają nieoczekiwane współbrzmienia. Nad improwizacjami autor stara się panować, ale inaczej niż konstruktor powieściowej formy czy polemicznego artykułu. Pozwala raczej na swobodny bieg słów wbrew swoim zamiarom nadorganizacji, wbrew dążeniu do racjonalizacji artystycznych form. To paradoks wielu świadomych formy artystów, którzy teoretyzują. W tym sensie *Jedyne wyjście* nazwać można powieścią, która artystyczną inwencję chroni przed dyskursywną siłą teorii, choć ochronić nie może. Inwencja szuka w tym utworze nieprzewidywalnego i odkrywczego, wcześniej nie wyobrazonego i nie przeczonego, a zatem łatwego do zagubienia w zrationalizowanej i przewidywalnej strukturze filozoficznego dialogu o wyższości filozofii nad sztuką. Improwizowane, pełne inwencji fragmenty *Jedyne wyjścia* czytamy jak zapisy Witkacowskiej twórczej energii, uwalnianej mimo pogłębiającej się niewiary w twórcze odnowienie kultury.

Improwizację można zakończyć na wiele sposobów, Witkacy zwykle kończy na trzy: przerywa wariację, by oddać głos narratorowi wypełniającemu powieściowe obowiązki, wraca do tematu, zwykle w sparafrazowanej formie albo przechodzi do refleksji na temat samej improwizacji. Kiedy przerywa sobie samemu improwizującemu – obserwujemy fascynujące rozdwojenie. Mówi przecież „dość” własnej inwencji! Mówi „dosyć” biegowi, który go porwał. Mówi „wystarczy” gorączce, której uległ. W powieści improwizują oba wcielenia autora. W zachowanej, pierwszej części utworu wariacje Izydora przytłumiają „solówki” Marcelego, w ogóle rozsadzają ramy narracji. Filozof Marceli stara się dzięki autotematycznym refleksjom kontrolować własne słowne inwencje, ale tak kontrolować przecież nie może inwencji przyjaciela. Witkacy postawił Izydora na pozycji straconej, do narracji wprowadził bowiem zadziwiająca hierarchię wartości artystycznych. Na szczycie umieścił bowiem intuicję (on – teoretyczny przeciwnik intuicji filozoficznej), natchnienie i uczucie dziwności, a znacznie poniżej – intelektualną refleksję. Nic dziwnego, że natchniona żywa mowa malarza Marcelego zwycięża nad kontrolowanym entuzjazmem filozofa Izydora. Zarazem obaj oddają się wariacjom, twórczo przekształcając cytaty, figury retoryczne, pojęcia, tytuły, dialogi, przekleństwa, inwektywy itd. itd., i obaj, choć w różny sposób, pochwalają, Marceli w podejściu *ad libitum*, a Izydor w formie *obligato*, obaj pochwalają improwizację jako technikę twórczą.

Już pierwszą w powieści filozoficzną wariację kończy Izydor uwagą o znaczeniu improwizowanych fraz:

Rzadko mógł Izydor myśleć ściśle nie mając przed sobą papieru i nie notując myśli swych choćby w urywkowych, bezskładniowych, nie pojętych dla kogoś innego zdaniach. Iluż jest dziś takich pisarzy i filozofów nawet – bezsprzecznie gatunek to niższy, chociaż czort wie: trzeba by wziąć pod uwagę wartości dzieł do zdolności – a wartość istotna to nie opracowanie, tylko błyskawica nieznannej myśli na czarnej nicości przyszłych zdarzeń i szarego ogona rzeczy dokonanych²¹.

Zaskakujący sens ma epitet „ściśle” w tej warsztatowej uwadze; oznacza ściśle opracowanie myśli, która ujawniły się wcześniej, czyli uporządkowanie myśli poprzedzającej pismo. Późniejsze opracowanie, czyli pojęciowe wyrażenie „błyskawicy”, niżej stawia Witkacy niż samo olśnienie. I zaskakująco ocenia znaczenie samego pisma. Zapis pozwala opracować przeczutą, nagle pojawiającą wizję, która bez pisma zapadłaby się w niepamięć, tak jak zapadały się w niepamięć niezapisane improwizacje Prepudrecha, Smorskiego, Tengiera i Szymanowskiego! I wizja („niepojęte zdania”) ma inną składnię niż język! Należałoby raczej najpierw mieć wizję wizji, a dopiero potem mówić o języku, w którym zostanie wypowiedziana. W powieści rozważa się wyrażenie wizji w różnych językach: filozofii, malarstwa i muzyki, i poprzez inne jeszcze artystyczne „składnie”.

O związku wizji i języka czytamy wielokrotnie. O tej zależności wypowiada się Marceli, a właściwie wypowiada się za niego narrator, gdyż malarz tylko przeczuwa sens. Narrator nie powinien pozwolić, by Marceli używał pojęć, gdyż o znaczeniu wizji powinien się wypowiadać poprzez obrazy. I możemy czytać, jak się wypowiada, to znaczy, jak zmienia olśnienie w obraz. Wcześniej mogliśmy czytać, jak Izydor zmienia olśnienie w filozofię. *Jedynie wyjście* to powieść o twórczym działaniu, a nie o filozoficznym systemie czy koncepcji estetycznej. Interpretatorzy wielokrotnie robili z niej jeszcze jedną rozprawę Witkacego. Konwencjonalne, standardowe opisy aktu twórczego traktuje autor jedynie formy martwe, które należy ożywić. Improwizacje powieściowe służą takiemu ożywianiu, ponieważ przybliżają gorączkowy, naznaczony formalnym nienasyceciem, akt wyrażania iluminacji. W rozbudowanych wariacjach przetwarza autor standardowe wypowiedzi, własne i cudze, zestawia, porównuje, parodiuje, parafrazuje itd., by oddać nienasycecie formą. Żadna z form bowiem, nie może satysfakcjonująco wyrazić olśnienia. Wizja jest nie z tego świata, sztuka i filozofia należą do świata ludzkich form. Oczywiście w konwencji powieściowej autor musi mówić o nienasyceciu formą przy pomocy słów. Kiedy zapisuje słowne improwizacje Marcelego, musi powstrzymać inwencję, przywołaniem samego siebie do porządku: „A, niech to raz kaczki zdepczą – trzeba zostawić to do rozstrzygnięcia Izydorowi, a nie mięszać w rozważania te Marcelego, który o tym właściwie, mimo że sam to najwidoczniej

21 S.I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, t. IV: *Jedynie wyjście*, oprac. A. Micińska, PIW, Warszawa 1993, s. 18.

przeżywa, bladego pojęcia nie ma („chyba że intuicyjnie, panie święty” – jak miał wspomniany Marduła)²². Na chwilę powstrzymana improwizacja jednak znowu zaczyna biec. Narrator przejął głos Marcellego, w konwencjonalnej formie wyraził jego przeczucia, by przejść następnie do sola na temat konwencji powieściowej. Temat wyraził w pytaniu: „Więc czymże jest powieść?”²³ Niestety ta następna improwizacja grzęźnie w konwencjonalnych zwrotach, traci energię, mimo że autor stara się ożywić przewidywalne formy. Jakie to formy? Formy krytyki nie raz już przez autora użyte, zarówno w samej powieści, jak i tekstach krytycznych. Ale i w tej przewidywalnej improwizacji na temat upadku współczesnej literatury, znaleźć można frazy pełne inwencji, pięknie zrytmizowane, można znaleźć ślady wizji. Pierwszą improwizację opartą na amplifikacji i tautologii cytuję od środka: „metafizycznej wizji świata z jego przepaściami i zięjącym ogniem szczelinkami, morzami i szczytami, ale nie z tymi, na Boga żywego, nie tymi, tylko tymi, co bezpośrednio symbolizują inny świat, ale nie zaświat, tylko inny świat w tym samym, na który stajemy się coraz bardziej ślepi”²⁴. Druga wyraża niezwykle polifonię zbudowaną z przetworzonych głosów samego autora. Najpierw słyszymy nowe zdanie Sturfana Abnola, bohatera innej powieści Witkacego – *Nienasycentia*, który wlaź także do tej, potem autor ostrzega sam siebie, narratora łamiącego konwencje powieściowe: „jeśli teraz, ot dziś, nie zaczniesz się nic dzieć i znów nastąpią te nieznośne soliterowe dygresje, to zwijam kram”²⁵, by znaleźć oryginalny akord zamykający całą wariację: „idę spać snem Attyli na surowym mięsie”. Codę wyraża jedno słowo – „koniec”.

Dwa oryginalne fragmenty nie podnoszą znacząco wartości wariacji. Znamy wiele takich „improwizacji”: z koncertów jazzowych, rockowych czy klasycznych, z teatralnych spektakli, z improwizowanych wykładów czy dialogów..., „improwizacji” którymi rządzi powtórzenie i autocytat. Podobnie przebiega opisana „wariacja”. Krytyka współczesnej prozy stanowi część znanej, powtarzanej dość często, Witkacowskiej przepowiedni o upadku sztuki, filozofii i religii. Dobrze, że autor przewidując przebieg własnych, pozornie swobodnych fraz, mówi „koniec”. Ale obrońmy autora przed zarzutami, które sami postawiliśmy, zapisał przecież piękny akord: „sen Attyli na surowym mięsie”, zapisał wizję, która zaprasza do przetworzenia, opracowania, rozwinięcia. Drugą inwencję, która zamieniła się w konwencję, kończy następująco: „Tak można pisać bez końca – ale nie trzeba. Spokój”²⁶. Ale dlaczego przerywa Witkacy późniejszą, niezwykle wariację Marcellego? Malarz pięknie maluje i improwizuje, to znaczy nie przestaje wymyślać

22 Tamże, s. 153.

23 Tamże.

24 Tamże, s. 154.

25 Tamże, s. 155.

26 Tamże, s. 158.

natchnionych fraz i słownych akordów. W długim ciągu wariacji coraz bardziej zaskakujące, skomplikowane formy mówią Marcelego. Improwizacja prowadzi mówiącego, podobnie jak gest malarski prowadzi malarza. Witkacy idzie za swoim bohaterem, by komentować jego swobodne, niezwykle wariacje. Byłoby niesprawiedliwe powiedzieć, że bohater idzie dalej w swej sztuce niż „demiurg”, który go stworzył. Nie, Witkacy idzie równie daleko, równie radykalne dzieła tworzy, dalej idzie tylko wizja poprzedzająca twórczość, idzie tak daleko, że musi się sam utemperować, sam ściągnąć na ziemię. Na ziemię zawsze ściągnąć może autora uzasadnione przekonanie o końcu kultury i teoretyczne rozważania na temat granic sztuki. Witkacy może powołać się na siebie jako na profetę upadku cywilizacji i na swoją sztukę jako dowód kulturowej perwersji. Może też pozwolić sobie na „chaos”, który stanie się formą – po niewielkiej korekcie, może improwizować, gdyż wie, że będzie lekko korygował natchnione frazy. Tak brzmią też wyzwolone wypowiedzi Marcelego, dowody chaosu – wyglądają jak rozpad po drobnej korekcie:

(...) gówniał i drewniał, pierdział sobą w wymarzę otchłanie i śmierdział metafizycznie schizoidalnym rozpadem jaźni dla swego anioła stróża, dla jego delikatnych nozdrzy „całościowca”, monisty psycho-dermatologa i metafizycznego bebeczysty – bo takim był ten anioł-stróż Marcelego – była to jakaś odnogowa kiszeczka Sztuki Czystej – reszta pchała to ciało w zagładę dla niewiadomych celów. Sztuka, gdy jest prawdziwa, to straszne bydlę, złośliwe, egoistyczne, okrutne i chutliwe, jak niektóre baby (...)²⁷.

Kiedy pisarza porywa eros improwizacji, anioł Czystej Formy cieszy się czy płacze? Czy Marcelemu udaje się przewyciężyć formy, które Witkacy nazywał „bebechowatymi”, czy raczej zostaje zwyciężony przez niskie treści? Gdy weźmiemy w nawias teorię Czystej Formy, ujmującą przecież wznoszenie się od poziomu brudu życiowego do poziomu form prawie czystych, jeśli na chwilę zapomnimy o autorskiej „gnostycznej” hierarchii dusz, i pozwolimy *niemytym duszom*, by próbowały artystycznych wariacji, wtedy cieszyć się będziemy autorską improwizacją na motywach niskich. Sam autor musi w środek tego solowego występu jednak włożyć degradującą ocenę (że chodzi tylko o „odnogową kiszeczkę Sztuki Czystej”), choć ta ocena, to tylko konwencjonalny ukłon w stronę własnej teorii. Na szczęście, ten konwencjonalny zwrot również podlega wariacyjnej technice, i zamiast spodziewanego nawiązania do teorii Czystej Formy, mamy właśnie „odnogową kiszeczkę Sztuki Czystej”.

Czy można znaleźć ślady improwizacji w rękopisie *Jedynego wyjścia*? Czy można wysledzić granice improwizowanych fraz, badając zapis? Pierwsza ukończona

²⁷ Tamże, s. 218.

część powieści powstawała nierównomiernie. Zaczął pisać Witkacy w lipcu 1931 roku, by przerywać pracę kilkukrotnie, głównie wskutek życiowych tragedii i komplikacji, a także przez brak zapału do pracy. Pisanie szło powoli i rzadko udawało mu się napisać więcej niż trzy strony. Pisarz pomagał „natchnieniu”. Pracę przerywał w połowie zdania, by następnego dnia rozpoczynać od środka i czuć się zobowiązanym do kontynuacji. Wspomagał inwencję, innymi pracami zbieżnymi w tematyce²⁸, ale długo nie pomagało i to. Możemy śledzić dokładnie prace nad tekstem, gdyż na kartach brulionu notował datyienne wyznaczające początek pisania oraz zapisywał ewentualny wpływ środków działających na niego, tak jak robił to na portretach. Możemy też dość dokładnie odtworzyć zmagania z tekstem, gdyż Witkac w listach do żony w miarę często informował o pracy. Systematycznie zaczął pisać dopiero w lipcu 1933, by skończyć pierwszy tom powieści 11 września tegoż roku. I bardzo rzadko zdobywał się na napisanie więcej niż kilku stron, a przecież zdarzało mu się wcześniej napisać od ręki więcej niż kilkanaście kart *Pożegnania jesieni* czy *Nienasycenia*. Powinniśmy zatem znaleźć w rękopisie ślady tych twórczych kłopotów²⁹. Przynajmniej po stronie 76 brulionu, ponieważ Witkacy postanowił przepisać powieść na czysto³⁰. Zrezygnował z przepisywania właśnie po stronie 76, zmęczył się pracą, a i uznał zapewne, że utwór się nadmiernie rozrasta³¹, i zapewne z innych jeszcze, nas bardzo interesujących powodów. Jak wiemy z korespondencji, rzadko zdarzało mu się gruntownie poprawiać teksty powieści pisanych w poprzednich latach, przeformowywać, zmieniać kolejność scen i rozdziałów. Wiemy co prawda, że młodzieńczą powieść *622 upadki Bunga* przeredagowywał kilkukrotnie, dopisywał po latach parateksty, przygotowywał do druku, ale nie pracował intensywnie nad formą tekstu. W późniejszych powieściach ufał zapisowi *all' improvviso*, i tylko czasem poprawiał formę zdań czy akapitów, raczej stosował metodę, znaną już z Bunga – amplifikacji. Rozszerzanie tekstu to dla Witkacego podstawowa technika poprawiania powieści. Na stronie 76 *Jedynego wyjścia* porzuca zatem przepisywanie na czysto³², i dalej zaczyna dopisywać i uzupełniać, również uzupełniać dopisane uzupełnienia³³. Kiedy przepisyuje, zwierza się żonie: „Tak bym chciał nauczyć się pisać powieści od razu jak artykuły.

28 Por. S.I. Witkiewicz, *Listy do żony (1932–1935)*, s. 60.

29 „Z pisaniem jest niewyraźnie – piekielne problemy.” List z 31 VII 1933 r. Zob. tamże, s. 147.

30 „Piszę powieść – kończę I tom i jutro pewno zacznę przepisywać.” List z 8 IX 1933 r., Zob. tamże, s. 167.

31 „Przepisuję powieść – z 9 stron brulionu 19 stron na czysto. Puchnie ścierwo”. List z 18 IX 1933. Zob. tamże, s. 171.

32 „Przestałem przepisywać – szkoda czasu – od str. 70 którejś będzie tylko poprawiony beruljon. Szkoda życia – ciężar spadł z serca. Inaczej nie dam rady. Coraz lepiej piszę od razu – tak się wykształciłem na artykułach. I już będę pisał z tym, że od razu – mniej puchnie”. List z 27 IX 1933 r. Zob. tamże, s. 175.

33 „Poprawiam powieść bez przepisywania”. List z 29 IX 1933 r. Zob. tamże, s. 176.

Ale wątpię. Drugi tom spróbuję tak napisać.”³⁴ Rzeczywiście artykuły pisze mu się łatwo, szczególnie wtedy, kiedy ponownie wyraża zasady swojej estetyki czy historiozofii. Wydawałoby się zatem, że nowa powieść też powinna mu się pisać łatwo, zawiera przecież wiele fragmentów dyskursywnych odwołujących się do jego własnej filozofii. *Jedynego wyjście* różni się jednak od artykułów filozoficznych i krytycznych, gdyż w zdialogizowany sposób przedstawia konflikt wielu racji. W głównym nurcie powieści spierają się dyskurs z obrazem, filozofia z malarstwem, to prawda. Spór czy dialog charakterystyczny dla tekstów filozoficznych zostaje ujęty jednak w ramy opowieści o przyjaźni i sporze dwóch przyjaciół. Przedmiotem tego dialogu stają się architektury twórczości, matryce sztuki, wizje i olśnienia, ciągle przesłaniane przez różne dyskursy teoretyczne i gadaninę. Ponadto w ten dialog włączają się również ze swoimi racjami, bliższymi poglądów życiowych, inni bohaterowie. Z punktu widzenia erystyki to często spory nieczyste, dyskutujący posługują się wieloma chwytami uważanymi za niestosowne: argumentami osobistymi, parodią czy groteskowym ośmieszeniem. *Notabene*, o większości tych nieczystych chwytów czytał Witkacy w erystyce Schopenhauera.

Można śledzić w tekście swoistą ucieczkę od figur myśli w stronę swobodnie improwizowanych fragmentów. Można też śledzić również zadziwiającą technikę pisania – wyjaśniania czy tłumaczenia się z fraz wyimprowizowanych. Te objaśniające amplifikacje, zapisane w obszernych dymkach, powstały później niż pierwszy rękopis – to od razu widać. Często zostały zapisane innym duktem pisma i innym kolorem niż pierwotny. Witkacy zatem daje się prowadzić rytmowi improwizacji, czyli przekracza próg dyskursywnego dowodzenia i swobodnie podąża za brzmieniami słów, skojarzeniami, obrazami, by następnie w uzupełnieniach, usprawiedliwiać tę transgresję, by się z tych „inwencji” tłumaczyć, czasem nawet ze słów pojedynczych, które napisały mu się bezwiednie. Znajdziemy w powieści także dyskursywne usprawiedliwienia całych fragmentów, i więcej – zadziwiające tłumaczenia – dlaczego w sztuce podąża się za impulsem czy głosem:

– Otóż to: ty nigdy nie rozumiałeś istoty sztuki. Sztuka prawdziwa, a nie tylko takie intelektualne kombinacyjki dla efektu i sławy, to jest coś, co trzyma artystę w łapach, a nie on trzyma to. Tej prostej rzeczy nie rozumiesz. I ja, który wyję za dawnym życiem...³⁵

Tak mówi Marceli, i tak przez Marceliego wypowiada się Witkacy malarz. Sformułowanie „dawne życie” jest co najmniej dwuznaczne. Oznacza w ogóle dawne życie, czyli sprzed upadku sztuki, ale też wyrażać może tęsknotę za Czystą Formą, porzuconą przez autora na rzecz niższej działalności twórczej. Trzeba pamiętać, że

³⁴ List z 15 IX 1933 r. Zob. tamże, s. 169.

³⁵ Tamże, s. 241.

te fragmenty, w których następuje gwałtowny atak malarza na filozofa i filozofię w ogóle, napisał filozof bardzo zaangażowany w konstrukcję własnego systemu, w pisanie mniejszych i większych rozpraw, w polemiki z innymi myślicielami, dość aktywnie uczestniczący w naukowym życiu środowiska filozoficznego. W gwałtowanych atakach Witkacy nie tylko sprawdza wartość własnego wyboru, nie tylko falsyfikuje znaczenie filozofowania, ale również zwraca się ku źródłu zarówno malarstwa, jak i filozofii. Swobodnie płynące, gwałtowne ataki ujawniają nieufirmowane, „przedustawne”, powodowane impulsem – źródło wszelkiego twórczego działania. Czyli dzięki swobodnie zapisanej improwizacji Witkacy pokazuje zarówno wartość formalnego ujęcia, jak i „pierwotnego” doznania. Marceli w swoim ataku przypomina bowiem Izydorowi, który zobaczył właśnie „cały system wywleczony z jednego zdańka”³⁶, o pierwotnych impulsach, czyli o „uczuciach metafizycznych”. Wizja całego systemu „wywleczonego z jednego zdańka” też zdaje się uczuciem prawie „mistycznym” i przypomina genialne intuicje wielkich matematyków, którym jak Poincaré’mu nieoczekiwanie ukazało się rozwiązanie skomplikowanego dowodu. Narrator komentuje na dwa sposoby kłótnię przyjaciół, a przy okazji w dwóch rejestrach wypowiada się na temat techniki, którą nazywam improwizacją, zresztą robi to również w improwizowanej formie.

„Ale o tem potem, mówię – przecie mówię po polsku, do cholery – teraz mamy inne sprawy: teorię przedwstępną tego faktu, która od faktu stokroć jest ważniejsza – no”³⁷.

Rym z mowy potocznej „tem potem”, potoczne „przecie” i „do cholery” napędzają tę krótką wariację, a kończy ją też pospolite „no”. „Fakt przedwstępny” określa zapewne doznanie metafizyczne. Pierwsze wyjaśnienie nie wystarcza narratorowi i w jeszcze jednej uwadze warsztatowej opisuje formę kłótni: „A tamten ryczał wprost i zdawało mu się, że przedwieczne prawdy wpełzają zgniecione na miążgę w pojęciowej maszynie z jego wykrzywionej gęby.”³⁸ Marceli w swej słownej wariacji pragnie sięgnąć do źródeł, by pokazać Izydorowi jak tamten stłamsił w sobie, i trochę w nim również „pierwotną” twórczą energię.

Byłoby jednak naiwnością twierdzić, że w powieści improwizacja zdobywa przewagę nad kontrolowaną, poprawianą formą. Witkacy nie zaprzestaje nigdy gry w metapoziomy, w końcu może używać bardzo wielu powieściowych, publicystycznych czy filozoficznych rejestrów. Dowiadujemy się również, że same wariacje zawdzięczamy koce, przecież Marceli wpada w szal mówienia pod wpływem kokainy, i że już nie widzi przyjaciela „– przed nim stała sama kurwa Sztuka, która żyła się jego mózgiem, pijąc go jako zawieszinę w jakiejś swego pomysłu infernalnej

36 Tamże.

37 Tamże.

38 Tamże.

lemoniadzie”³⁹. Kto słuchał albo czytał wypowiedzi Davisa, Mingusa czy Monka musi przyznać, że to szalone zdania, nie najgorzej oddające „cały ten jazz”...

Mózg jako *zawieszina* w *infernalnej lemoniadzie* to jeden z wielu powieściowych wspaniałych obrazów, który się autorowi napisał. Widzę w tych obrazach nie tylko mikroimprowizacje, ale także znak twórczej radości. Witkacy w wielu listach pisze o niezwykłym szczęściu, gdy sztuka z niego wypływa, gdy tworzenie jest erupcją, chlusem, ekstazą. Gdy trzeba ekstazy poprawiać, formować, wtedy Witkacy pisze o trudzie, męce itd. choć poprawia, czasem sumiennie, czasem mało sumiennie. Wywalenie własnej kwestii, uderzenie w polemice, wysnucie systemu ze zdania, wyimprowizowanie powieściowych fragmentów, wysnucie formy z onirycznego, własnego wiersza – to go cieszy, to mu daje szczęście twórcze. Miejsca, gdzie składnia się płącze, to, co krytycy powieści nazywali niechlujstwem, miejsca gdzie zdania tracą formę, to ważne ślady gestów improwizatora, zostawione, gdyż świadczą o szybkiej konkretyzacji wizji. Witkacy woli, by zgrubienia formy zostawały, niżby forma *wylizana* tłamsiła czy zabijała olśnienie. Zamiast *wylizować* zdania czy akapity woli dopisywać komentarze, woli amplifikować. Amplifikacje wyrażają zatem pozorne panowanie nad artystyczną wizją, nad którą nie można zapanować. W rękopisie znajdziemy wiele takich uzupełnień, w których Witkacy usprawiedliwia dziwność, która mu się napisała.

Dodajmy jeszcze jedną dziwność, do *Attyli na surowym mięsie*, i *mózgu jako zawiesziny* w *infernalnej lemoniadzie* – *Chimborazo*. Rękopis pokazuje, że Witkacy najpierw jedynie zaufał inwencji: „blok przeszłości odpadł jak Chimborazo”, a potem dopisał bardzo obszerne uzasadnienia tej dziwności, że lodowiec słynny, że warstwa lodu zjeżdża z kopuły szczytowej itd., że słyszał, czy też czytał o tym. Amplifikacje w dymkach stały się integralną częścią powieści i mogą być traktowane podobnie do wielu Witkacowskich dygresji czy dywagacji. W otoczeniu amplifikacji *Chimborazo* staje się całkiem zrozumiałą figurą retoryczną – porównaniem. *Wizje się* usprawiedliwia, ślad improwizacji otacza *się* tak licznymi, innymi śladami, że prawie znika.

W *Jedynym wyjściu* pokazuje zatem Witkacy odnawiające znaczenie improwizacji. Kiedy podążamy za swoim mówieniem, kiedy wyswobadzamy się mówiąc, także kiedy podążamy za malarskim gestem, wtedy możemy sprawdzić, które formy są martwe, a które jeszcze mają w sobie życiową energię, które tylko tłamszą materię istnienia, a które jeszcze wyrażają podstawowe zdziwienie światem. Można odwrócić tę konstatację i stwierdzić, że formy, które pozwalają na twórcze improwizowanie, odróżniają sztukę od nie-sztuki, i filozofię – od nie-filozofii. Sztuka, to coś, co zawiera w sobie twórczą możliwość, coś co zaprasza do improwizacji, więcej – coś, co pozwala innym twórczo, satysfakcjonująco improwizować.

³⁹ Tamże, s. 242–243.

Witkacy pisał o improwizacji nie tylko powieściach i *Sonacie Bezebuba*, ale również w tekstach teoretycznych. W artykule *O Czystej Formie* zastanawia się nad ulubioną kwestią: jak odróżnić dzieła sztuki od innych zjawisk i przedmiotów. Intrygują go od dawna przynajmniej dwa absurdalne przypadki: ktoś doznaje uczuć nadzwyczajnych, kiedy patrzy na ostrugany patyk, a ktoś inny ma wyższe doznania, na spektaklu realistycznego teatru. Na to nic poradzić nie można – brzmi kontuzja Witkacego. Ale co zrobić z wystąpieniami, w których pojawia wewnętrzną konstrukcją i przychodzi szał poetycki? Na przykład, co zrobić z wystąpieniem agitatora, który zaczyna mówić coraz piękniej, i wpadał w szał, zaczyna mówić prozą rytmiczną, „a następnie improwizować w sposób rytmiczny i rymowany”⁴⁰. Taki agitator – znamy go, przecież powieść powstaje w 1933 roku – podsuwa Witkacemu inne przykłady, jakby wprost wzięte z włoskiej muzyki barokowej albo z oper Mozarta, przecież sprzeczka na ulicy czy „dramat pokojowy” też może przechodzić do scenicznej czy innego dzieła sztuki. I teoretyk wyobraża sobie aktorów, którzy zaczynają improwizować na scenie, aż przechodzą poprzez „coraz doskonalsze tony zjawisk” „do doskonale skonstruowanego dramatu”. Właściwie to nie aktorzy przechodzą, tylko – jak Witkacy napisał – „dojdziemy” i w tym „my”, kryje się autor, który nadaje improwizacji formalną konstrukcję, aby z „doczepiania jednych kawałków do drugich stała się formą”, czyli sztuką.

Improwizacja to ślad dzieła sztuki pośród wielu form, które mogą prowadzić do istotnych przeżyć, może ślad najwyraźniejszy. W improwizacji objawia rytm i rym rzeczy, same w sobie dostępne doświadczeniu, lecz nie konstruujące przedmiotu, takiego jak przebieg słów czy następstwo dźwięków. Można tylko zazdrościć ludziom, którzy doznają dziwności na widok zaostzonego patyka, pewnie i Witkacy kiedyś doznał patykowej ekstazy, ale większość potrzebuje skonstruowanej sztuki, aby przeżyć *dziwność*, nie spotykaną w życiu. Ułożenie rzeczy dzięki rytmowi i rymowi stwarza zaczątek formalny wyższego układu. Improwizację pojmuję zatem Witkacego jako otwarcie się na szał poetycki, na mętny, erotyczny rytm rzeczy świata tego, na rytm, który może artystę i jego widzów wyprowadzić z rzeczy i dać odczucie uwolnienia się z nieuniknionej rzeczywistości.

⁴⁰ S.I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, t. X: *O Czystej Formie i inne pisma o sztuce*, oprac. J. Degler, PIW, Warszawa 2003, s. 54.

Bibliography

- Benson Bruce Ellis, *The Improvisations of Musical Dialogue. A Phenomenology of Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2003. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511615924>
- Błoński Jan, *Witkacy. Sztukmistrz, filozof, estetyk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Bocheński Tomasz, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Universitas, Kraków 2005.
- Degler Janusz, *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918–1939)*, PIW, Warsaw 2009.
- Dziadek Adam, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwazskiewicza i Aleksandra Wata*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1999.
- Hejmej Andrzej (ed.), *Muzyka w literaturze. Antologia studiów powojennych*, Universitas, Kraków 2002.
- Langraf Edgar, *Improvisation as Art. Conceptual Challenges, Historical Perspectives*, The Continuum International Publishing Group, New York 2011.
- Peters Gary, *The Philosophy of Improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago 2011.
- Polit Paweł, *Pojęcie jedności osobowości w twórczości filozoficznej i malarskiej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Universitas, Kraków 2019.

Tomasz Bocheński – literary scholar, essayist, and literary and theatre critic. Professor of the University of Lodz. In his studies he focusses on the works of Polish dissidents of modernism, e.g., Witkacy, Schulz, Gombrowicz, Leśmian, Mroźek, and Myśliwski. His published works include *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste* (2005); *Witkacy i reszta świata* (2010); *Tango bez Edka. Eseje o literaturze współczesnej* (2018); *Myśliwski-Bocheński. Rozmowy istotne* (2011).

Arkadiusz Morawiec*

 <https://orcid.org/0000-0001-6424-1194>

Początki polskiej literatury łagrowej Wprowadzenie do lektury „pamiętnika z Sołówek” Mieczysława Lenardowicza¹

Streszczenie

Artykuł stanowi wprowadzenie do lektury „pamiętnika z Sołówek” Mieczysława Lenardowicza, opublikowanego dwukrotnie w 1930 roku jako *Na wyspach tortur i śmierci. Pamiętnik z Sołówek* (Wojskowy Instytut Naukowo-Wydawniczy) i *Pamiętnik z Sołówek* (Towarzystwo Wydawnicze „Rój”). Utwór ten jest prawdopodobnie pierwszym dziełem polskiej literatury łagrowej i, szerzej, obozowej. W artykule zarysowano kontekst historyczny i historycznoliteracki utworu Lenardowicza: genezę bolszewickich i sowieckich obozów koncentracyjnych, a w szczególności Sołowieckiego Obozu Specjalnego Przeznaczenia, oraz wskazano najważniejsze wczesne świadectwa dotyczące sowieckich obozów koncentracyjnych (głównie Sołówek), w tym teksty opublikowane w Polsce i w Generalnym Gubernatorstwie do 1945 roku. Są wśród nich, obok utworu Lenardowicza, świadectwa

* Prof. dr hab., Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury Polskiej XX i XXI wieku, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; arkadiusz.morawiec@uni.lodz.pl

¹ Dopełnieniem prezentowanego artykułu jest publikacja: A. Morawiec, „Pamiętnik z Sołówek” Mieczysława Lenardowicza, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2022, nr 1 (64).

obcojęzyczne (rosyjskie, ukraińskie, niemieckie) i ich przekłady, napisane po polsku wspomnienia Białorusina Franciszka Alachnowicza oraz teksty napisane po polsku przez Polaków: artykuły prasowe, reportaże, eseje – traktujące o Sołówkach w sposób mniej lub bardziej bezpośredni.

Słowa kluczowe: literatura polska, literatura łagrowa, sowieckie obozy koncentracyjne, Sołowiecki Obóz Specjalnego Przeznaczenia

Wyspy Sołowieckie to esencja i antycypacja Rosji zarazem [...]. Tu, w sołowieckim klasztorze, w jego celach i kazamatach, zapisywano dzieje Rosji całymi stuleciami: na pergaminach latopisów i na kartach historii, zmieniając oblicze kraju i łamiąc charakterzy inaczej myślących, przystosowując rośliny do warunków polarnych i ludzi do pracy na uwięzi.

Mariusz Wilk: *Wilczy notes*²

Najlepiej byłoby posłać tego Kanta na trzy lata na Sołowki.

Michał Bułhakow: *Mistrz i Małgorzata*³

Terminus a quo polskiej literatury łagrowej

Zwykło się sądzić, że polska literatura łagrowa zrodziła się w wyniku inwazji Związku Sowieckiego na Polskę. Datę 17 września 1939 roku jako *terminus a quo* polskiej literatury zsyłkowej wskazuje na przykład Nina Taylor, obejmując tym mianem literaturę łagrową, a także więzienną, jeniecką i syberyjską⁴. Inna badaczka, Izabella Sariusz-Skąpska stwierdza jednak, słusznie, że istnieją polskie świadectwa pobytu w łagrach opublikowane jeszcze przed wojną. Niestety, do żadnego z nich nie sięga ani żadnego z nich nawet nie wymienia⁵. A przecież, pisząc o polskich świadkach GUŁagu, mogła była przynajmniej wspomnieć o „pamiętniku z Sołówek”

2 M. Wilk, *Wilczy notes*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1998, s. 14–15.

3 M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, przekł. I. Lewandowska i W. Dąbrowski, Muza, Warszawa 2007, s. 17.

4 N. Taylor, *Proza zsyłkowa*, [w:] *Literatura emigracyjna 1939–1989*, t. 1, red. J. Garliński [i in.], Śląsk, Katowice 1994, s. 261, 267.

5 I. Sariusz-Skąpska, *Polscy świadkowie GUŁagu. Literatura łagrowa 1939–1989*, Universitas, Kraków 2002, s. 10.

Mieczysława Lenardowicza⁶, inicjującym nie tylko polską literaturę łagrową, lecz i, szerzej, polską literaturę obozową. Temu właśnie utworowi, opublikowanemu w 1930 roku, i to dwukrotnie, należy się szczególna uwaga. Pozostaje on do dzisiaj praktycznie nieznany, a w każdym razie nie doczekał się uwagi, na jaką zasługuje. Zaledwie wzmiankują o nim: Małgorzata Całka, notabene, nieznająca dokładnej daty jego publikacji⁷, Włodzimierz Bolecki, przekonany, że nazwisko autora brzmi: Lenartowicz⁸, czy Ewa Pogonowska – w przypisie rozprawy dotyczącej utworów powstałych i opublikowanych nieco później⁹. O dziwo, nie wymienia utworu Lenardowicza ani wybitny znawca literatury łagrowej i zsyłkowej Tadeusz Sucharski, omawiający przedwojenne, w tym dostępne w języku polskim, publikacje dotyczące łagrów¹⁰, ani Feliks Tomaszewski w monografii *Syberia i rosyjska/radziecka Północ*¹¹. Próżno też szukać o „pamiętniku z Sołówek” najmniejszej choćby wzmianki w opublikowanej w 2020 roku monografii wieloautorskiej *Inny świat w literaturze narodów*¹². Bodaj jako jedyny nieco szerzej, jednakże nieszeroko, o Lenardowiczu i jego utworze wspomina Eugeniusz Czaplejewicz w opublikowanej w 1992 roku książce *Polska literatura łagrowa*¹³. Nawiązując do niej w artykule „Pamiętnik z Sołówek” Mieczysława Lenardowicza, stanowiącym dopełnienie niniejszego wywodu.

Prezentowane rozważania, mające za przedmiot literaturę, należy poprzedzić uwagami dotyczącymi wydarzeń historycznych, stanowiących przyczynę sprawczą literatury łagrowej, w tym polskiej.

6 M. Lenardowicz, *Na wyspach tortur i śmierci. Pamiętnik z Sołówek*, Wojskowy Instytut Naukowo-Wydawniczy, Warszawa 1930; M. Lenartowicz [właśc. Lenardowicz], *Pamiętnik z Sołówek*, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa [1930].

7 M. Całka, *Z badań nad literaturą łagrową w Polsce*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Librorum”, [t.] 10 (2001), s. 149, przyp. 39.

8 W. Bolecki, „*Inny świat*” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Universitas, Kraków 2007, s. 118.

9 E. Pogonowska, *Czytanie Nowej Rosji. Polskie spotkania ze Związkiem Sowieckim lat trzydziestych XX wieku*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2012, s. 447, przyp. 30.

10 T. Sucharski, *Czy „Inny Świat” jest rzeczywiście inny? Dzieło Herlinga na tle pierwszych tekstów łagrowych*, [w:] *Gustaw Herling-Grudziński. Między Wschodem a Zachodem*, red. G. Przebinda, B. Gołąbek, W. Gruchała, Wydawnictwo Humanistyczne Pigionianum, Karpacka Państwowa Uczelnia w Krośnie, Krosno 2020, s. 129–144. Nie wspomina też Sucharski o Lenardowiczu w swojej fundamentalnej monografii *Literatura polska z sowieckiego „domu niewoli”. Poetyka. Aksjologia. Twórcy* (Instytut Literatury, Kraków 2021).

11 F. Tomaszewski, *Syberia i rosyjska/radziecka Północ. Niekończąca się gra: zakrywanie – odsłanianie*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2020.

12 *Inny świat w literaturze narodów. Konteksty, życiorysy, interpretacje*, red. J. Pyzia i J.M. Ruszar, Instytut Literatury, Kraków 2020.

13 E. Czaplejewicz, *Polska literatura łagrowa*, PWN, Warszawa 1992, s. 40–42, 78–84.

Pierwsze obozy: bolszewickie, sowieckie

Konsekwencją zbrojnego przejęcia władzy w Rosji przez bolszewików, zainicjowanego w Piotrogradzie 6–7 listopada 1917 roku (24–25 października według starego stylu i stąd zwanego rewolucją październikową), był wybuch wojny domowej. Bolszewikom przyszło stawić w niej czoła armiom antybolszewickim (tzw. białym), buntom chłopskim, a także działającym głównie na obrzeżach imperium ugrupowaniom narodowowyzwoleńczym. Jednym z instrumentów służących do zachowania i umocnienia zagrożonej władzy stał się aparat represji oraz odpowiednio skonstruowany system prawny i realizujące go instytucje sądownicze. Utworzony przez bolszewików Komitet Wojskowo-Rewolucyjny w odezwie z 13 listopada 1917 roku wprowadził pojęcie „wroga ludu”, którym objęto przeciwników politycznych oraz wszystkie osoby zakłócające nowo ustanowiony porządek. Kilka miesięcy później przywódcy bolszewicy nakazali utworzenie obozów koncentracyjnych (*концентрационные лагеря*) i zamykanie w nich osób zagrażających lub mogących zagrażać nowej władzy, a także zakładników spośród szeroko pojętych warstw posiadających¹⁴. Przypuszczalnie pomysłodawcą tego rozwiązania był Lew Trocki, w każdym razie 25 maja 1918 roku wydał on nakaz rozbrojenia Czesosłowackiego Korpusu, wspierającego siły kontrrewolucyjne, operującego wzdłuż Kolei Transsyberyjskiej. Dziesięć dni później, 4 czerwca, zapowiedział osadzenie w obozach koncentracyjnych tych spośród żołnierzy tej formacji, którzy odmówią wstąpienia do Armii Czerwonej, zaś 8 sierpnia poinformował rząd, że w związku z obroną linii kolejowej Kazań–Moskwa zostały utworzone obozy koncentracyjne dla agitatorów, kontrrewolucyjnych oficerów, sabotażystów, pasożytów i spekulantów. Następnego dnia Włodzimierz Lenin w depeszy do Gubernialnego Komitetu Wykonawczego Rady Komisarzy Ludowych w Penzie stanowczo nakazał: „Konieczne [...] wprowadzić bezlitosny masowy terror wobec kułaków, popów i białogwardystów; podejrzanych zamknąć w obozie koncentracyjnym poza miastem”¹⁵. Te najwcześniejsze, bolszewickie obozy koncentracyjne były ośrod-

¹⁴ Na temat początków sowieckiego systemu obozowego – zob. A. Applebaum, *Gułag*, przekł. J. Urbański, Świat Książki, Warszawa 2013; S. Ciesielski, *GUŁag. Radzieckie obozy koncentracyjne 1918–1953*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2010, s. 22–66; M. Heller, *Świat obozów koncentracyjnych a literatura sowiecka*, przekł. M. Kaniowski [właśc. J. Pomianowski], Instytut Literacki, Paris 1974; Г.М. Иванова, *История ГУЛАГа 1918–1958. Социально-экономический и политико-правовой аспект*, Наука, Москва 2006; M. Jakobson, *Origins of the Gulag. The Soviet Prison Camp System 1917–1934*, The University Press of Kentucky, Lexington 1993; N. Werth, *Państwo przeciw społeczeństwu. Przemoc, represje i terror w Związku Sowieckim*, przekł. A. Nieuważny, [w:] S. Courtois [i in.], *Czarna księga komunizmu. Zbrodnie, terror, prześladowania*, przekł. K. Wakar [i in.], Dębogóra, Dębogóra 2017, s. 55–266.

¹⁵ „Необходимо [...] провести беспощадный массовый террор против кулаков, попов и белогвардейцев; сомнительных запереть в концентрационный лагерь вне города”

kami internowania, w których „podejrzane elementy” zamykano bez procesu, na podstawie zarządzenia administracyjnego; nie miały one żadnej podstawy prawnej ani regulaminów. Drugiego września 1918 roku Ogólnorosyjska Nadzwyczajna Komisja do Walki z Kontrrewolucją i Sabotażem (WCzK, potocznie: Czeka lub czerezwyczajka) sformułowała tajny rozkaz *O czerwonym terrorze*, nakazujący aresztowanie jako zakładników przedstawicieli burżuazji, właścicieli ziemskich, fabrykantów, kupców, kontrrewolucyjnych popów, wrogich wobec władzy sowieckiej oficerów i zamknięcie ich w obozach koncentracyjnych z obowiązkiem pracy pod strażą¹⁶. Trzy dni później polityka „czerwonego terroru” została proklamowana w dekrete Rady Komisarzy Ludowych, stanowiącym między innymi, że „nieodzowna jest ochrona Republiki Sowieckiej przed wrogami klasowymi przez izolowanie ich w obozach koncentracyjnych”¹⁷. Dekretem tym zalegalizowano trwające już od kilku miesięcy radykalne działania WCzK wymierzone we „wrogów ludu”, w tym obozy koncentracyjne. Jak stwierdza Stanisław Ciesielski, obozy te traktowano

jako miejsca odosobnienia przeciwników politycznych i osób uznawanych za niebezpieczne z racji ich statusu klasowego, zarazem zaś jako miejsca przetrzymywania zakładników, a zatem osób, na których nie ciążyły żadne zarzuty i podejrzenia, pozbawionych wolności z racji pozycji społecznej i możliwości wykorzystania groźby ich rozstrzelania jako instrumentu powstrzymywania działań antybolszewickich¹⁸.

Warto dodać, wymieniając zabiegi prawne związane z funkcjonowaniem obozów bolszewickich, że w toku prac nad przedłożonym przez Feliksa Dzierżyńskiego projektem postanowienia Ogólnorosyjskiego Centralnego Komitetu Wykonawczego (WCIK) „o obozach koncentracyjnych”, przyjętym przez Kolegium Ludowego Komisariatu Spraw Wewnętrznych (NKWD) dnia 3 kwietnia 1919 roku, wprowadzono, jako obowiązującą od tej pory w aktach prawnych dotyczących tej

(В.И. Ленин, *Телеграмма Пензенскому губисполкому*, [w:] tegoż, *Полное собрание сочинений*, t. 50, Издательство политической литературы, Москва 1970, s. 143–144). Pisownię w tym i innych cytatach pochodzących z tekstów rosyjskojęzycznych wydanych przed drugą wojną światową zmodernizowano. Jeśli nie zaznaczono inaczej, teksty obcojęzyczne przełożył autor niniejszego artykułu.

16 *Приказ ВЧК о „красном терроре”*, [w:] ГУЛАГ (*Главное управление лагерей*) 1917–1960, Оргас. А.И. Кокурин і Н.В. Петров, red. В.Н. Шостаковский, Международный Фонд „Демократия”, Москва 2000, s. 14.

17 „[...] необходимо обеспечить Советскую Республику от классовых врагов путем изолирования их в концентрационных лагерях” (*Постановление СНК РСФСР о „красном терроре”*, [w:] ГУЛАГ..., s. 15).

18 S. Ciesielski, dz. cyt., s. 39.

kwestii, nazwę „obozy prac przymusowych” (*лагеря принудительных работ*)¹⁹. Określenie „obozy koncentracyjne”, będące zrazu eufemizmem²⁰, funkcjonowało jednak nadal, skoro podjęta 27 czerwca 1929 roku tajna uchwała Biura Politycznego Komitetu Centralnego Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików) *O korzystaniu z pracy więźniów kryminalnych* nakazuje określanie obozów koncentracyjnych mianem poprawczych obozów pracy (*исправительно-трудовые лагеря*)²¹, w skrócie: ITŁ). Trzymajmy się jednak chronologii.

Ogłoszony 17 maja 1919 roku dekret WЦИК *O obozach prac przymusowych* ustalał tryb oraz warunki organizacji obozów, zalecając ich tworzenie zarówno w obrębie miast, jak i w pobliskich obiektach, takich jak klasztory czy dwory. Obozy miały zostać uruchomione we wszystkich miastach gubernialnych, zaś nadzór nad nimi powierzono Wydziałowi Robót Przymusowych przy Ludowym Komisarzacie Spraw Wewnętrznych. Dekret nakazywał zatrudnienie więźniów przy pracach fizycznych przez cały okres odbywania kary. Praca ta miała stanowić źródło utrzymania obozu i administracji²². Idea rentowności łagrów pojawi się później, teraz chodziło o to, aby państwo nie ponosiło kosztów izolowania własnych wrogów.

Więźniów obozów dzielono wówczas na trzy grupy. Pierwszą stanowili więźniowie polityczni, do których zaliczano członków dawnych partii: mienszewickiej, eserowskiej, anarchistycznej oraz bundowców. Otrzymywali oni lepsze niż inni jedzenie, mogli zatrzymać niektóre rzeczy osobiste, nie stosowano wobec nich przymusu pracy, mogli zamawiać prasę i otrzymywać pomoc z Politycznego Czerwonego Krzyża; przywileje te odebrano im pod koniec lat dwudziestych. Drugą grupę, najliczniejszą, stanowili „kontrewolucjoniści” – członkowie partii prawicowych i liberalnych, duchowni i aktywiści cerkiewni, dawni urzędnicy, członkowie organizacji i formacji białogwardyjskich, oficerowie armii carskiej, Kozacy, uczestnicy buntu w Kronsztadzie i powstania chłopskiego w Tambowie, a także,

¹⁹ Zob. tamże, s. 56.

²⁰ Por.: „Sowiecka władza nazywa je łagodnie »obozami koncentracyjnymi«” (*„Советская власть мягко называет их »концентрационными лагерями«*), Ю.Д. Безсонов, *Двадцать шесть тюрем и побег с Соловков*, Imprimerie de Navarre, Paris 1928, s. 37).

²¹ „Именовать в дальнейшем концентрационные лагеря исправительно-трудовыми лагерями” (*Из постановления Политбюро ЦК ВКП(б) „Об использовании труда уголовно-заключенных”*, [w:] ГУЛАГ..., s. 62). W dokumentach polskiego Oddziału Służby Granicznej Korpusu Ochrony Pogranicza, pochodzących z początku lat trzydziestych, pojawia się konsekwentnie określenie „obozy koncentracyjne” – zob. *Obozy koncentracyjne OGPU w ZSRR*, red. В. Gronek, G. Jakubowski, I. Marczak, Bellona, Warszawa 1992.

²² *Постановление ВЦИК о лагерях принудительных работ. 17 мая 1919 г.*, [w:] *История сталинского ГУлага. Конец 1920-х-первая половина 1950-х годов. Собрание документов в 7-ми томах*, red. В.П. Козлов [i in.], t. 2: *Карательная система: структура и кадры*, red. Н.И. Владимирцев, РОССПЭН, Москва 2004, s. 525–530.

od 1927 roku, skazani z artykułu 58 kodeksu karnego, czyli „wrogowie ludu”. Trzecia grupa obejmowała szczególnie niepoprawnych i niebezpiecznych więźniów politycznych oraz byłych funkcjonariuszy aparatu bezpieczeństwa, którzy popełnili przestępstwa kryminalne.

Sołowki

Obozy zlokalizowane w Rosji centralnej nie gwarantowały zapobieżenia ucieczkom, toteż pod koniec 1919 roku postanowiono uczynić centrum obozowym północne obszary kraju, głównie okolice Archangielska. Pierwsze obozy koncentracyjne w tym rejonie utworzono w Chołmogorach i Piertomińsku. Cechowała je wysoka śmiertelność, będąca efektem ciężkiej pracy, trudnych warunków bytowych, a także mordów dokonywanych zarówno przez obsługę obozu (w tym mordów zbiorowych), jak i samych więźniów, walczących między sobą o byt. Sięgała ona trzydziestu procent – czterokrotnie więcej niż w łagrach usytuowanych w Rosji centralnej²³.

Najsłynniejszy z obozów utworzonych we wspomnianym rejonie powstał na Wyspach Sołowieckich, położonych na Morzu Białym²⁴. Archipelag ten obejmuje sześć dużych i około stu małych wysp. Najstarsze ślady pobytu ludzi w tym trudno dostępnym i cechującym się surowym klimatem miejscu sięgają czasów prehistorycznych. Początek historii nowożytnej wyznacza wiek XV: w 1429 roku na największej z wysp, Wyspie Sołowieckiej (inna jej nazwa to Wielka Wyspa Sołowiecka), prawosławni mnisi założyli monaster Przemienienia Pańskiego. W kolejnych stuleciach jego rola, jako centrum życia duchowego, ośrodka ekonomicznego, a także twierdzy, wzrastała. Monaster Sołowiecki niemal od początku swojego istnienia był także miejscem zsyłki, najpierw dla niepokornych mnichów

²³ Zob. M. Jakobson, dz. cyt., s. 40–42.

²⁴ Na temat sołowieckiego kompleksu obozowego – zob. m.in.: A. Applebaum, dz. cyt., s. 47–66 (rozdz. *Pierwszy obóz Gułagu*); M. Heller, dz. cyt., s. 82–87; H. Owsiany, *Polacy w łagrach rosyjskiej Północy. W świetle relacji, listów i dokumentów*, Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy, Warszawa 2000; H. Owsiany, *Z historii łagrów na Wyspach Sołowieckich 1920–1939*, [w:] *Skazani jako „szpiedzy Watykanu”. Z historii Kościoła katolickiego w ZSRR 1918–1956*, red. R. Dzwonkowski, Apostolicum, Ząbki 1998, s. 201–251; S.K. [S. Kriwienko], *Sołowiecki ITŁ OGPU*, [w:] *Łagry. Przewodnik encyklopedyczny*, red. N. Ochotin i A. Roginski, przetł. R. Niedziółko, Ośrodek „Karta”, Warszawa 1998, s. 464–467; A. Sołżenicyn, *Archipelag GUŁag 1918–1956. Próba dochodzenia literackiego*, przetł. J. Pomianowski, Rebis, Poznań 2019, t. 2, s. 25–65 (rozdz. *Archipelag wynurza się z odmętów*); W. Śleszyński, *Pierwszy sowiecki łagier. Wyspy Sołowieckie (1920–1939)*, Muzeum Pamięci Sybiru, Białystok 2017; N. Werth, *Sołowki, laboratorium Gułagu*, [w:] S. Malsagow, N. Kisieliow-Gromow, *Początki Gułagu. Opowieści z Wysp Sołowieckich*, przetł. M. Masny, Replika, Poznań 2019, s. 5–32.

i przywódców sekt religijnych, a następnie dla przeciwników politycznych caratu. Wśród tych drugich znaleźli się między innymi, w 1590 roku, „pan Sebastian Kobielski i pięciu ludzi z Litwy”, zaś w roku 1794 – też pochodzący z Litwy szlachcic Józef Jeleński, zwolennik zniesienia pańszczyzny i przywilejów klasowych, utopista. Przebywając na Soławkach napisał on, a następnie przesłał carowi Pawłowi I dzieło zatytułowane *Благовест к Израилю Российскому* (Dobra nowina dla rosyjskiego Izraela), będące projektem liberalno-demokratycznego ustroju państwa, opartego na zasadach humanizmu. Car, przeczytawszy je, wpadł we wściekłość: uznał autora za zuchwałego i podstępno burzyciela podstaw monarchii²⁵.

Po upadku caratu, w kwietniu 1920 roku dobra klasztorne zostały przejęte przez Archangielski Gubernialny Komitet Wykonawczy Rosyjskiej Komunistycznej Partii (bolszewików). Dwudziestego piątego maja w monasterze utworzono obóz pracy przymusowej dla kontrrewolucjonistów, głównie jeńców wojny domowej. Trzynastego października 1923 rok rząd sowiecki podjął decyzję o utworzeniu w tym miejscu obozu przeznaczonego dla najniebezpieczniejszych przestępców politycznych i kryminalnych, podporządkowanego Wydziałowi Specjalnemu Zjednoczonego Państwowego Zarządu Politycznego (OGPU), utworzonego w miejsce WCzK. Zyskał on nazwę: Sołowiecki Obóz Specjalnego Przeznaczenia (Соловецкий лагерь особого назначения), w skrócie: SŁON. Potocznie mówiono o nim: „Sołowki”, lub żartobliwie, acz z odcieniem grozy, „słoń”. *De facto* zaczął on funkcjonować wcześniej: 6 czerwca wysłano na Sołowki więźniów z Chołmogorów i Piertamińska. Ich zadaniem było przygotowanie infrastruktury, przede wszystkim zaadaptowanie zabudowań byłego klasztoru – twierdzy kremlowskiej (kremla) na Wyspie Sołowieckiej. W lipcu i sierpniu przeniesiono tutaj kolejnych więźniów Północnych Obozów Robót Przymusowych oraz ich zarząd, ulokowany dotąd w Archangielsku²⁶. We wrześniu 1923 roku przetrzymywano na Soławkach 3049 osób (w tym 335 kobiet), wśród nich 36 anarchistów, 75 mienszewików, 141 pravicowych eserowców, czterech członków partii pravicowych (monarchistów i kadetów), 34 lewicowych eserowców, 40 duchownych i jednego więźnia zakwalifikowanego jako inteligent²⁷. Obóz posiadał dwa punkty przesyłowo-rozdzielcze: w Archangielsku i Kemie; pierwszy z nich wkrótce zamknięto. W skład SŁON, rozrastającego się błyskawicznym tempie, wchodziło sześć, rozmieszczonych na wyspach

²⁵ Szerzej na temat Jeleńskiego – zob. H. Owsiany, *Polacy...*, s. 44–46; Ю. Бродский, *Соловки. Лабиринт преобразений*, Новая газета, Москва 2017, s. 279; Л.И. Новиков, *Идеи Иосифа Еленского о справедливом устройстве общества в контексте мировой утопической мысли*, [w:] *Философия в Беларуси и перспективы мировой интеллектуальной культуры*, ком. наук. А.А. Лазаревич [i in.], Право и экономика, Минск 2011, s. 439–440.

²⁶ Zob. S. Ciesielski, dz. cyt., s. 87.

²⁷ Zob. S.K. [S. Kriwienko], dz. cyt., s. 464, 466.

archipelagu, oddziałów, które dzieliły się na roty, komandirówki i łagpunkty (punkty obozowe)²⁸.

Kiedy na Sołowki przybył Mieczysław Lenardowicz, a nastąpiło to jesienią 1924 roku, w obozie przebywało blisko pięć tysięcy osób. Gdy je trzy lata później opuszczał, było ich już około 15 tysięcy²⁹. W latach 1926–1927 roczna śmiertelność wśród więźniów wynosiła 6–7 procent³⁰. W początkowym okresie funkcjonowania obozu byli oni zmuszani do pracy wewnątrz łagru, często bezsensownej i nieproduktywnej, niemającej nic wspólnego z ideą pracy jako narzędzia reedukacji. Z obowiązku tego zwolnieni byli więźniowie polityczni. Wielu z nich miało za sobą pobyt w carskich więzieniach, potrafili więc się organizować: niekiedy prowadzili akcje protestacyjne i głódówki. Najbardziej aktywnych wkrótce jednak odseparowano: najpierw osadzono ich w odległym od kremla o kilka kilometrów klasztorze Sawwatiewskim, a następnie, począwszy od 1925 roku, odsyłano do obozów SŁON rozrastających się na kontynencie. Pozbawiono ich tym samym szczególnego statusu, jakim cieszyli się na Sołowkach³¹.

Należy wszelako wspomnieć, że traktując początkowo, a ściślej, od 1923 roku, obóz na Wyspach Sołowieckich jako nie tylko miejsce izolowania i represjonowania wrogów, lecz także jako narzędzie reedukacji, a w każdym razie deklarując to, władze sowieckie i sołowieckie umożliwiły zarówno „politycznym”, jak i pozostałym więźniom kontakt z kulturą, nauką i oświatą, przede wszystkim jednak z propagandą. W łagrze działały: towarzystwo krajoznawcze, biblioteka (stacjonarna i obwoźna), zespół teatralny i orkiestra symfoniczna, muzea (m.in. ateizmu) oraz kluby sportowe. Więźniom zezwolono na prowadzenie badań naukowych i wydawanie czasopism. Najbardziej znany z periodyków, ukazujący się w latach 1924–1930, nosił tytuł „Соловецкие острова”; publikował on między innymi utwory utalentowanych literacko więźniów: Borisa Głubokowskiego, Nikołaja Litwina i Borisa Szyrajewa³². W zamieszczonym w „Sołowieckich ostrowach” sprawozdaniu za rok 1925 wymieniono 234 wydarzenia kulturalne. „Tak intensywnego

28 Zob. J. Szapował, *Likwidacja więźniów sołowieckich z Ukrainy w okresie „Wielkiego Terroru”*, [w:] *Sowiecki system obozów i więzień. Przykłady wybranych państw*, red. J. Bednarek, Instytut Pamięci Narodowej, Łódź 2013, s. 232.

29 Zob. S.K. [S. Kriwienko], dz. cyt., s. 464–465.

30 Zob. N. Werth, *Sołowki...*, s. 27–28.

31 Zob. S. Ciesielski, dz. cyt., s. 89.

32 Na temat działalności artystycznej, kulturalnej i naukowej więźniów Sołówek – zob. A. Applebaum, dz. cyt., s. 53–54; A. Gullotta, *Intellectual Life and Literature at Solovki 1923–1930. The Paris of the Northern Concentration Camps*, Legend, Cambridge 2018. Cennym źródłem dotyczącym życia intelektualnego na Sołowkach są wspomnienia byłych więźniów: Borisa Szyrajewa (*Niegaszące światło*, przekł. i oprac. A. Czendlik, AA, Kraków 2014; wyd. oryginalne, rosyjskie: Б. Ширяев, *Неугасимая лампада*, Издательство имени Чехова, New York 1954) i Dmitrija Lichaczowa (*Wspomnienia*, przekł. B. Żytko, Centrum Polsko-Rosyjskiego Dialogu

życia kulturalnego – komentuje ten fakt Helena Owsiany – nie było i być nie mogło nigdzie »na wolności« w ZSRR»³³. Jednakże to nie reedukacja stanowiła zasadnicze znamię obozu.

W drugiej połowie lat dwudziestych zaczęto skupiać się na Sołówkach na pracy fizycznej – produktywnej. Począwszy od 1926 roku administracja obozu zawierała kontrakty z przedsiębiorstwami państwowymi, którym oddawała do dyspozycji więźniów jako siłę roboczą, uzyskując z tego tytułu dochody. Pracowali oni między innymi przy wyrębie lasu, eksploatacji torfu, połowie ryb, na roli, w cegielni, garbarni, wytwórni wapna i zakładach mechanicznych, przy budowie dróg i rozładunku towarów. Zatrudniano ich też w punktach badania odmian roślin w sowchozach i w ośrodku hodowli cennych zwierząt futerkowych, nawiasem mówiąc, uchodzącym na najlepszy w Związku Sowieckim. W laboratorium chemicznym wybitny uczony, ojciec Paweł Fłoriński, pracował nad pozyskiwaniem jodu z morskiej kapy (w 1937 roku został rozstrzelany). Inny więzień, Naftali Frenkel, uchodzi za wynalazcę tak zwanego „systemu kotłów”, mającego na celu zwiększenie wydajności obozu. Pomysł polegał na dysponowaniu racji żywnościowych w zależności od wykonanej pracy – tak zwanej normy (dzięki temu wynalazkowi Frenkel awansował z więźnia na członka kierownictwa obozu)³⁴. Obok tej dwuznacznej premii zachęcającej – kto więcej pracuje, ten więcej je (ale i więcej energii wydatkuje) – stosowano w obozie kary, między innymi uwięzienie w karcerze (na Siekiernej Górze – w przypadku mężczyzn, na Wyspie Zajęcej – w przypadku kobiet). Więźniowie Sołówek nie tylko cierpieli, lecz także umierali – wskutek wycieńczającej pracy, niedożywienia, chorób, tortur (np. polewania wodą na mrozie, wystawiania nago na ukąszenia komarów, zrzucania ze stromych schodów wiodących na Siekierną Górę)³⁵, a także egzekucji (np. za odmowę pracy lub próbę ucieczki). Takich kontrastów, jak na Sołówkach, gdzie z jednej strony więźniowie wydawali czasopisma i rozprawy naukowe, z drugiej zaś bezlitośnie ich torturowano i mordowano, nie znajdziemy w innych łagrach i bodaj w ogóle – w historii obozów koncentracyjnych.

W kolejnych latach SŁON rozrastał się, tworząc sieć obozów i podobozów poza Wyspami Sołowieckimi – najpierw, w latach 1926–1927, na wybrzeżu Morza Białego, a następnie w dalszych obszarach Związku Sowieckiego. W 1930 roku administrację obozu, aby usprawnić zarządzanie łagromi rozrzuconymi między

i Porozumienia, Wydawnictwo Akademickie „Sedno”, Warszawa 2016; wyd. oryginalne, rosyjskie: Д.С. Лихачев, *Воспоминания*, Logos, Санкт-Петербург 1995).

³³ H. Owsiany, *Paradoksy łagrów sołowieckich*, [w:] *Skazani jako „szpiedzy Watykanu”...*, s. 273.

³⁴ Zob. A. Applebaum, dz. cyt., s. 58 i n.

³⁵ Por.: „Gdy w pewnym momencie władze zabroniły strażnikom rozstrzeliwania więźniów na Siekierce, zaczęto aranżować »wypadki« i po prostu strącano ludzi ze schodów” (A. Applebaum, dz. cyt., s. 53).

Murmańskim a Uralem, przeniesiono na ląd, do portu Kem. Rok później więźniów kompleksu sołowieckiego skierowano na budowę Biełmorkanału, mającego połączyć Morze Białe z Bałtykiem. Tysiące spośród nich straciło tam i w innych nowo powstających łagrach życie. Obóz sołowiecki zamknięto 16 listopada 1931 roku, tworząc na jego bazie Białomorsko-Bałtycki Poprawczy Obóz Pracy (Biełbałtłag), po czym przejściowo ponownie go uruchomiono: działał od 1 stycznia 1932 do 4 grudnia 1933 roku. Na Wyspie Sołowieckiej zorganizowano następnie specjalny oddział Biełbałtłagu, który na początku 1937 roku przekształcono w Sołowieckie Więzienie Specjalnego Przeznaczenia (STON). Funkcjonowało ono do 2 listopada 1939 roku³⁶. Uznano wówczas, że Wyspy Sołowieckie znajdują się zbyt blisko Finlandii, którą Sowietci planowali wkrótce zaatakować (uczynili to 30 listopada). Więźniów STON wysłano do obozów na kontynencie, zaś archipelag wraz z zabudowaniami przekazano pod zwierzchnictwo Komisariatu Ludowego Marynarki Wojennej ZSRS. Wiosną 1940 roku utworzono na Sołówkach Zjednoczoną Szkołę Floty Północnej³⁷.

Sołowiecki kompleks obozowy bywa uznawany za pierwszy obóz GUŁagu, a w każdym razie za obóz modelowy, wzorzec dla „archipelagu GUŁag”. Jak pisze Stanisław Ciesielski:

Obóz sołowiecki i wypraktykowane w nim rozwiązania organizacyjne i gospodarcze stały się swego rodzaju wzorcem, wedle którego następnie dokonywano restrukturyzacji całego radzieckiego systemu penitencjarnego. [...]

Obóz sołowiecki był swoistym laboratorium systemu obozów koncentracyjnych w ZSRR. [...] Zarazem wszakże należy mieć na uwadze, iż w latach dwudziestych był to obóz mający – przynajmniej oficjalnie – realizować ideę głoszoną wcześniej przez Dzierżyńskiego, miał być ową „szkołą pracy”, a przez to miejscem resocjalizacji. Z tego wynikały podejmowane w nim przedsięwzięcia w zakresie życia kulturalnego, edukacji, indoktrynacji, a także upubliczniany na dość dużą skalę obraz tego obozu jako miejsca przekuwania przestępców na prawdziwych „ludzi radzieckich”. Z drugiej strony, w praktyce w coraz większym stopniu dominowało traktowanie pracy jako formy kary, a nie instrumentu resocjalizacji³⁸.

W każdym razie władze obozowe starały się przekonać zarówno „obywateli” własnego kraju, jak i opinię światową, że łagier sołowiecki pełni wyłącznie funkcję reedukacyjną. Do najgłośniejszych podjętych w tym celu zabiegów propagandowych należą: realizowany w latach 1927–1928 przez Aleksandra Czerkasowa film

³⁶ Zob. S.K. [S. Kriwienko], dz. cyt., s. 464–465.

³⁷ Zob. J. Szapował, dz. cyt., s. 233.

³⁸ S. Ciesielski, dz. cyt., s. 89–90.

dokumentalny *Соловки* (Sołowki)³⁹ oraz odwiedziny łagru przez Maksyma Gorkiego w czerwcu 1929 roku, a zwłaszcza opublikowany przezeń w tym samym roku w dwumiesięczniku „Наши достижения” szkic z tej podróży zatytułowany – identycznie jak film – *Соловки*⁴⁰. W istocie trudno nazwać wspomniane dzieła dokumentami – są to bowiem peany na cześć sowieckiego systemu „redukacyjnego”. Utwór Gorkiego pozostaje do dziś najsłynniejszym dokonaniem pisarskim dotyczącym obozu sołowieckiego. Nade wszystko zaś jest świadectwem nie najlepszej kondycji moralnej cenionej skądinąd pisarza. Anne Applebaum stwierdza: „Tak naprawdę nie wiemy, czy napisał to, co napisał, z czystej naiwności, z wyrachowania czy też dlatego, że zmusiła go [do tego] cenzura”⁴¹. W prywatnym zapisku Gorkiego z 1935 roku widnieją słowa: „Jak pies: wszystko rozumiem, ale milczę”⁴². Na milczenie, a raczej na uczciwość, pisarz się jednak ani w 1929 roku, ani później nie zdobył. Po wizycie na Sołowkach współuczestniczył, i jako autor, i jako redaktor, w kolejnej apoteozie łagrów – zbiorowym dziele 36 pisarzy zatytułowanym *Беломорско-Балтийский канал имени Сталина* (Kanał Białomorsko-Bałtycki imienia Stalina)⁴³. Jednym z polskich śladów recepcji niesławnych dokonań Gorkiego jest *Mój wiek* Aleksandra Wata, w którym ten pisarz, były komunista, więzień i zesłaniec stwierdza:

O łagrach, o ich rozległości wiedziałem, naturalnie, od bardzo dawna, zmieniał się tylko mój sposób ich widzenia. Był czas, dosyć krótki, kiedy uspokajałem zaangażowane sumienie sielankowym opisem Maksyma Gorkiego, jak to zdemoralizowani

39 *Соловки*, reż. А.А. Черкасов, Związek Sowiecki 1928. O realizacji tego filmu i jego odbiorze przez więźniów (którym też go wyświetlono) wspomina Białorusin Franciszak Alachnowicz, jeden z więźniów-statystów – zob. F. Olechnowicz, *Siedem lat w szponach GPU*, nakł. autora, Wilno 1935, s. 126–127.

40 М. Горький, *Соловки*, „Наши достижения” 1929, nr 5, s. 25–36, nr 6, s. 3–22.

41 A. Applebaum, dz. cyt., s. 69. Szerzej na temat wizyty Gorkiego i jej pisarskiego efektu – zob. tamże, s. 67–70, a ponadto: M. Heller, dz. cyt., s. 87–97 (rozdz. *Maksym Gorki i obozy*); N. Kisieliow-Gromow, *Obozy śmierci w ZSRR. Wielka masowa mogiła ofiar komunistycznego terroru*, [w:] S. Malsagow, N. Kisieliow-Gromow, dz. cyt., s. 397–407. Kisieliow-Gromow, były więzień Sołówek, dywaguje: „Nic pan nie wie i niczego pan się nie chce dowiedzieć. A może pan wie i pan milczy, handlując piórem, jak prostytutka ciałem? Nie wiem, czy był pan aż tak głupi, czy aż tak podły?” (tamże, s. 406).

42 „Как собака: все понимаю, а молчу”. Из разрозненных записей М. Горького, opublikowała М.М. Богоявленская, „Литературная газета” 1994, nr z 3 sierpnia, s. 6.

43 *Беломорско-Балтийский канал имени Сталина. История строительства*, red. М. Горький, Л.Л. Авербах, С.Г. Фирин, История фабрик и заводов, Москва 1934. Wśród autorów tego kolektywnego przedsięwzięcia są między innymi Bruno Jasieński, Wiktor Szkłowski, Aleksiej Tołstoj i Michaił Zoszczenko. W 1935 roku dzieło to ukazało się w skróconej wersji w Wielkiej Brytanii (pt. *The White Sea Canal*, w wydawnictwie John Lane) i w Stanach Zjednoczonych (jako *Belomor. An Account of the Construction of the New Canal Between the White Sea and the Baltic Sea*, w oficynie H. Smith and R. Haas).

osobnicy moralnieją, „rosną” w wychowawczym obozie w Bolszewie, zwiedzanym przez zagraniczne delegacje; bądź też »heroika« Bielomorkanału⁴⁴.

W *Sołówkach* Gorki stwierdza jednoznacznie: „takie obozy jak Sołówki i takie komuny robotnicze, jak Bolszewo, są niezbędne. W ten sposób państwo szybko osiągnie jeden ze swoich celów: zlikwidować więzienia”⁴⁵. Franciszak Alachnowicz (*vel* Franciszek Olechnowicz), który widział Gorkiego na Sołówkach, a niedługo potem wraz z innymi więźniami czytał jego pisan, skomentował rzecz krótko i gorzko: „Po zwiedzeniu wyspy Sołowieckiej pisarz wrócił na słoneczną wyspę Capri...”⁴⁶.

Literackie świadectwa na Sołówkach i z Sołówek

Sołowiecki Obóz Specjalnego Przeznaczenia, jeszcze zanim wyidealizował go Gorki, stał się motywem i tematem rosyjskojęzycznych utworów pisanych przez więźniów, a w każdym razie przyczyną sprawczą tworzonej przez nich literatury. Oczywiście, nie mogli oni ukazywać go takim, jakim był w istocie, starali się to jednak czynić w sposób zawołowany, posługując się językiem ezopowym lub eksponując nastrój smutku i rezygnacji⁴⁷. Czyni tak na przykład Władimir Kiemicki w *Pieśni o powrocie*:

Ja ci wiersze o kraju przeczytam,
Gdzie zapachu nie mają kwiaty.
Gdzie nie pieją koguty świtem,
I nie szemrze liść obok chaty.

I opowiem ci o tym, jak ludzie
Owych miejsc nieprzyjaznych, srogich,
Walą drzewa w odwadze i trudzie,
Mięso fok – ich pokarmem ubogim⁴⁸.

44 A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, przedm. C. Miłosz, do dr. przygot. L. Ciołkoszowa, Polonia Book Fund, London 1977, cz. 2, s. 26.

45 „Мне кажется – вывод ясен: необходимы такие лагеря, как Соловки, и такие трудкоммуны, как Болшево. Именно этим путём государство быстро достигнет одной из своих целей: уничтожить тюрьмы” (М. Горький, dz. cyt., „Наши достижения” 1929, nr 6, s. 22).

46 F. Olechnowicz, *Siedem...*, s. 126.

47 Zob. A. Gullotta, *The „Cultural Village” of the Solovki Prison Camp: A Case of Alternative Culture*, „Studies in Slavic Cultures”, nr 9 (2010), s. 13–15.

48 „И прочту я тебе стихи / О стране, где не пахнут цветы, / Не поют по утрам петухи, / Не шуршат по весне листы. // Расскажу тебе про народ / Неприветливых этих мест

Bywało też, że więźniowie sięgali po – bardziej bezpośrednią – satyrę, tolerowaną niekiedy przez władze obozowe. Ogromną popularnością cieszyła się między innymi wystawiana na obozowej scenie sztuka Borisa Głubokowskiego *Соловецкое обозрение* (Przegląd sołowiecki), wyśmiewająca porządki obozowe, życie więźniów, a nawet obozową administrację⁴⁹. Dodajmy, że Głubokowski, jeszcze do niedawna aktor moskiewskiego Teatru Kameralnego, opublikował w obozie w 1926 roku, za zgodą władz, książkę zatytułowaną 49. Tematem tego po trosze studium socjologicznego, a po trosze eseju i reportażu są osadzeni na Sołowkach (z paragrafu 49 kodeksu karnego) kryminaliści⁵⁰.

Mniej zawoalowane i niepoddawane cenzurze publikacje dotyczące SŁON ukazywały się, rzecz jasna, poza Sołowkami i poza Związkiem Sowieckim. Ukazywały się całkiem wcześnie. Ich autorami są głównie byli (rosyjskojęzyczni) więźniowie, uciekinierzy z oddziałów łagru usytuowanych na stałym lądzie, którzy zdołali przedostać się za granicę. Jedną z pierwszych charakterystyk Sołówek, jeszcze niebezpośrednia, zawarta jest w książce historyka Siergieja Mielgunowa „*Красный террор*” в России („Czerwony terror” w Rosji), opublikowanej w 1924 roku w Berlinie. Znajdujemy w niej taką między innymi konstatację: „Jednym słowem – prawdziwy obóz niewolników z całkowitym brakiem praw więźniów, z najstraszniejszymi scenami bytowania, z głodem, biciem, torturami, nadużyciami...”⁵¹. Wiedzę na temat SŁON czerpał Mielgunow między innymi z zachodniej prasy lewicowej, która utrzymywała kontakty z uwięzionymi w nim socjalistami i publikowała otrzymywane od nich listy. Niewiele później pojawiły się wspomnienia uciekinierów (byłych oficerów armii carskiej lub formacji antybolszewickich): *Соловки. Остров пыток и смерти* [Sołowki. Wyspa tortur i śmierci] Sozerka Malsagowa⁵², *Двадцать шесть тюрем и побег с Соловков* [Dwadzieścia sześć więzień

– / Он отважно и просто живёт, / Бьёт тюленей и рубит лес” (В. Кемецкий [właśc. Свешников], *Песнь о возвращении*, „Соловецкие Острова” 1930, nr 5, s. 1; przekł., dokopanu przez W. Gajewskiego, cyt. za: D. Lichaczow, dz. cyt., s. 300).

⁴⁹ Zob. D. Lichaczow, dz. cyt., s. 247.

⁵⁰ Б. Глубоковский, 49. *Материалы и впечатления*, Бюро печати УСЛОН, Соловки 1926.

⁵¹ „Одним словом – самый настоящий рабовладельческий лагерь с полным беспорядком заключенных, с самыми ужасными картинами быта, с голодом, с побоями, истязаниями, надругательствами...” (С.П. Мельгунов, „*Красный террор*” в России 1918–1923, [b. nazw. wydaw.], Berlin 1924, s. 269).

⁵² [С.А. Мальсагов], *Соловки. Остров пыток и смерти* (*Записки бежавшего с Соловков офицера С.А. Мальсагова*), „Сегодня” [Rīga] 1925, nr 269–274, 276–280, 282–286, 288–290, 292. Przekład polski: S. Malsagow, *Piekielna wyspa. Radziecka katorka na далекой рѳтнocy*, [w:] S. Malsagow, N. Kisieliow-Gromow, dz. cyt., s. 35–191. Relacji Malsagowa usiłowaty dać odpór w marcu 1926 roku, w sposób raczej cyniczny niż merytoryczny, władze SŁON, wykorzystując do tego celu między innymi pióro Głubokowskiego – zob. *Белые о Соловках* [nota redakcyjna], „Новые Соловки” 1926, nr 13, s. 1; Б. Глубоковский, *Соловки, остров*

i ucieczka z Sołówek] Jurija Biezonowa⁵³, *Соловецкая каторга* [Katorga sołowiecka] Aleksandra Klingera⁵⁴, *Соловки (Коммунистическая каторга, или место пыток и смерти)* [Sołówki (Komunistyczna katorga albo miejsce tortur i śmierci)] Iwana Zajcewa⁵⁵, *Лагери смерти в СССР* [Obozy śmierci w ZSRS] Nikołaja Kisieliowa-Gromowa⁵⁶. Ostatni z wymienionych autorów nie był więźniem. Walcząc przeciwko bolszewikom, został przez nich pojmany i rozpoczął służbę w Cze-ka. Oskarżony o zaniedbania, został karnie skierowany do zarządzania obozem sołowieckim. Pracował tutaj przez trzy lata. W poczuciu zagrożenia zbiegł.

Dmitrij Lichaczow, więzień SŁON, a w późniejszych latach wybitny historyk literatury, wysunął przypuszczenie, że podróż Gorkiego na Sołówki i jego relacja stanowiły reakcję na rozprzestrzeniające się na Zachodzie „pogłoski” o okrucieństwie, z jakim traktowani są więźniowie łagrów pracujący przy wycięciu lasów. Relacje Malsagowa i innych uciekinierów miały przyczynić się do podjęcia przez Kongres Stanów Zjednoczonych i parlament Wielkiej Brytanii decyzji o wstrzymaniu zakupu drewna z ZSRS⁵⁷. Z kolei Nicolas Werth stwierdza, że *Sołówki* Gorkiego były odpowiedzią na świadectwo Biezonowa⁵⁸, który, notabene, zbiegł wraz z Malsagowem. Wspomnienia Biezonowa tuż po opublikowaniu ich oryginalnej wersji ukazały się w 1928 roku po francusku, zaś rok później po angielsku⁵⁹. Wcześniej, w 1926 roku, opublikowano w Londynie angielski przekład relacji

пыток и смерти. Белая печать о Соловках, tamże, s. 3–4. W obu tekstach wskazywano, że Malsagow uciekł nie z Sołówek, lecz z Kemu (tak jakby miało to jakiegokolwiek znaczenie dla obrazu okrutnej łagrowej rzeczywistości), oraz kwestionowano jego uwagi dotyczące seksualnego wykorzystywania więźniarek przez funkcjonariuszy obozowych i więźniów kryminalnych. Więźniarki polityczne (Głubokowski innych zdaje się nie dostrzegać), owszem, w początkowym okresie istnienia obozu mogły czuć się bezpieczne, jednak, ogólnie biorąc, los kobiet na Sołówkach był fatalny (o czym wspominam w artykule „Pamiętnik z Sołówek” *Mieczysława Lenardowicza*).

53 Ю.Д. Безсонов, dz. cyt.

54 А. Клиггер, *Соловецкая каторга (записки бежавшего)*, „Архив русской революции” [Berlin], t. 19 (1928), s. 157–211.

55 И.М. Зайцев, *Соловки (Коммунистическая каторга, или место пыток и смерти)*, Слово, Shanghai 1931.

56 Н.И. Киселев-Громов, *Лагери смерти в СССР. Великая братская могила жертв коммунистического террора*, Книгоиздательство Н.П. Малиновского, Shanghai 1936. Przekład polski: N. Kisieliow-Gromow, dz. cyt., s. 207–409.

57 D. Lichaczow, dz. cyt., s. 214.

58 N. Werth, *Sołówki...*, s. 172, przyp. 138.

59 Y. Bezsonov, *Mes vingt-six prisons et mon évasion de Solovki*, przekł. E. Semenoff, Payot, Paris 1928; tenże, *My Twenty-Six Prisons and My Escape from Solovetski*, [b. nazw. tł.], Jonathan Cape, London 1929.

Malsagowa, a ściślej, jej wersji rozszerzonej⁶⁰. Dzięki wykorzystaniu jej przez Raymonda Dugueta w pierwszej monografii obozu sołowieckiego, zatytułowanej *Une bagne en Russie rouge. Solovki, l'île de la faim, des supplices, de la mort* [Więzienie w czerwonej Rosji. Sołowki, wyspa głodu, tortur, śmierci] z 1927 roku⁶¹, została ona na Zachodzie dostrzeżona. Dostrzeżono też książkę Biezsonowa, którą komunizujący pisarze – Anatole France, Romain Rolland i Lion Feuchtwanger – uznali za szkalującą państwo sowieckie⁶².

Świadczenia niepolskie drukowane w II RP i Generalnym Gubernatorstwie

Jednym z krajów, w których w okresie międzywojennym ukazywały się świadectwa z łagrów, w tym z Sołówek, była Polska. W II Rzeczypospolitej drukowano, obok utworów spisanych w języku polskim, o których mowa będzie w dalszej części artykułu, relacje obcojęzyczne oraz przekłady z języków obcych.

W 1931 roku w Warszawie ukazała się broszura *Соловецька каторга* (Sołowiecka katorga), zredagowana przez Lewka Czykalenkę⁶³, ukraińskiego działacza społeczno-politycznego i archeologa, pracownika Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zawiera ona dziewięć relacji byłych więźniów, Ukraińców, którzy zbiegli z Sołówek, a ściślej, z coraz liczniej powstających na kontynencie komandirowek sołowieckiego „archipelagu”. W tym samym roku lwowska spółdzielnia wydawnicza „Червона калина” opublikowała trzy tomy zbeletryzowanych wspomnień Jurija Karasia-Hałyńskiego (opatrzone pseudonimem Witalij Jurczenko), uciekiniera z łagpunktu budującego linię kolejową Kotłas–Ust-Sysolsk⁶⁴. Mimo że autor nie był więziony na Sołówkach, ani, szerzej rzecz ujmując, w SŁON – wspomniany łagpunkt należał bowiem do kompleksu Północnych Obozów OGPU Specjalnego Przeznaczenia – nadał pierwszemu z tomów tytuł *Шляхами на*

60 S.A. Malsagoff, *An Island Hell. A Soviet Prison in the Far North*, przetł. F.H. Lyon [właśc. F. Hamilton], A.M. Philpot, London 1926.

61 R. Duguet, *Une bagne en Russie rouge. Solovki, l'île de la faim, des supplices, de la mort*, przedm. J. Claine, Jules Tallandier, Paris 1927.

62 Zob. N. Werth, *Sołowki...*, s. 172, przyp. 138.

63 *Соловецька каторга (Документи)*, red. Л. Чикаленко, Druk[arnia] W. Cywińskiego, Warszawa 1931.

64 В. Юрченко [właśc. Ю. Карась-Галинський], *Шляхами на Соловки (із записок заслання)* [Etarami na Sołowki (z notatek zestańca)], Червона калина, Lwów 1931; tenże, *Пекло на землі (в Усевлоні ОГПУ та втеча звідтіль)* [Piekło na ziemi (w USIEWŁON OGPU i uciezka stamtąd)], Червона калина, Lwów 1931; tenże, *Зі соловецького пекла на волю (записки втікача)* [Z sołowieckiego piekła na wolność (notatki uciekiniera)], Червона калина, Lwów 1931.

Соловки (Etapami na Sołowki). Świadczy to o (wątpliwej) sławie, jaką zyskał w ciągu kilku lat swojego istnienia obóz sołowiecki – stając się synonimem obozu jako takiego, a także uwięzienia i terroru⁶⁵. Warto też nadmienić, że ukraińskie środowisko sowietofilskie we Lwowie starało się zdyskredytować wspomnienia Jurczenki jako oszczerstwo wymierzone w ojczyznę proletariatu, niezdrowy płód niezdrowej wyobraźni⁶⁶.

Także we Lwowie ukazała się, w 1938 roku, książka Rosjanina Iwana Sołoniewicza *Rosja w obozie koncentracyjnym*, z przedmową Stanisława Grabskiego, ideologa Narodowej Demokracji⁶⁷. Mimo że Sołoniewicz był więźniem nie Sołówek, lecz Kombinatów Białomorsko-Bałtyckiego, skąd zbiegł w 1934 roku do Finlandii, przywołuję jego wspomnienia z trzech powodów: po pierwsze, należą one do najważniejszych świadectw sowieckiego świata koncentracyjnego, pod drugie, są jedną z niewielu książek dotyczących łagrów wydanych przed rokiem 1945 w języku polskim, po trzecie zaś w akcie oskarżenia przeciwko Sołoniewiczowi (aresztowano go w 1933 roku pod zarzutem przygotowania grupowego przekroczenia granicy ZSRS) widnieje adnotacja: obywatelstwo polskie⁶⁸. (Sołoniewicz urodził się w Ciechanowcu na Podlasiu, jednak Polakiem nie był). Dodajmy, że dwa fragmenty *Rosji w obozie koncentracyjnym*, dotyczące tragicznego losu dzieci w Związku Sowieckim, kolonii karnej dla bezprizornych oraz głodu, ukazały się w 1938 roku nakładem „Przewodnika Katolickiego” w postaci broszury zatytułowanej *Dzieci za drutem kolczastym. Dziewczynka z lodem*⁶⁹. Z kolei jej fragment ukazał się w 1943 roku w Warszawie, również jako broszura, opatrzona tytułem *Dzieci*

65 Por.: „W latach dwudziestych istnienie Sołówek wcale nie było sekretem, wciąż się o nich słyszało. Sołówkami grozono na każdym kroku. Sołówkami chlubiono się publicznie (mieli czelność ci ludzie!), Sołówki wspomniano w patriotycznych pieśniach, żartowali z nich teatralni kupceści” (A. Sołżenicyn, dz. cyt., t. 2, s. 37). U schyłku XX wieku Mariusz Wilk zanotował: „Niedawno w Moskwie, gdy powiedziałem, że jadę z Sołówek, zapytano, za co siedziałem. Dla wielu Rosjan łagier na Wyspach wciąż istnieje” (dz. cyt., s. 78).

66 Zob. О. Миклін, *Національна політика ВКП(б) в Україні 1930-х років у висвітленні „Вісвітну Польско-Українського”*, „Історія України. Маловідомі імена, події, факти”, nr 35 (2008), s. 324–328.

67 I. Sołoniewicz, *Rosja w obozie koncentracyjnym*, t. 1–2, przetł. S. Dębicki, nakł. Sekretariatu Porozumiewawczego Polskich Organizacji Społecznych, Lwów 1938. Zweryfikowany przekład książki (a ściślej, jej pełnej wersji) ukazał się kilkadziesiąt lat później: I. Sołoniewicz, *Rosja w łagrze*, przetł. S. Dębicki, weryfikacja i uzup. tł., red. A. Knyt, Ośrodek „Karta”, Warszawa 2007 (wyd. oryginalne, rosyjskie: И. Солоневич, *Россия в концлагере*, Изд-во Национально-трудового союза нового поколения, София 1936).

68 Zob. H. Owsiany, *Polacy...*, s. 251.

69 I. Sołoniewicz, *Dzieci za drutem kolczastym. Dziewczynka z lodem*, nakł. „Przewodnika Katolickiego”, Poznań 1938.

za drutem kolczastym, nakładem niemieckiej oficyny „Glob”⁷⁰, specjalizującej się w wydawaniu propagandowych publikacji antysemickich i antykomunistycznych. Warto nadmienić, że w Trzeciej Rzeszy wspomnienia Sołowiecza rekomendowano jako lekturę dla każdego obywatela, reklamowano i szeroko omawiano je w prasie; do 1939 roku miały one aż pięć wydań⁷¹.

W 1943 roku nakładem „Globu” ukazały się też wspomnienia Kajetana Kluga *Największe niewolnictwo w historii świata. Sprawozdanie z rzeczywistych przeżyć w obozach karnych GPU*, opracowane przez dziennikarza „Völkischer Beobachter”, Karla Neuschelera⁷². Klug był austriackim komunistą, który przed wojną wyemigrował do ZSRS. W 1936 roku został w Moskwie aresztowany, a następnie zesłany do Karagandy i Workuty. Uwolniony z łagru, w czerwcu 1941 roku zdołał wydostać się ze Związku Sowieckiego. Jego wspomnienia, opublikowane w formie broszury, były prezentowane na antysowieckiej wystawie zorganizowanej w 1942 roku w Berlinie przez Biuro Propagandy NSDAP⁷³. Podobne, propagandowe funkcje miały one realizować w stosunku do Polaków pozostających pod okupacją niemiecką. Mającą pewne walory dokumentarne relację tę cechuje nastawienie nie tylko antysowieckie, lecz i antysemickie (np.: „żydzi obejmują prawie wyłącznie kierownicze stanowiska obozu. Oni też wyłącznie mają pod swym zarządem żywność”)⁷⁴. Wińczy ją następujące zdanie:

Niezmiernym szczęściem jest dla mnie możliwość uczestniczenia w zwycięskiej, rozstrzygającej walce w wielkiej karnej wyprawie Adolfa Hitlera przeciw temu przestępczemu bolszewickiemu motłochowi, bo widzę, jak ta największa hańba naszej cywilizacji zostaje wypleniana ogniem i mieczem ku błogosławieństwu wszystkich narodów⁷⁵.

Na ostatnich stronach tej broszury zawarta jest reklama innej publikacji, zatytułowanej *Życie obywatela sowieckiego*. Jej bohaterem jest sowiecki inżynier, który doświadczył wielu okropności, w tym pobytu w łagrze – dostawszy się najpierw,

⁷⁰ I. Sołowiec, *Dzieci za drutem kolczastym*, Glob, Warszawa 1943.

⁷¹ Zob. A. Knyt, *Od redaktora*, [w:] I. Sołowiec, *Rosja w łagrze*, s. 513.

⁷² [K. Klug], *Największe niewolnictwo w historii świata. Sprawozdanie z rzeczywistych przeżyć w obozach karnych GPU*, napisał K. Klug, oprac. K. Neuscheler, Glob, Warszawa 1943 (wyd. oryginalne, niemieckie: [K. Klug], *Die grösste Sklaverei der Weltgeschichte. Tatsachenbericht aus dem Strafgebieten der GPU*, napisał K. Klug, oprac. K. Neuscheler, Zentralverlad der NDSAP Franz Eher, Berlin 1942).

⁷³ Zob. H. Kaplan, *The Bibliography of the Gulag Today*, [w:] *Reflections on The Gulag. With a Documentary Appendix on the Italian Victims of Repression in the USSR*, red. E. Dundovich, F. Gori i E. Guercetti, Feltrinelli, Milano 2003, s. 228, przyp. 17

⁷⁴ [K. Klug], *Największe...*, s. 38.

⁷⁵ Tamże, s. 61.

jak czytamy w owym anonsie, „w szpony GPU”⁷⁶. Użyta metafora, „szpony GPU”, zdaje się świadczyć, że polscy czytelnicy, a w każdym razie polscy lub polskojęzyczni redaktorzy niemieckiego wydawnictwa „Glob”, znali napisane i opublikowane w 1935 roku w języku polskim wspomnienia Białorusina Alachnowicza *Siedem lat w szponach GPU*⁷⁷, dotyczące pobytu autora na Sołówkach.

Wróćmy więc do Sołówek, a ściślej, na Sołowki.

Polacy na Sołówkach

Utwór Alachnowicza, do którego jeszcze wrócimy, wskazuje, że powstałe w języku polskim świadectwa dotyczące SŁON są dziełem nie tylko Polaków. Dodajmy też, że o Sołówkach pisali po polsku, choć raczej wzmiankowali o nich, nie tylko byli więźniowie. Zaczniemy jednak od więźniów, Polaków.

Według danych zawartych w Archiwum Państwowym Federacji Rosyjskiej, dnia 1 października 1927 roku w obozie sołowieckim przebywało 353 Polaków; stanowili oni blisko trzy procent ogółu więźniów, reprezentujących 48 narodowości⁷⁸. Przywołuję tę właśnie datę, albowiem to jesienią 1927 roku zwolniono z Sołówek Mieczysława Lenardowicza. Niestety nie dysponujemy danymi dotyczącymi liczby Polaków osadzonych w obozie sołowieckim w całym okresie jego funkcjonowania. Wiadomo natomiast, że byli wśród nich jeńcy wojny polsko-bolszewickiej, pracownicy służby dyplomatycznej, księża katolicy i grekokatolicy, obywatele polscy zatrzymani podczas próby przekroczenia granicy polsko-sowieckiej (m.in. udający się do mieszkających tuż za nią krewnych), przybyli do ZSRS polscy komuniści, a także obywatele sowieccy polskiego pochodzenia. Sytuacja Polaków niebędących obywatelami ZSRS była lepsza niż więźniów sowieckich o tyle, że mogli oni liczyć na pomoc polskiego rządu oraz otrzymywać za pośrednictwem Czerwonego Krzyża listy i paczki od rodziny. W drugiej połowie lat trzydziestych na Sołówkach, już nie w obozie, lecz w więzieniu, przetrzymywano Polaków uznanych (z reguły bezpodstawnie) za szpiegów – zarówno pochodzących z zachodniej części ZSRS, jak i przybyłych do Związku Sowieckiego. Wśród 1800 więźniów STON rozstrzelanych jesienią 1937 roku było ponad 60 osób narodowości polskiej⁷⁹.

Głównym źródłem informacji na temat Polaków osadzonych na Sołówkach są wspomnienia i relacje byłych więźniów, nie tylko polskich. Na przykład Nikołaj

⁷⁶ Tamże, s. 64.

⁷⁷ F. Olechnowicz, *Siedem...*

⁷⁸ Zob. A. Дембовска, *Поляки на Соловецких островах*, „Gazeta Petersburska” 2011, nr 2, s. 11; Archiwum Ośrodka „Karta”: Kolekcja Stowarzyszenia „Memoriał”, Materiały na temat obozów sołowieckich, sygn. PL-1001-AW-M-I-11, teczka 1.

⁷⁹ Zob. A. Дембовска, dz. cyt., s. 12–13.

Kisieliow-Gromow stwierdza: „polskim obywatelom obrywa się bardziej niż innym. Jak tylko stosunki z Polską się skomplikują, Polaków zaczyna się na różne sposoby dociskać. Idą do karcerów albo na karne delegacje, gdzie strażnicy szybko pomagają im »zdechnąć«”⁸⁰. Oleg Wołkow wspomina: „Polaków traktowano szczególnie okrutnie”⁸¹. Jurij Brodski, znawca dziejów obozu sołowieckiego, informuje, że Polacy stanowili największą, po Rosjanach i Żydach, grupę narodowościową w obozach sołowieckich i że jedynie Finów prześladowano z powodów etnicznych z równą żarliwością jak Polaków⁸². Wszelako nie wszyscy Polacy nadają się do narodowego martyrologium. Sozerko Malsagow wspomina niejakiego Mariana Smoleńskiego, który był jednocześnie członkiem Komunistycznej Partii Polski i nienawidzącym Rosjan nacjonalistą. W obozie dowodził brygadą roboczą: „Nazwisko Smoleńskiego pozostało w annałach Sołówek z powodu »kijów Smoleńskiego«, które miał on wynaleźć. Są to pokaźne zakrzywione kije, dziś jeszcze używane do bicia osadzonych”⁸³. Malsagow wymienia również polskich uciekinierów – udających się w różne strony: „Nie tak dawno z Polski do Rosji zbiegli dwaj Polacy – Milicz i Wintowski. Pogranicznicy sprawili wspaniałe powitanie zbiegom, »którzy uratowali się z bestialskiej niewoli u polskich panów«. Lecz moskiewskie GPU wysłało ich na Sołowki na trzy lata”⁸⁴. Dwaj inni Polacy, Edward Malbrocki i Sazonow, towarzyszyli Malsagowowi w ucieczce z Sołówek⁸⁵. O udanej ucieczce z „obozów Północy” czterech polskich komunistów, którzy wcześniej „uciekli z polskiego »kapitalistycznego piekła« do swojej »proletariackiej ojczyzny«”⁸⁶ – wspomina Kisieliow-Gromow.

Świadectwa spisane w języku polskim

Przywołana przeze mnie wcześniej niemiecka oficyna „Glob” wydała jeszcze jedną, istotną, a w każdym razie interesującą z punktu widzenia historii piśmiennictwa polskiego (względnie: piśmiennictwa w języku polskim) broszurę.

⁸⁰ N. Kisieliow-Gromow, dz. cyt., s. 324.

⁸¹ O. Wołkow, *W otchłani*, przekł. M. Kotowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994, s. 184 (wyd. oryginalne, rosyjskie: O. Волков, *Погружение во тьму: из пережитого*, Atheneum, Paris 1987).

⁸² Ю. Бродский, dz. cyt., s. 374.

⁸³ S. Malsagow, dz. cyt., s. 83–84.

⁸⁴ Tamże, s. 113.

⁸⁵ Tamże, s. 173. Malbrocki w czasie wojny polsko-bolszewickiej służył w wywiadzie wojskowym. Następnie, wykonując zadania wywiadowcze, został aresztowany i trafił do sołowieckiego łagru. W czasie II wojny światowej walczył w AK, w 1954 roku został skazany w PRL na dwa i pół roku więzienia (wiedziano, że zbiegł z Sołówek), zmarł w 1969 roku w Łodzi – zob. P. Mitzner, *Memoriał. Droga do Rosji*, Instytut Książki, Nowa Polska, Kraków 2015, s. 70.

⁸⁶ N. Kisieliow-Gromow, dz. cyt., s. 311.

Nie znamy jej autora, można jednak przypuszczać, że był nim Polak. Mowa o publikacji z 1944 roku zatytułowanej *Ucieczka z piekła*. Opisuje ona los Polaków na terenach zajętych w 1939 roku przez „żydowsko-bolszewickich »uszczęśliwaczy«”⁸⁷. Opisom sowieckiego bezprawia i cierpień Polaków – aresztowań, deportacji, głodu i masakry katyńskiej – towarzyszą liczne wzmianki o nieczym postępowaniu Żydów (zwłaszcza ich donosicielstwie), sugestie, że Związek Sowiecki (nazywany tutaj Unią Sowiecką) jest tworem żydowskim i że Polacy do dywizji im. Kościuszki byli „powoływani” przymusowo. Mowa w broszurze również o obozach, obozach pracy, obozach pracy przymusowej, obozach karnych. Ani razu jednak, co znamienne, nie pojawia się określenie „obozy koncentracyjne”, zapewne dlatego, że tak nazywane miejsca Polacy zamieszkujący w Generalnym Gubernatorstwie utożsamiali z obozami niemieckimi. O Niemcach jako o agresorach lub choćby stronie prowadzącej wojnę totalną broszura również nie wspomina; mowa w niej natomiast o „stronie niemieckiej”, na którą usiłują przedrzeć się z „sowieckiego piekła” polscy żołnierze.

O losie, jaki przygotowali Polakom w czasie wojny Sowietów, pisano jednak już wcześniej – suwerennie, bez propagandowego zaciętrzewienia i nieanonimowo. W 1942 roku w Tel Awiwie ukazały się *Dzieje rodziny Korzeniewskich* Melchiora Wańkowicza. Tadeusz Sucharski uznaje, iż dzieło to inicjuje nurt w polskim piśmiennictwie, nazwany przezeń „literaturą z sowieckiego »domu niewoli«”⁸⁸. Istotnie, po 17 września 1939 roku Związek Sowiecki stał się dla ogromnej rzeszy Polaków domem niewoli. Dla wielu z nich był nim jednak wcześniej. Przed wybuchem II wojny światowej w ZSRS mieszkało kilkaset tysięcy Polaków⁸⁹. Byli to zwłaszcza potomkowie ludności osiadłej na wschodnich terenach I Rzeczypospolitej, a także osoby ewakuowane w czasie I wojny światowej, uczestnicy rewolucji bolszewickiej i entuzjaści ojczyzny światowego proletariatu przybywający do niej z własnej woli. Niewola mogła się stać – i stała się – udziałem każdej z wymienionych grup.

Losu niewolnika zdołał uniknąć Igor Newerly, który w czasie I wojny światowej został ewakuowany wraz z rodzicami w głąb Rosji. W 1923 roku w Kijowie GPU zaarrestowało go pod zarzutem działalności kontrrewolucyjnej (należał

87 [B. nazw. aut.], *Ucieczka z piekła*, Glob, Warszawa 1944, s. 3.

88 T. Sucharski, *Literatura...*, s. 31, 44–45. W obrębie literatury „domu niewoli” Sucharski rozpatruje literaturę, której *terminus a quo* stanowi agresja sowiecka na Polskę – dotycząca okupacji, obozów jenieckich (literatura jeniecka), więzień (więzienna), „poprawczych obozów pracy” (łagrowa) oraz zsytek, a konkretniej: *ssytek i wysytek* (zesańcza) (tamże, s. 31–43).

89 Powszechny spis ludności przeprowadzony w ZSRS w 1926 roku zarejestrował 782.300 obywateli sowieckich pochodzenia polskiego, z których jednak tylko 46 procent uznało język polski za język ojczysty. Dane te nie są jednak przekonujące. Mikołaj Iwanow szacuje liczebność polskiej mniejszości narodowej w ZSRS w 1926 roku na co najmniej 1.150.000–1.200.000 osób – zob. tenże, *Pierwszy naród ukarany. Polacy w Związku Radzieckim 1921–1939*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1991, s. 71–82.

do młodzieżowej organizacji socjaldemokratycznej). Został skazany na pobyt pod dozorem w Odessie. Tutaj wkrótce ponownie go aresztowano. W zbeletryzowanych wspomnieniach, zatytułowanych *Zostało z uczt bogów*, nakreślił scenę rozmowy z przesłuchującym go wówczas gepistą:

– [...] Zwyciężyliście. Wasze panowanie będzie jak lodowiec, ludzie będą wiedli jaskiniowe życie, a mądrzy i uczciwi będą kryli się po najgłębszych pieczarach, dziękuję za takie życie, możecie mnie rozstrzelać!

– Rozstrzelać nie, ale pilnować będziemy. Sami tego chcieliście. Nie podobało wam się nad Morzem Czarnym, pojedziecie nad Białe.

– Dla mnie bez różnicy – powtórzyłem z tępym uporem.

– No, nie powiedziałbym. Odessa a Sołowki to nie to samo.

A więc tam chcą mnie uplasować, w poklasztornych murach na Wyspach Sołowieckich oblanych zewsząd Morzem Białym, gdzie pół roku noc, gdzie wichry śnieżne śpiewają panichidę żywcem pogrzebanym – mroźne zimno ożwało się w dołku podsercowym i przebiegło po krzyżu⁹⁰.

Newerly szczęśliwie wymknął się ze zdążającego na Północ transportu i pod koniec 1924 roku przedostał się nielegalnie do Polski. Na Sołowki więc nie trafił. Trafił natomiast, niecałe dwie dekady później, do podobnego obozu, tyle że niemieckiego – w Lublinie, na Majdanku.

Cofnijmy się jednak do okresu, w którym zsyłano na Sołowki. Gdy na Zachodzie ukazywały się pierwsze książki dotyczące SŁON, w 1925 roku lwowski dziennik „Wiek Nowy” informował polskich czytelników:

Zaniechano więc [w Związku Sowieckim] terroru, czyli tracenia ludzi bez jakiegokolwiek sądu, ale zatrzymano wszystkie inne środki represji administracyjnych, przede wszystkim prawo zsyłania ludzi bez sądu i terminu do najdalszych okolic Syberii, do okropnego klasztoru na wyspie Sołowieckiej o 250 wiorst od Archangielska⁹¹.

Cztery lata później na łamach „Hasła Łódzkiego” ukazała się nota *Po pięciu latach strasznej katorgi powrócił z niewoli sowieckiej polski policjant*, nieco przybliżająca, czym jest ów okropny klasztor. Oto jej fragmenty:

⁹⁰ I. Newerly, *Zostało z uczt bogów*, Instytut Literacki, Paris 1986, s. 298–299.

⁹¹ Widz., GPU. *Obrazki z czerwonej Rosji (I)*, „Wiek Nowy”, nr 7087 (1925), s. 7. Pisownię w tym i innych cytatach pochodzących z tekstów wydanych przed II wojną światową zmodernizowano.

Do Polski przybył w ostatnich dniach z Rosji sowieckiej jeden z tych nielicznych więźniów, którzy wytrzymali potworne więzienie na wyspach Sołowieckich, czyli tzw. w gwarze sowieckiej „Sołowki”.

Jest to posterunkowy policji państwowej Joachim Biłas.

[...] Dnia 18 czerwca 1923 roku pełnił Biłas służbę na pograniczu w powiecie nieświeckim. Patrolując swój odcinek graniczny, zablądził wśród lasu i mokradeł. Nie mogąc znaleźć wyjścia, zaczął wzywać pomocy. Wówczas zza krzaków wyskoczyli żołnierze sowieckiej straży granicznej i wzięli Biłasa do niewoli.

Nie pomogły tłumaczenia, iż nie wiedział, że przekroczył granicę [...]. Biłasa wywieziono do Mińska i stawiono przed sąd GPU. Tam z całą bezwzględnością skazano go na 5 lat zesłania na „Sołowki”.

W ponurym klasztorze, zamienionym na sowieckie więzienie, wśród straszliwej podbiegunowej temperatury, na ciężkiej pracy katorżniczej, posterunkowy Biłas wytrzymał 5 lat długich jak wieczność. Wreszcie zwolniono go i odstawiono do granicy polskiej. Niestety skazaniec zupełnie zrujnowany fizycznie, przybył do Nowogródka, gdzie zaopiekowały się nim władze⁹².

Dzięki „pamiętnikowi z Sołówek” Lenardowicza, opublikowanemu w 1930 roku, polski czytelnik mógł poznać bliższe szczegóły dotyczące tej „strasznej katorgi”. Zanim jednak przyjrzą się temu utworowi bliżej (w artykule „*Pamiętnik z Sołówek*” *Mieczysława Lenardowicza*), wspomnę o kilku innych tekstach wzmiankujących o Sołowkach, w tym autorstwa literatów.

W opublikowanej w 1932 roku relacji z dobrowolnie przedsięwziętej podróży do Związku Sowieckiego Antoni Słonimski zanotował, nie stroniąc przy tym od ironii:

Widziałem na drodze pięknie nazwanej Szosą Entuzjastów kolumnę komsomolców, pracującą przy ustawianiu słupów telegraficznych. Pracowali, bawiąc się i śmiejąc. Piękną tą drogą prowadzono kiedyś skazańców na Sybir. Jest tu koło małego stawu miejsce, w którym zesłanych żegnały rodziny. Dalej już iść z partią nie było wolno. Teraz budują tu domy robotnicze i stadiony sportowe. Entuzjasta na tej Szosie Entuzjastów czuł się jak u siebie w domu i nawet pogwizdywał „dubinuszkę”. Sceptyk zwrócił mu uwagę, że fałszuje, a potem zaczął się go wypytywać, czy nie wiadomo mu, którą prowadzi droga na wyspy Sołowieckie i czy teraz rodziny zesłanych mogą, a zwłaszcza czy chcą, odprowadzać więźniów⁹³.

92 [B. nazw. aut.], *Po pięciu latach strasznej katorgi powrócił z niewoli sowieckiej polski policjant*, „Hasło Łódzkie” 1929, nr 104, s. 2.

93 A. Słonimski, *Moja podróż do Rosji*, [cz. 3:] *Młodzież w Sowietach*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 29, s. 1. W tym samym roku ukazała się, nakładem „Roju”, edycja książkowa *Mojej podróży do Rosji*.

W dalszej partii utworu stwierdza:

Na temat sądów rosyjskich słyszałem wiele rzeczy ponurych i okrutnych. Nie piszę o rozstrzeliwaniu ludzi bez sądu, o masowych egzekucjach dokonywanych przez jakiegoś zbrodniarza seksualnego, o nagrodach, które wyznaczane są dla konwojentów na wyspach Sołowieckich. [...] Nie piszę o tych wszystkich sprawach jak o faktach, gdyż są to niesprawdzone pogłoski, mimo że to, co widziałem w Sowietach, usprawiedliwiłoby wiarę w możliwość takiego okrucieństwa. [...]

Rosjanie żyją w strachu przed własną władzą. [...] Każdy dzwonek rozdzierający nocną ciszę może zwiastować rewizję i aresztowanie. [...] Zesłanie na wyspy Sołowieckie jest postrachem dla wielu, ale najpopularniejszy jest w Sowietach lęk o utratę pożywienia⁹⁴.

Rok później Ferdynand Goetel, w odpowiedzi na ankietę „Wiadomości Literackich” zatytułowaną *Pisarze polscy a Rosja sowiecka*, stwierdził: „Myślę, że dopóki ludzie wyznający »ich« pogląd na świat siedzą u nas w więzieniach, a wyznający »nasz« – wędrują na Sołowki, wszelkie zbliżenie zbudowane będzie na fałszywej podstawie i w pewnej chwili pęknie, pozostawiając po sobie gorycz i zawód”⁹⁵.

To, czym są Sołowki, miał okazję przekonać się na własnej skórze białoruski pisarz i działacz kulturalny, wspomniany już Franciszak Alachnowicz, zamieszkały w Wilnie. Krytycznie odnosząc się do polityki II Rzeczypospolitej wobec mniejszości narodowych, Alachnowicz udał się jesienią 1926 roku na sowiecką Białoruś, licząc, że będzie mógł tam aktywnie uczestniczyć w tworzeniu białoruskiej kultury. Otrzymał pracę w teatrze. Zachęcony przez GPU, naiwnie zgodził się zabiegać o uzyskanie sowieckiego obywatelstwa. Kilka dni po otrzymaniu go, 2 stycznia 1927 roku, został aresztowany. Za rzekomy „udział w polskiej defenzywie”⁹⁶, to jest uznawszy go za szpiega, zasądzono mu dziesięcioletni wyrok i zesłano na Sołowki. Dotarł tutaj, etapami, na przełomie kwietnia i maja 1928 roku. Miał szczęście w nieszczęściu, gdyż po trudnym dlań początkowo okresie ciężkiej fizycznej pracy został stróżem w obozowym muzeum, a następnie aktorem w obozowym teatrze. Na Sołowkach przebywał do jesieni 1932 roku. W 1933 roku powrócił do Polski dzięki wymianie więźniów; wymieniono go na Branisława Taraszkiewicza, białoruskiego językoznawcę i działacza politycznego, komunistę, odbywającego w II RP karę więzienia (dodajmy, że w 1937 roku Sowietci aresztowali go jako „agenta polskiego Sztabu Generalnego”, którym bez wątpienia nie był, a następnie zamordowali).

⁹⁴ A. Słonimski, *Moja podróż do Rosji*, [cz. 7:] *Sędziowie i sądzeni*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 33, s. 1.

⁹⁵ F. Goetel, Wypowiedź w ankiecie *Pisarze polscy a Rosja sowiecka. Literatura sowiecka – eksperyment komunistyczny – zbliżenie polsko-rosyjskie*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 44, s. 3.

⁹⁶ F. Olechnowicz, [Wypowiedź], [w:] J.T. Dybowski, *Siedem lat w szponach GPU. Rozmowa z Olechnowiczem*, „Kultura” 1936, nr 16, s. 4.

Natychmiast po powrocie Alachnowicz przystąpił do spisywania wspomnień ze swojej nieudanej wyprawy do Związku Sowieckiego⁹⁷. Zamierzał opublikować je w ukazującym się w Wilnie dzienniku białoruskiej chadecji „Беларуская крыніца”. W redakcji poinformowano go jednak, że gazeta ma mnóstwo materiałów, zatem niech spróbuje później⁹⁸. Zniechęcony przez rodaków, udał się do redakcji „Słowa”. Redaktor tej gazety, Stanisław Mackiewicz, który w 1931 roku odbył podróż dziennikarską do Związku Sowieckiego i zrelacjonował ją w wymownie zatytułowanym tomie *Myśl w obcęgach*⁹⁹, zgodził się wydrukować wspomnienia – wszelako na koszt autora. Alechnowicz spisał je po polsku. Ukazały się w 1935 roku pod tytułem *Siedem lat w szponach GPU*¹⁰⁰. Dwa lata później Alachnowicz opublikował je, znowu własnym nakładem, w Warszawie, zmieniawszy tytuł na bodaj atrakcyjniejszy – *Prawda o Sowietach*¹⁰¹. W tym samym roku dokonał przekładu wspomnień na język białoruski i wydał je jako *У капцюрох ГПУ (W szponach GPU)*¹⁰². Jak stwierdza Zenowiusz Ponarski, dla prawicy, zwłaszcza nacjonalistów polskich, książka Olechnowicza była za mało antysowiecka, nie zawierała bowiem akcentów antysemitycznych, zaś dla lewicy była propagandą faszystowską, której nie chciano wierzyć¹⁰³.

W opublikowanym w 1990 roku diariuszu *Rok myśliwego* Czesław Miłosz wydobyla jeszcze jeden aspekt recepcji owych wspomnień:

W Wilnie we wczesnych latach trzydziestych Białorusin Olechnowicz, ekswięzień na Sołowkach, znalazł się wobec czytelników polskich w podobnej sytuacji, co później

97 Na temat Alachnowicza i edycji jego wspomnień – zob. Z. Ponarski, *Franciszek Olechnowicz – wydawca, redaktor, publicysta*, „Białoruskie Zeszyty Historyczne” 1996, z. 2, s. 51–64; K. Drozd, *Białoruska literatura łagrowa*, Katedra Białorutenistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006, passim; A. Moskwin, *Powieść dokumentalna Franciszka Alachnowicza „7 lat w szponach GPU”: geneza utworu, cztery wersje*, „Białorutenistyka Białostocka”, t. 11 (2019), s. 47–88.

98 Zob. Z. Ponarski, dz. cyt., s. 58–59.

99 Mackiewicz pisze tutaj: „chcę podkreślić swój obiektywizm i powiedzieć, że w tym, co się czyta w antybolszewickiej literaturze, jest mnóstwo błagi i bujdy wszelkiego rodzaju. Szerzenie nieprawdy o Bolszewii jest zbędne i szkodliwe. Zbędne, bo książki antybolszewickie, oparte na przesadach, jednakże nie są w stanie oddać tego koszmaru życia, jak się on tam przedstawia. Wyjeżdżając do Bolszewii i budując sobie obraz stosunków tam panujących na podstawie propagandowych książek, byłem jednak rozczarowany *in minus*, to znaczy życie w Rosji wydało mi się o wiele gorsze, nieznośniejsze, piekielniejsze, niż mogłem sobie wyobrazić” (tenże, *Myśl w obcęgach. Studia nad psychologią społeczeństwa Sowietów*, Księgarnia F. Hoesicka, Warszawa 1931, s. 44–45).

100 F. Olechnowicz, *Siedem...*

101 F. Olechnowicz, *Prawda o Sowietach (wrażenia z 7-letniego pobytu w więzieniach sowieckich r. 1927–1933)*, nakł. autora, Warszawa 1937.

102 Ф. Аляхновіч, *У капцюрох ГПУ*, Друкарня І. Баеўскага, Wilno 1937.

103 Z. Ponarski, dz. cyt., s. 59.

Polacy wypuszczani z łagrów wobec publiczności angielskiej: współczucie, ale niedowierzenie, bo przecież ów świadek musiał coś przeszkrobać: przecież nikt nie jest karany bez winy¹⁰⁴.

Ewa Pogonowska stwierdza, że opinia publiczna w II RP w niewielkiej mierze zdawała sobie sprawę z rozmiaru represji sowieckiego systemu penitencjarnego wobec więźniów politycznych¹⁰⁵. Można sądzić, że wspomnienia Alachnowicza były jednak w przedwojennej Polsce czytane, skoro ukazały się tutaj nie tylko po polsku, lecz także po białorusku i w tłumaczeniu na język ukraiński, tylko że ich rezonans zapewne nie był wystarczający. Nawiązuje do nich profesor Marian Zdziechowski w eseju *Czerwony terror*, dotyczącym między innymi pierwszego procesu moskiewskiego (z 19–24 sierpnia 1936 roku). Ocenia je wysoko:

Franciszek Olechnowicz spędził lat siedem „w szponach GPU”, przeżycia swoje opisał żywo, barwnie i, co najważniejsze, spokojnie, prawdziwie; poczuje to każdy czytelnik. Nie słyszałem jednak, aby niewielka rozmiarami i tania książeczka zdobyła należne powodzenie. Czy ta żądza niewiedzy, czy to uporczywe zatykanie uszu na każdy jęk dochodzący stamtąd nie jest złośliwą psychozą, czy nie świadczy, że czerwona dżuma już wtargnęła do nas, że gangrena zjada duszę narodu? Dlaczego rozmaite Drobnerzy¹⁰⁶ i inni komunistyczni podszczuwacze, tumaniąc mózgi głupców obrazami niezliczonych rozkoszy sowieckiego rajy, udają, że nie słyszeli o tych, co do owego „raju” uciekli, cudem wrócili i opowiadają, co widzieli tam, co przecierpieli?¹⁰⁷

„Pamiętnik z Sołówek” Mieczysława Lenardowicza jest utworem wcześniejszym niż relacja Alachnowicza i jeszcze mniej znanym. Wprawdzie ustępuje on wspomnieniom Białorusina pod względem literackim, jednak z perspektywy historii literatury polskiej i polskiego piśmiennictwa ma szczególną wagę. Jest bowiem prawdopodobnie nie tylko pierwszym polskim utworem poświęconym Sołówkom, lecz także pierwszym dziełem polskiej literatury łagrowej i, szerzej, literatury obozowej. Jego możliwie wszechstronną charakterystykę, poprzedzoną rozważaniami dotyczącymi autora, zawarłem w osobnym artykule – „Pamiętnik z Sołówek” Mieczysława Lenardowicza.

¹⁰⁴ C. Miłosz, *Rok myśliwego*, Instytut Literacki, Paris 1990, s. 146.

¹⁰⁵ Zob. E. Pogonowska, dz. cyt., s. 446.

¹⁰⁶ Nawiązanie do Bolesława Drobnera – w 1936 roku wykluczonego z Polskiej Partii Socjalistycznej, rzecznika porozumienia z komunistami.

¹⁰⁷ M. Zdziechowski, *Czerwony terror*, [w:] tegoż, *W obliczu końca*, wyd. 2 uzup., Wydawnictwo Stanisława Turskiego, Wilno 1938, s. 84–85.

Bibliografia

- Alachnowicz Franciszak, *U kapciuroch HPU*, Drukarnia I. Bajeskaha, Wilno 1937.
- Applebaum Anne, *Gulag*, przekł. Jakub Urbański, Świat Książki, Warszawa 2013.
- Archiwum Ośrodka „Karta”, Kolekcja Stowarzyszenia „Memoriał”, Materiały na temat obozów sołowieckich, sygn. PL-1001-AW-M-I-11.
- Belomor. An Account of the Construction of the New Canal Between the White Sea and the Baltic Sea*, red. Maxim Gorky, L[eopold] Averbakh, S[emen] G. Firin, przekł. Amabel Williams-Ellis, H. Smith and R. Haas, New York 1935.
- [B. nazw. aut.], *Bielyje o Sołowkach*, „Nowyje Sołowki” 1926, nr 13, s. 1.
- Biezsonow Ju[rrij] D., *Dwadcat’ szest’ tiurjem i pobieg s Sołowkow*, Imprimerie de Navarre, Paris 1928.
- Bezsonov Youri, *Mes vingt-six prisons et mon évacion de Solovki*, przekł. E. Semenoff, Payot, Paris 1928.
- Bezsonov Youri, *My Twenty-Six Prisons and My Escape from Solovetski*, [b. nazw. tł.], Jonathan Cape, London 1929.
- Bolecki Włodzimierz, „Inny świat” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Universitas, Kraków 2007.
- Brodskij Jurij, *Sołowki. Łabirint priebraženij*, Nowaja gazieta, Moskwa 2017.
- Bułhakow Michaił, *Mistrz i Małgorzata*, przekł. Irena Lewandowska i Witold Dąbrowski, Muza, Warszawa 2007.
- Całka Małgorzata, *Z badań nad literaturą łagrową w Polsce*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Librorum”, [t.] 10 (2001), s. 137–153.
- Ciesielski Stanisław, *GUŁag. Radzieckie obozy koncentracyjne 1918–1953*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2010.
- Czaplejewicz Eugeniusz, *Polska literatura łagrowa*, PWN, Warszawa 1992.
- Diembowska Anna, *Polaki na Sołowieckich ostrowach*, „Gazeta Petersburska” 2011, nr 2, s. 11–13.
- Drozd Katarzyna, *Białoruska literatura łagrowa*, Katedra Białorutenistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.
- Duguet Raymond, *Une baigne en Russie rouge. Solovki, l’île de la faim, des supplices, de la mort*, przedm. Jules Claine, Jules Tallandier, Paris 1927.
- Głubokowskij Boris, *49. Materiały i wpieczatlenija*, Biuro pieczati USŁON, Sołowki 1926.
- Głubokowskij Boris, *Sołowki, ostrow pytok i smierti. Bielaja pieczat’ o Sołowkach*, „Nowyje Sołowki” 1926, nr 13, s. 3–4.
- Goetel Ferdynand, Wypowiedź w ankiecie *Pisarze polscy a Rosja sowiecka. Literatura sowiecka – eksperyment komunistyczny – zbliżenie polsko-rosyjskie*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 44, s. 3.
- Gor’kij M[aksim], *Sołowki*, „Naszy dostiżenija” 1929, nr 5, s. 25–36, nr 6, s. 3–22.

- Gullotta Andrea, *The „Cultural Village” of the Solovki Prison Camp: A Case of Alternative Culture*, „Studies in Slavic Cultures”, nr 9 (2010), s. 9–25.
- Gullotta Andrea, *Intellectual Life and Literature at Solovki 1923–1930. The Paris of the Northern Concentration Camps*, Legend, Cambridge 2018.
- Heller Michał, *Świat obozów koncentracyjnych a literatura sowiecka*, przekł. Michał Kaniowski [właśc. Jerzy Pomianowski], Instytut Literacki, Paris 1974.
- Inny świat w literaturze narodów. Konteksty, życiorysy, interpretacje*, red. Justyna Pyzia i Józef M. Ruszar, Instytut Literatury, Kraków 2020.
- Iwanow Mikołaj, *Pierwszy naród ukarany. Polacy w Związku Radzieckim 1921–1939*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Iwanowa G[alina] M., *Istorija GUŁAGa 1918–1958. Socjalno-ekonomiczkiej i politiko-prawowej aspekt*, Nauka, Moskwa 2006.
- Iz postanowienija Politbiuro CK WKP(b) „Ob ispolzowanii truda ugołowno-zakluczennych”*, [w:] *GUŁAG (Gławnoje uprawlenije łagieriej) 1917–1960*, oprac. A.I. Kokurina i N.W. Pietrow, red. W.N. Szostakowski, Międzynarodnyj Fond „Diemokratijsa”, Moskwa 2000, s. 62.
- Jakobson Michael, *Origins of the Gulag. The Soviet Prison Camp System 1917–1934*, The University Press of Kentucky, Lexington 1993.
- Jurczenko Witalij [właśc. Karaś-Hałynskij Jurij], *Pekło na zemli (w Usewłoni OHPU ta wtecza zwidtil)*, Czerwona kałyna, Lwów 1931.
- Jurczenko Witalij [właśc. Karaś-Hałynskij Jurij], *Szlachamy na Sołowky (iz zapysok zasłancia)*, Czerwona kałyna, Lwów 1931.
- Jurczenko Witalij [właśc. Karaś-Hałynskij Jurij], *Zi sołowečkoho pekła na wolu (zapy-sky wtikacza)*, Czerwona kałyna, Lwów 1931.
- Kabardyjsko-bałkarskie kanał imieni Stalina. Istorija stroitielstwa*, red. M[aksim] Gor’kij, L[eopold] L. Awierbach, S[iemien] G. Firin, Istorija fabrik i zawodow, Moskwa 1934.
- „Kak sobaka: wsie ponimaju, a mołczu”. *Iz razrozniennych zapisiej M. Gor’kogo*, opublikowała M.M. Bogojawlenskaja, „Litieraturnaja gazieta” 1994, nr z 3 sierpnia, s. 6.
- Kaplan Hélène, *The Bibliography of the Gulag Today*, [w:] *Reflections on The Gulag. With a Documentary Appendix on the Italian Victims of Repression in the USSR*, red. Elena Dundovich, Francesca Gori i Emanuela Guercetti, Feltrinelli, Milano 2003, s. 225–246.
- Kiemicki [właśc. Swiesznikow] Władimir, *Pieśń o powrocie*, przekł. Waldemar Gajewski, [w:] Lichaczow Dmitrij, *Wspomnienia*, przekł. Bogusław Żyłko, Centrum Polsko-Rosyjskiego Dialogu i Porozumienia, Wydawnictwo Akademickie „Sedno”, Warszawa 2016, s. 299–301.
- Kiemieckij [właśc. Swiesznikow] Władimir, *Piesn’ o wozwraszczenii*, „Sołowieckije Ostrowa” 1930, nr 5, s. 1.

- Kisielew-Gromow N[ikołaj] I., *Łagieri smierti w SSSR. Wielikaja bratskaja mogiła żertw kommunistycznego tierrora*, Knigoizdatielstwo N.P. Malinowskiego, Shanghai 1936.
- Kisieliow-Gromow Nikołaj, *Obozy śmierci w ZSRR. Wielka masowa mogiła ofiar komunistycznego terroru*, [w:] Malsagow Sozerko, Kisieliow-Gromow Nikołaj, *Początki Gułagu. Opowieści z Wysp Sołowieckich*, przekł. Marcin Masny, Replika, Poznań 2019, s. 207–409.
- Klingier A[leksandr], *Sołowieckaja katorga (zapiski bieżawszego)*, „Archiw russoj riewolucyi”, t. 19 (1228), s. 157–211.
- [Klug Kajetan], *Die grösste Sklaverei der Weltgeschichte. Tatsachenbericht aus dem Strafgebieten der GPU*, napisał Kajetan Klug, oprac. Karl Neuscheler, Zentralverlad der NSDAP Franz Eher, Berlin 1942.
- [Klug Kajetan], *Największe niewolnictwo w historii świata. Sprawozdanie z rzeczywistych przeżyć w obozach karnych GPU*, napisał Kajetan Klug, oprac. Karl Neuscheler, Glob, Warszawa 1943.
- Knyt Agnieszka, *Od redaktora*, [w:] Sołoniewicz Iwan, *Rosja w łagrze*, przekł. Stanisław Dębicki, weryfikacja i uzup. przekł., red. Agnieszka Knyt, Ośrodek „Karta”, Warszawa 2007, s. 499–526.
- Lenardowicz Mieczysław, *Na wyspach tortur i śmierci. Pamiętnik z Sołówek*, Wojskowy Instytut Naukowo-Wydawniczy, Warszawa 1930.
- Lenartowicz M. [właśc. Lenardowicz Mieczysław], *Pamiętnik z Sołówek*, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa [1930].
- Lenin W[ładimir] I., *Tielegramma Pienzienskomu gubispołkomu*, [w:] Lenin W[ładimir] I., *Połnoje sobranije soczinienij*, t. 50, Izdatielstwo političeskoj litieratury, Moskwa 1970, s. 143–144.
- Lichaczew D[mitrij] S., *Wospominanija*, Logos, Sankt-Pietierburg 1995.
- Lichaczow Dmitrij, *Wspomnienia*, przekł. Bogusław Żyłko, Centrum Polsko-Rosyjskiego Dialogu i Porozumienia, Wydawnictwo Akademickie „Sedno”, Warszawa 2016.
- Mackiewicz Stanisław, *Mysł w obcęgach. Studia nad psychologią społeczeństwa Sowie-tów*, Księgarnia F. Hoesicka, Warszawa 1931.
- Malsagoff S[ozerko] A., *An Island Hell. A Soviet Prison in the Far North*, przekł. F.H. Lyon [właśc. Francis Hamilton], A.M. Philpot, London 1926.
- Malsagow Sozerko, *Piekielna wyspa. Radziecka katorga na dalekiej północy*, [w:] Malsagow Sozerko, Kisieliow-Gromow Nikołaj, *Początki Gułagu. Opowieści z Wysp Sołowieckich*, przekł. Marcin Masny, Replika, Poznań 2019, s. 35–191.
- [Malsagow Sozierko A.], *Sołowki. Ostrow pytok i smierti (Zapiski bieżawszego s Sołowkow oficera S.A. Malsagowa)*, „Siegodnia” 1925, nr 269, s. 6–7; nr 270, s. 6; nr 271, s. 5; nr 272, s. 6; nr 273, s. 7; nr 274, s. 5; nr 276, s. 4; nr 277, s. 4; nr 278, s. 4; nr 279, s. 5; nr 280, s. 5; nr 282, s. 5; nr 283, s. 4; nr 284, s. 5; nr 285, s. 6; nr 286, s. 4; nr 288, s. 3; nr 289, s. 4; nr 290, s. 3; nr 292, s. 5.

- Mielgunow S[iergiej] P., „*Krasnyj tierror*” w *Rossii 1918–1923*, [b. nazw. wydaw.], Berlin 1924.
- Miłosz Czesław, *Rok myśliwego*, Instytut Literacki, Paris 1990.
- Mitzner Piotr, *Memoriał. Droga do Rosji*, Instytut Książki, Nowaja Polska, Kraków 2015.
- Morawiec Arkadiusz, „Pamiętnik z Sołówek” Mieczysława Lenardowicza, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2022, nr 1 (64).
- Moskwin Andriej, *Powieść dokumentalna Franciszka Alachnowicza „7 lat w szponach GPU”, geneza utworu: cztery wersje*, „Białorusistyka Białostocka”, t. 11 (2019), s. 47–88.
- Myklin Ołena, *Nacjonalna polityka WKP(b) w Ukraini 1930-ch rokiw u wyswittlenni „Biuletynu Polsko-Ukraińskiego”, „Istorija Ukrainy. Małowidomi imena, podiji, fakty”*, nr 35 (2008), s. 324–328.
- Newerly Igor, *Zostało z uczyty bogów*, Instytut Literacki, Paris 1986.
- Nowikow Ł.I., *Idiei Iosifa Jelenskogo o sprawiedliwom ustrojstwie obszczestwa w kontie-kstie mirowoj utopieczeskoj mysli*, [w:] *Filosofija w Bielarusi i pierspiektiwu mirowoj intiellektualnoj kultury*, kom. nauk. A.A. Łazariewicz [i in.], Prawo i ekonomika, Minsk 2011, s. 439–440.
- Obozy koncentracyjne OGPU w ZSRR*, red. Bernadetta Gronek, Grzegorz Jakubowski, Irena Marczak, Bellona, Warszawa 1992.
- Olechnowicz Franciszek, *Prawda o Sowietach (wrażenia z 7-letniego pobytu w więzieniach sowieckich r. 1927–1933)*, nakł. autora, Warszawa 1937.
- Olechnowicz Franciszek, *Siedem lat w szponach GPU*, nakł. autora, Wilno 1935.
- Olechnowicz Franciszek, [Wypowiedź], [w:] Dybowski Janusz Teodor, „*Siedem lat w szponach GPU*”. *Rozmowa z Olechnowiczem*. „Kultura” 1936, nr 16, s. 4.
- Owsiany Helena, *Paradoksy łagrów sołowieckich*. [w:] *Skazani jako „szpiedzy Watykanu”. Z historii Kościoła katolickiego w ZSRR 1918–1956*, red. Roman Dzwonkowski, Apostolicum, Ząbki 1998, s. 253–277.
- Owsiany Helena, *Polacy w łagrach rosyjskiej Północy. W świetle relacji, listów i dokumentów*, Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, Warszawa 2000.
- Owsiany Helena, *Z historii łagrów na Wyspach Sołowieckich 1920–1939*, [w:] *Skazani jako „szpiedzy Watykanu”. Z historii Kościoła katolickiego w ZSRR 1918–1956*, red. Roman Dzwonkowski, Apostolicum, Ząbki 1998, s. 201–251.
- [B. nazw. aut.], *Po pięciu latach strasznej katorgi powrócił z niewoli sowieckiej polski policjant*, „Hasło Łódzkie” 1929, nr 104, s. 2.
- Pogonowska Ewa, *Czytanie Nowej Rosji. Polskie spotkania ze Związkiem Sowieckim lat trzydziestych XX wieku*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2012.
- Ponarski Zenowiusz, *Franciszek Olechnowicz – wydawca, redaktor, publicysta*, „Białoruskie Zeszyty Historyczne” 1996, z. 2, s. 51–64.
- Postanowieniej SNK RSFSR o „krasnom tierrorie”*, [w:] *GUŁAG (Gławnoje uprawlenije łagieriej) 1917–1960*, oprac. A.I. Kokurin i N.W. Pietrow, red. W.N. Szostakowskij, Międzynarodny Fond „Diemokratija”, Moskwa 2000, s. 15.

- Postanowlenije WCIK o łagieriach prinuditielnych rabot. 17 maja 1919 g.*, [w:] *Istorija stalinskogo Gulaga. Koniec 1920-ch–pierwaja połowina 1950-ch godow. Sobranije dokumientow w 7-mi tomach*, red. W.P. Kozłow [i in.], t. 2: *Karatielnaja sistiema: struktura i kadry*, red. N.I. Władimircew, ROSSPEN, Moskwa 2004, s. 525–530.
- Prikaz WCzK o „krasnom tierrorie”*, [w:] *GUŁAG (Gławnoje uprawlenije łagieriej) 1917–1960*, oprac. A.I. Kokurin i N.W. Pietrow, red. W.N. Szostakowskij, Międzynarodnyj Fond „Diemokratija”, Moskwa 2000, s. 14–15.
- S.K. [Kriwienko Siergiej], *Sołowiecki ITŁ OGPU*, [w:] *Łagry. Przewodnik encyklopedyczny*, red. Nikita Ochotin i Arsenij Roginski, przekł. Romuald Niedzielko, Ośrodek „Karta”, Warszawa 1998, s. 464–467.
- Sariusz-Skąpska Izabella, *Polscy świadkowie GUŁagu. Literatura łagrowa 1939–1989*, Universitas, Kraków 2002.
- Słonimski Antoni, *Moja podróż do Rosji*, [cz. 3:] *Młodzież w Sowietach*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 29, s. 1.
- Słonimski Antoni, *Moja podróż do Rosji*, [cz. 7:] *Sędziowie i sądzeni*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 33, s. 1.
- Sołoniewicz Iwan, *Dzieci za drutem kolczastym*, Glob, Warszawa 1943.
- Sołoniewicz Iwan, *Dzieci za drutem kolczastym. Dziewczynka z lodem*, nakł. „Przewodnika Katolickiego”, Poznań 1938.
- Sołoniewicz Iwan, *Rosja w łagrze*, przekł. Stanisław Dębicki, weryfikacja i uzupełn. przekł., red. Agnieszka Knyt, Ośrodek „Karta”, Warszawa 2007.
- Sołoniewicz Iwan, *Rosja w obozie koncentracyjnym*, t. 1–2, przekł. Stanisław Dębicki, nakł. Sekretariatu Porozumiewawczego Polskich Organizacji Społecznych, Lwów 1938.
- Sołoniewicz Iwan, *Rossija w konclagierie*, Izd-wo Nacyonalno-trudowego sojuza nowego pokolenija, Sofija 1936.
- Sołowecka katorha (Dokumenty)*, red. Ł[ewko] Czykałenko, Druk[arnia] W. Cywińskiego, Warszawa 1931.
- Sołowki* [film dok.], reż. Aleksandr A. Czerkasow, Związek Sowiecki 1928.
- Sołżenicyn Aleksander, *Archipelag GUŁag 1918–1956. Próba dochodzenia literackiego*, t. 1–3, przekł. Jerzy Pomianowski, Rebis, Poznań 2019.
- Sucharski Tadeusz, *Czy „Inny Świat” jest rzeczywiście inny? Dzieło Herlinga na tle pierwszych tekstów łagrowych*, [w:] *Gustaw Herling-Grudziński. Między Wschodem a Zachodem*, red. Grzegorz Przebinda, Bartosz Gołąbek, Wojciech Gruchała, Wydawnictwo Humanistyczne Pigionianum, Karpacka Państwowa Uczelnia w Krośnie, Krosno 2020, s. 121–147.
- Sucharski Tadeusz, *Literatura polska z sowieckiego „domu niewoli”*. *Poetyka. Aksjologia. Twórcy*, Instytut Literatury, Kraków 2021.
- Szapował Jurij, *Likwidacja więźniów sołowieckich z Ukrainy w okresie „Wielkiego Terroru”*, [w:] *Sowiecki system obozów i więzień. Przykłady wybranych państw*, red. Jerzy Bednarek, Instytut Pamięci Narodowej, Łódź 2013, s. 231–258.

- Szyrajew Boris, *Niegaszące światło*, przekł. i oprac. Aniela Czendlik, AA, Kraków 2014.
- Szyrajew Boris, *Nieugasimaja lampada*, Izdatielstwo imieni Czechowa, New York 1954.
- Śleszyński Wojciech, *Pierwszy sowiecki łagier. Wyspy Sołowieckie (1920–1939)*, Muzeum Pamięci Sybiru, Białystok 2017.
- Taylor Nina, *Proza zsyłkowa*, [w:] *Literatura emigracyjna 1939–1989*, t. 1, red. Józef Garliński [i in.], Śląsk, Katowice 1994, s. 261–289.
- Tomaszewski Feliks, *Syberia i rosyjska/radziecka Północ. Niekończąca się gra: zakrywanie – odślanianie*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2020.
- [B. nazw. aut.], *Ucieczka z piekła*, Glob, Warszawa 1944.
- Wat Aleksander, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, cz. 1–2, przedm. Czesław Miłosz, do dr. przygot. Lidia Ciołkoszowa, Polonia Book Fund, London 1977.
- Werth Nicolas, *Państwo przeciw społeczeństwu. Przemoc, represje i terror w Związku Sowieckim*, przekł. A. Nieuważny, [w:] Courtois Stéphane [i in.], *Czarna księga komunizmu. Zbrodnie, terror, prześladowania*, przekł. Krzysztof Wakar [i in.], Dębogóra, Dębogóra 2017, s. 55–266.
- Werth Nicolas, *Sołówki, laboratorium Gułagu*, [w:] Malsagow Sozerko, Kisieliow-Gromow Nikołaj, *Początki Gułagu. Opowieści z Wysp Sołowieckich*, przekł. Marcin Masny, Replika, Poznań 2019, s. 5–32.
- The White Sea Canal*, red. Maxim Gorky, L[eopold] Averbakh, S[emen] G. Firin. Tł. Amabel Williams-Ellis, John Lane, London 1935.
- Widz., *GPU. Obrazki z czerwonej Rosji (I)*, „Wiek Nowy”, nr 7087 (1925), s. 7–8.
- Wilk Mariusz, *Wilczy notes*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1998.
- Wołkow Oleg, *Pogrużenije wo t'mu: iz pierieżytego*, Atheneum, Paris 1987.
- Wołkow Oleg, *W otchłani*, przekł. Maria Kotowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994.
- Zajcew I[wan] M., *Sołówki (Kommunističeskaja katorga, ili miasto pytok i smierti)*, Słowo, Shanghai 1931.
- Zdziechowski Marian, *Czerwony terror*, [w:] Marian Zdziechowski, *W obliczu końca*, wyd. 2 uzup., Wydawnictwo Stanisława Turskiego, Wilno 1938, s. 44–106.

Arkadiusz Morawiec

The beginnings of Polish literature of Soviet concentration camps: Introduction to reading Mieczysław Lenardowicz's "memoirs from Solovki"

Summary

This article is an introduction to the reading of Mieczysław Lenardowicz's "memoirs from Solovki", published twice in 1930 as *Na wyspach tortur i śmierci. Pamiętnik z Solówek* [On the islands of torture and death: memoirs from Solovki] and *Pamiętnik z Solówek* [Memoirs from Solovki]. This is probably the first work of Polish literature of Soviet concentration camps, or more broadly, Polish concentration camp literature. The article outlines the historical and literary context of Lenardowicz's "memoirs": the genesis of the Bolshevik and Soviet concentration camps, and the Solovki Special Purpose Camp in particular, and points to the most important early testimonies about Soviet camps (mainly Solovki), including texts published in Poland and the General Government until 1945. These include, apart from Lenardowicz's work, foreign-language testimonies (Russian, Ukrainian, German) and their Polish translations, the memoirs of Franciszak Alachnowicz, a Byelorussian, written in Polish, and texts written in Polish by Poles: press articles, reports, and essays that deal with Solovki in a more or less direct manner.

Keywords: Polish literature, literature of Soviet concentration camps, Soviet concentration camps, Solovki special camp

Arkadiusz Morawiec – prof. dr hab., literaturoznawca i krytyk literacki, zatrudniony w Uniwersytecie Łódzkim w Zakładzie Literatury Polskiej XX i XXI wieku. Zajmuje się historią literatury polskiej, w szczególności pisarstwem obrazującym totalitaryzm i ludobójstwo, w tym literaturą obozową i literaturą Holokaustu, oraz pisarstwem jako formą pamięci. Autor książek: *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Autentyzm – dyskursywność – paraboliczność* (2000); *Seweryna Szmagłewska (1916–1992). Bibliografia* (2007); *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora* (2009); *Polityczne, prywatne, metafizyczne. Szkice o literaturze polskiej ostatnich dziesięcioleci* (2014); *Zofia Romanowiczowa. Pisarka nie tylko emigracyjna* (2016); *Literatura polska wobec ludobójstwa. Rekonesans* (2018); *Polish Literature and Genocide* (2022).

Arkadiusz Morawiec*

 <https://orcid.org/0000-0001-6424-1194>

„Pamiętnik z Sołówek” Mieczysława Lenardowicza¹

Streszczenie

Artykuł dotyczy „pamiętnika z Sołówek” Mieczysława Lenardowicza, opublikowanego dwukrotnie w 1930 roku. Wersja krótsza utworu, zatytułowana *Pamiętnik z Sołówek*, ukazała się nakładem Towarzystwa Wydawniczego „Rój”, zaś wersja obszerniejsza, *Na wyspach tortur i śmierci. Pamiętnik z Sołówek*, została wydana przez Wojskowy Instytut Naukowo-Wydawniczy. Utwór Lenardowicza jest prawdopodobnie pierwszym polskim dziełem literatury łagrowej, i szerzej, literatury obozowej. Uwagi dotyczące utworu: jego genezy, wersji, formy, zawartości i pragmatyki, poprzedza próba ustalenia tożsamości autora, o którym praktycznie niczego nie wiadomo.

Słowa kluczowe: literatura polska, literatura łagrowa, Mieczysław Lenardowicz, sowieckie obozy koncentracyjne, Sołowiecki Obóz Specjalnego Przeznaczenia

* Prof. dr hab., Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury Polskiej XX i XXI wieku, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; arkadiusz.morawiec@uni.lodz.pl

¹ Wprowadzeniem do niniejszego artykułu jest publikacja: A. Morawiec, *Początki polskiej literatury łagrowej. Wprowadzenie do lektury „pamiętnika z Sołówek” Mieczysława Lenardowicza*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2022, nr 1 (64).

Autorzy opublikowanych w języku polskim wspomnień obozowych, zarówno łagrowych, jak i lagrowych, z reguły nie są postaciami anonimowymi. Zawsze coś o nich wiadomo, i to raczej więcej niż mniej. W przypadku, dwukrotnie wydanego w 1930 roku w formie broszury, „pamiętnika z Sołówek” Mieczysława Lenardowicza jest jednak inaczej. O autorze wiemy tylko to, co sam w „pamiętniku” ujawnił, a także wyjawiał w kolejnej, opublikowanej rok później, broszurze zatytułowanej *Za czerwonym kordonem. Wspomnienia z pobytu w Rosji sowieckiej*². Zawiera ona relację z „ciągu dalszego” sowieckich przygód Lenardowicza, obejmujących okres od zwolnienia z Sołówek do powrotu do Polski. To niewiele, zważywszy, że o samym sobie, a zwłaszcza o tym, kim jest – autor obu tych utworów nie mówi prawie nic.

Wątpliwości wzbudza już jego nazwisko. Nie wiadomo, czy jest autentyczne. Przyjrzyjmy się edycjom „pamiętnika z Sołówek”. Jako autor pierwszej z nich, obszerniejszej, opublikowanej przez Wojskowy Instytut Naukowo-Wydawniczy (dalej: WINW), noszącej tytuł *Na wyspach tortur i śmierci. Pamiętnik z Sołówek*, figuruje Mieczysław Lenardowicz³. W drugiej, wydanej przez oficynę „Rój” jako *Pamiętnik z Sołówek*, na stronie tytułowej widnieje „M. Lenartowicz”, zaś na okładce, zdawałoby się prawidłowo, „M. Lenardowicz”⁴. Tymczasem w katolickim tygodniku „Dzwon Niedzielny” przedruk „pamiętnika”, a ściślej, pierwszej z wymienionych tu edycji, opatrzony jest tytułem *Wspomnienia więźnia z Wysp Sołowieckich* i sygnowany nazwiskiem: Mieczysław Cybulski⁵. To samo nazwisko pojawia się w tytule przekładu ukraińskiego, opublikowanego w 1937 roku we Lwowie przez wydawnictwo „Meta”: *Соловки, острови мук і смерті. На підставі спо́минів соловецького в'язня М. Цибульського*⁶. „Urzędowy Wykaz Druków Wydanych w Rzeczypospolitej Polskiej” zawiera informację, że „M. Cybulski” jest pseudonimem Mieczysława Lenardowicza⁷, jednak w haśle dotyczącym oficyny „Meta”, zawartym we współczesnej encyklopedii ukraińskiej, jako

2 M. Lenardowicz, *Za czerwonym kordonem. Wspomnienia z pobytu w Rosji sowieckiej*, Wojskowy Instytut Naukowo-Wydawniczy, Warszawa 1931 („Biblioteczka Społeczna”, nr 8).

3 M. Lenardowicz, *Na wyspach tortur i śmierci. Pamiętnik z Sołówek*, Wojskowy Instytut Naukowo-Wydawniczy, Warszawa 1930 („Biblioteczka Społeczna”, nr 4).

4 M. Lenartowicz, *Pamiętnik z Sołówek*, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa [1930] („Biblioteczka Historyczno-Geograficzna”, cykl „Kryminalny”, nr 150).

5 M. Cybulski, *Wspomnienia więźnia z Wysp Sołowieckich*, „Dzwon Niedzielny” 1934, nr 12–29. Warto nadmienić, że redakcja tygodnika, przedrukowując utwór, usunęła z niego fragmenty nieprzystojne, między innymi te: „było ono [powietrze w celi – przyp. A.M.] stokroć gorsze aniżeli w publicznych ustępach...” (s. 22), „s...y syny! A w mordę kułakiem chcecie?” (s. 24).

6 [B. nazw. aut.], *Соловки, острови мук і смерті. На підставі спо́минів соловецького в'язня М. Цибульського*, Meta, Lwów 1937 („Християнська Книжка”, nr 4).

7 „Urzędowy Wykaz Druków Wydanych w Rzeczypospolitej Polskiej” 1937, nr 38, s. 480.

autor tej publikacji widnieje B. Sadowski: „Соловки, острови мук і смерти [В. Садовського] (1937)”⁸.

Trudno dociec, dlaczego redakcja „Dzwonu Niedzielnego” i wydawnictwo „Meta” miałyby zatajać nazwisko autora, skoro pojawiło się ono wcześniej na okładkach broszur wydanych w języku polskim. Może pseudonimem jest więc nie „Mieczysław Cybulski”, lecz „Mieczysław Lenardowicz”? I jeszcze jedna kwestia. Otóż zawarta w tytule ukraińskiego przekładu formuła „na podstawie” rodzi przypuszczenie, że udział w powstaniu utworu miał zarówno były więzień, jak i redaktor. Kto jednak byłby eks-więźniem, a kto redaktorem? I kim jest B. Sadowski? Kimś istotnym czy tylko omyłką autorki hasła encyklopedycznego?⁹

To jednak nie wszystkie komplikacje. Jako autor wydanego w 2008 roku rosyjskiego przekładu wspomnień, *На островах пыток и смерти (воспоминания с Соловок)*, widnieje M. Lenardowicz¹⁰, tymczasem w jego przedruku pojawia się M. Leonardowicz¹¹. Być może korektor, tłumacz, redaktor lub wydawca popełnili błąd. A może błąd popełnił, zapisując nazwisko autora (założmy, że Mieczysław Lenardowicz to nazwisko prawdziwe), a ściślej, transkrybując je z polskiego paszportu, urzędnik GPU? A może wcale go nie popełnił? Historyk Michaił Suprun w nocie poprzedzającej drugą rosyjską edycję wspomnień Lenardowicza (*vel* Leonardowicza) stwierdza bezradnie, że o ich autorze wiadomo bardzo niewiele: w Archiwum Ośrodka „Karta” w Warszawie znaleźć można jedynie zdawkowe informacje o nim, i to wydobyte ze wspomnień, zaś archiwa rosyjskie nie są dla badaczy dostępne¹². Dodam jeszcze, że w bazach i kartotece personalno-odznaczeniowej

8 M.O. Гринько, *Мета*, [w:] *Енциклопедія Сучасної України: електронна версія*, red. І.М. Дзюба [i in.], Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, Київ 2018, https://esu.com.ua/search_articles.php?id=66643 [dostęp: 25.01.2022].

9 Próbowałem rozstrzygnąć tę kwestię, wysyłając 17 lutego 2022 roku pytanie do autorki hasła, Marii Hrynko, na adres elektroniczny Muzeum Książki i Drukarstwa Ukrainy w Kijowie (Музей книги і друкарства України), gdzie jest ona zatrudniona. Niestety, nie otrzymałem odpowiedzi.

10 М. Ленардович, *На островах пыток и смерти (воспоминания с Соловок)*, przekł. М.С. Горбунова, [w:] *Каторга и ссылка на Севере России*, t. 3: *Воспоминания поляков*, wybór i red. М.Н. Супрун, Издательство Поморского университета, Архангельск 2008, s. 50–91.

11 М. Леонардович, *На островах пыток и смерти. Воспоминания с Соловок*, przekł. М.С. Горбунова, [w:] *Воспоминания соловецких узников 1923–1939 гг.*, t. 1: 1923–1927, red. В. Умнягин, Издательство Спасо-Преображенского Соловецкого мужского монастыря, Соловки 2013, s. 596–632.

12 М.Н. Супрун, *Воспоминания М. Леонардовича*, [w:] *Воспоминания соловецких узников...*, s. 594–595. W Archiwum Ośrodka „Karta” znajduje się dokument opatrzoney nagłówkiem *Polscy więźniowie w łagrach sołowieckich (wg kartoteki w Muzeum Sołowieckim)* (prawdopodobnie sporządziła go Helena Owsiany); wymienia on Mieczysława Lenardowicza, jednak – istotnie – niczego ponad to, co da się wyczytać z jego wspomnień, nie ujawnia

Centralnego Archiwum Wojskowego w Warszawie brak jest materiałów na nazwisko: Lenardowicz Mieczysław, są zaś dotyczące Mieczysława Cybulskiego; nie jest to jednak „ten” Cybulski¹³.

W każdym razie brak rzetelnych (poza tekstowych) danych dotyczących autora pozwala wysnuć przypuszczenie, że „Mieczysław Lenardowicz” jest pseudonimem lub, co wydaje się jednak mniej prawdopodobne, że „pamiętnik z Sołówek” to zredagowana przez kogoś kompilacja relacji dwóch lub więcej osób. Znamy podobny przypadek: jest nim anonimowa, wydana konspiracyjnie w 1942 roku w Warszawie, broszura *Oświęcim. Pamiętnik więźnia*, zredagowana przez Halinę Krahełską. Powstała ona w oparciu o zanotowane przez pracowników Biura Informacji i Propagandy Komendy Okręgu Warszawskiego Związku Walki Zbrojnej (Armii Krajowej) relacje więźniów, którzy wydostali się z Auschwitz¹⁴.

Dostępna biografia Lenardowicza – pozostaną przy tej nazwie autora „pamiętnika z Sołówek” – rozpoczyna się i urywa nagle. Jej początek wyznacza pierwsze zdanie *Na wyspach tortur i śmierci* (w *Pamiętniku z Sołówek* brzmi ono identycznie): „Pod koniec grudnia 1923 r. opuściłem Warszawę i wyjechałem do Rosji”¹⁵. Lenardowicz powraca z niej, a ściślej, ze Związku Sowieckiego, w 1929 roku. Powraca do Warszawy, gdzie – jak pisze – mieszkają jego rodzice i rodzeństwo. W 1930 roku, co już wiemy, publikuje dwukrotnie „pamiętnik z Sołówek”, zaś rok później – *Za czerwonym kordonem*. Czym zajmował się do roku 1923 i co działo się z nim po roku 1931 – nie wiadomo.

W kolejnych zdaniach początkowej partii *Na wyspach tortur i śmierci* wspomina:

W pierwszych dniach 1924 roku znalazłem się w Mińsku litewskim. Pierwsze kilka dni musiałem spędzić w GPU, które w szczególny sposób „badało”, po co przyjechałem do ZSSR. [...]

Odzyskawszy swobodę ruchów, zacząłem przyglądać się życiu Rosji komunistycznej¹⁶.

Kieruje swoje pierwsze kroki do klubu im. Róży Luksemburg, gdzie poznaje wielu działaczy komunistycznych, wśród nich panią K., żonę funkcjonariusza mińskiego GPU i zarazem pracownicę tejże instytucji. Po kilku miesiącach, obdarzywszy

– zob. Kolekcja Stowarzyszenia „Memoriał”, Materiały o Polakach represjonowanych z ZSRR w latach 30. XX wieku, sygn. PL-1001-AW-M-I-17.

¹³ Wojskowe Biuro Historyczne im. gen. broni Kazimierza Sosnkowskiego w Warszawie, Centralne Archiwum Wojskowe, Kolekcja Akt Personalnych i Odznaczeniowych, teczka osobowa Mieczysława Cybulskiego, sygn. I.481.C.4995.

¹⁴ Zob. A. Morawiec, *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej, Łódź 2009, s. 84–86.

¹⁵ M. Lenardowicz, *Na wyspach tortur i śmierci...*, s. 5.

¹⁶ Tamże.

autora zaufaniem, ujawnia mu ona „najdrobniejsze szczegóły nie tylko ze swego życia prywatnego, ale także z tego, co się działo w GPU”¹⁷. Lenardowicz dowiaduje się między innymi, że polska sekcja komunistyczna w Mińsku przygotowuje akcję dywersyjną na terytorium Polski (m.in. na Stołpcę). O celu swojej wizyty ani o innych jej przejawach autor nie wspomina czytelnikowi ani słowem. Stwierdza jedynie, że w czerwcu 1924 roku zaaresztowało go GPU. Wiele wskazuje na to, że bolszewicy nie tyle – co sugeruje w dalszej partii wspomnień – chcieli go zrobić w szpiegostwo, lecz że w istocie był szpiegiem. Prawdopodobnie więc myli się Eugeniusz Czaplejewicz, sądząc, że Lenardowicz wyjechał do Mińska jako sympatyk Związku Sowieckiego¹⁸.

Oto autor *Na wyspach tortur i śmierci* wspomina na przykład o planowanej wspólnie z niejakim Józkiem Sablińskim, którego znał jeszcze z Warszawy, ucieczce z mińskiego więzienia. Wiadomo dziś, że Sabliński był agentem polskiego wywiadu. Powracając z misji w ZSRS, został zatrzymany i osadzony w więzieniu w Mińsku; jego nazwisko znajduje się na sporządzonych w 1924 roku przez stronę polską listach osób przeznaczonych do „wymiany personalnej z Rosji”¹⁹. O tym, że Lenardowicz był najprawdopodobniej szpiegiem, świadczy zwłaszcza „ciąg dalszy” jego wspomnień – *Za czerwonym kordonem*.

Po zwolnieniu z Sołówek wiosną 1927 roku, Lenardowicz osiedlił się, zgodnie z nakazem władz, w obwodzie woroneskim, bez prawa opuszczania go. Zamieszkał najpierw w Woroneżu, gdzie otrzymał „skromną posesję”²⁰, a następnie, w kwietniu 1928 roku, przeniósł się do Penzy. Nie wiadomo, czym się tutaj zajmował i skąd miał środki na utrzymanie. Co istotne, często z tego miasta wyjeżdżał, nielegalnie – między innymi do Semipałatyńska, Moskwy, Niżnego Nowogrodu, Kazania, Riazania. Przyglądał się uważnie życiu w Sowietach. Zajmowały go zwłaszcza kwestie społeczne i ekonomiczne. W Semipałatyńsku był świadkiem krwawego stłumienia strajku robotniczego. Podczas jednej z podróży spotkał znajomego, który „objechał niemal całą europejską Rosję” i miał „moc wiadomości” o tym, co się w niej dzieje, i który chętnie podzielił się nimi z autorem²¹. W listopadzie 1928 roku Lenardowicz został ponownie aresztowany. Przyczyny aresztowania nie ujawnił.

W *Na wyspach tortur i śmierci* stwierdza wprawdzie, że z Rosji uciekł, jednak w *Za czerwonym kordonem* informuje, że do Polski został odesłany (zdarzenie to

17 Tamże.

18 E. Czaplejewicz, *Polska literatura łagrowa*, PWN, Warszawa 1992, s. 40.

19 Zob. *Wymiana więźniów politycznych pomiędzy II Rzeczpospolitą a Sowietami w okresie międzywojennym. Dokumenty i materiały*, oprac. W. Materski, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 2000, s. 139, 170, 187.

20 M. Lenardowicz, *Za czerwonym kordonem...*, s. 15.

21 Tamże, s. 35.

dość szczegółowo tutaj relacjonuje)²². Domyślamy się, że odesłano go w zamian za kogoś. Jeżeli powrócił do ojczyzny dzięki wymianie więźniów, oznacza to, że władze polskie uznały go za osobę ważną lub zasłużoną dla kraju²³. Zapewne więc, powtórzmy, nie był sympatykiem Związku Sowieckiego. Zawartość obu broszur, ukazujących Sowiety w zdecydowanie negatywnym świetle, ujawniających liczne fakty i nazwiska (m.in. funkcjonariuszy GPU i SŁON), nakazują sądzić, że spisując wspomnienia, czynił to jako patriota, a także z wewnętrznej potrzeby – woli ujawnienia prawdy o „zgniliznie i błocie bolszewickim”²⁴.

Relację dotyczącą tego, co przeżył i widział w Związku Sowieckim, Lenardowicz zapewne najpierw zdał polskim służbom wywiadowczym, a dopiero potem zredagował „pamiętniki”. W *Za czerwonym kordonem* wspomina: „Wkrótce pociąg dojechał do Stołpców. Skierowano mnie do komendy policji, a stąd do komendy miejscowego KOP-u [Korpusu Ochrony Pogranicza – przyp. A.M.]. Po dłuższym badaniu KOP wysłał mnie do Wilna”²⁵. Zapewne nakazano mu udać się do Wilna, a nie do Warszawy, gdzie mieszkała jego rodzina, ponieważ placówka wywiadowcza KOP w Stołpcach podlegała ekspozyturze Oddziału II (tj. wywiadu) w Wilnie. Bodajże to właśnie do niej skierowano Lenardowicza. Obszerniejsza wersja „pamiętnika z Sołówek” oraz *Za czerwonym kordonem* ukazały się, co znamienne, w serii broszur wydawanych przez Wojskowy Instytut Naukowo-Wydawniczy²⁶.

O tym, że polskie służby wywiadowcze skrupulatnie gromadziły informacje dotyczące sowieckich obozów koncentracyjnych świadczy, sporządzone w sierpniu 1933 roku przez Oddział Służby Granicznej KOP, tajne opracowanie na ten temat, opublikowane po latach, w 1992 roku, w tomie *Obozy koncentracyjne OGPU w ZSRR*. Powstało ono w oparciu o informacje uzyskane od byłych więźniów politycznych przybyłych do Polski z ZSRS w drodze wymiany więźniów. Szczegółowością cechują się wśród nich dane dotyczące Sołówek. Wprawdzie redaktorzy we wstępie do tomu stwierdzają, że dane zawarte w opracowaniu KOP pochodzą od osób, które powróciły do Polski 15 września 1932 roku, jednak widoczne są w nim także informacje uzyskane wcześniej, niektóre już w 1925 roku²⁷.

22 M. Lenardowicz, *Na wyspach tortur i śmierci...*, s. 79; tenże, *Za czerwonym kordonem...*, s. 49.

23 Zob. *Wymiana więźniów...*, s. 5–12.

24 M. Lenardowicz, *Na wyspach tortur i śmierci...*, s. 79.

25 M. Lenardowicz, *Za czerwonym kordonem...*, s. 50.

26 Notabene, w 21. numerze „Żołnierza Polskiego” z maja 1930 roku zawarta jest, wypełniająca niemal całą stronę, reklama wspomnień Mieczysława Lenardowicza, anonsowanych tu jako *Wyspy tortur i śmierci (Pamiętnik z Sołówek)* (s. 528).

27 *Obozy koncentracyjne OGPU w ZSRR*, red. B. Gronek, G. Jakubowski, I. Marczak, Bellona, Warszawa 1992, s. 49, 54.

Jak wspomniałem, w 1930 roku ukazały się dwie edycje „pamiętnika z Sołówek”. „Urzędowy Wykaz Druków Wydanych w Rzeczypospolitej Polskiej” jako pierwszą odnotował, w czerwcu, edycję WINW (*Na wyspach tortur i śmierci. Pamiętnik z Sołówek*); broszurę wydaną przez „Rój” (*Pamiętnik z Sołówek*) zarejestrował w sierpniu²⁸. Ta niewielka odległość czasowa oczywiście nie musi przesądzać o chronologii wydań. W każdym razie pierwsze z wymienionych tutaj jest obszerniejsze, zawiera więcej danych faktograficznych, a ponadto zaopatrzone jest w ilustracje i chwytliwszy tytuł: *Na wyspach tortur i śmierci*, notabene, ewokujący wcześniejsze, zagraniczne publikacje dotyczące Sołówek – *Соловки. Остров пыток и смерти* Sozerka Malsagowa oraz *Une baigne en Russie rouge. Solovki, l'île de la faim, des supplices, de la mort* Raymonda Dugueta²⁹. Tę właśnie wersję, pełniejszą, czynię głównym przedmiotem refleksji³⁰. Dodam wszakże, iż pomija ona nieliczne fragmenty zawarte w edycji „Roju”, między innymi niektóre szczegóły dotyczące seksualnego wykorzystywania więźniarek przez funkcjonariuszy obozowych. Silniej natomiast eksponuje polski patriotyzm, ponadto uwydatnia w formie komentarzy, od których edycja „Roju” raczej stroni, degrengoladę moralną bolszewików i Związku Sowieckiego, a także ujawnia, iż niektórzy obozowi funkcjonariusze są Żydami. Niewykluczone, że zabiegi te zostały zainspirowane przez wydawcę: instytucję, której jednym z głównych celów było kształtowanie w wojsku i społeczeństwie postaw patriotycznych³¹. Skądinąd treści patriotyczne nie zawsze wyrażane są przez autora bezpośrednio. Na przykład słowa dotyczące rozstrzelanej przez mińskie GPU kobiety: „Do takiego śmiałego patrzenia w oczy śmierci zdolne są tylko Polki. [...] Pięknie i po bohatersku się zachowała” (s. 55), wypowiedziada w rozmowie z autorem jedna z więźniarek. Sam autor, nieukrywający więzi łączących go z Polakami, będący niewątpliwie patriotą, daleki jest jednak od narodowej egzaltacji, a zwłaszcza szowinizmu czy ksenofobii. Wyjątek w tym względzie zdają się stanowić uwagi na temat żydowskiego pochodzenia dwóch osób: „czekisty Reminsona”, bezwzględnego sadysty, oraz Remera, kierownika cegielni, wykorzystującego seksualnie więźniarki. Co jednak istotne, w edycji „Roju” etnonim „Żyd” nie pojawia się ani razu; niewykluczone więc, że pojawił się on w wersji obszerniejszej za sprawą wojskowego instytutu wydawniczego, działającego w duchu propaństwowym, asymilacyjnym i antykomunistycznym (z tym zaś aspektem

28 „Urzędowy Wykaz Druków Wydanych w Rzeczypospolitej Polskiej” 1930, nr 21, s. 453, nr 31, s. 679.

29 [С.А. Мальсагов], *Соловки. Остров пыток и смерти (Записки бежавшего с Соловков офицера С.А. Мальсагова)*, „Сегодня” [Rīga] 1925, nr 269–274, 276–280, 282–286, 288–290, 292–292; R. Duguet, *Une baigne en Russie rouge. Solovki, l'île de la faim, des supplices, de la mort*, przedm. J. Claine, Jules Tallandier, Paris 1927.

30 W dalszej części artykułu lokalizację cytatów z tej edycji podaję bezpośrednio w tekście.

31 Zob. *Wojskowy Instytut Naukowo-Wydawniczy. Sprawozdanie z czynności za lata 1918–1924*, Wojskowy Instytut Naukowo-Wydawniczy, Warszawa 1925, s. 1–5.

ściśle korespondował stereotyp „żydokomuny”). Natomiast zdecydowaną, doskonale widoczną w obu edycjach, niechęć przejawia Lenardowicz w stosunku do bolszewików. Jej dobitnym wyrazem są zwłaszcza zawarte w edycji WINW, zwieńczające niektóre epizody, sarkastyczne komentarze – potrzebne bardziej, spełniającemu funkcję wychowawczą, wydawcy niż w miarę inteligentnemu czytelnikowi (same epizody są bowiem wystraszająco wymowne). Oto niektóre z nich: „Życie więźniów cenione jest tam [na Sołówkach – przyp. A.M.] mniej od życia psa lub jakiegoś innego bydłęcia” (s. 42), „dla łajdactw czekałsi nie znają miary” (s. 47), „Im większy zbir, i krwawszy kat, tym szybciej awansuje w Sowietach” (s. 71).

Tyle o najważniejszych różnicach między obu edycjami. Przyjrzyjmy się teraz figurze autora, formie i zawartości „pamiętnika” oraz jego pragmatyce. (Gdy używam określenia „pamiętnik” lub „pamiętnik z Sołówek”, mam na myśli obie edycje, innymi słowy – wspomnienia Lenardowicza z Sołówek).

Lenardowicz, jak już rzekłem, mówi o sobie niewiele, a raczej niewiele mówi na temat własnej tożsamości. Nie wiemy, jaki ma zawód, z jakiego środowiska się wywodzi ani ile ma lat. Wspomina tylko, że jest Polakiem i jest młody (s. 42). Lekarka na Sołówkach i lekarz ze szpitala w Kemie zwracają się do niego *per* panie Mieczysławie (s. 46, 74). Jest to wprowadzie niewiele, jednak do zawarcia paktu autobiograficznego zdaje się wystarczać³².

„Pamiętnik” Lenardowicza jest utworem wspomnieniowym, a dokładniej, relacją, autor skupia bowiem swoją uwagę w mniejszym stopniu na sobie, w większym zaś na świecie zewnętrznym. Sytuacja narracyjna jest słabo zarysowana, zaś intencja wyraźna: „Postanowiłem [...] spisać te pamiętniki, by uświadomić rodaków, czym jest Rosja obecna, jak wygląda ten »raj bolszewicki« i jaką zagładę niosą czerwoni władcy Kremla dla cywilizacji świata” (s. 79). Dystans narracyjny jest w utworze zasadniczo, co znamienne dla relacji, niewielki, wydarzenia ujmowane są chronologicznie, komentarze zaś stosunkowo nieliczne. Literackość (beletryzacja) „pamiętnika z Sołówek” przejawia się przede wszystkim w operowaniu konwencją doskonałej pamięci, czego wyrazem są obszernie dialogi i przytaczane opowieści towarzyszy niedoli, a ponadto zacytowany list, pozostawiony przez jedną z więźniarek, w którym wyjaśnia ona powody odebrania sobie życia. Stylistyczne ambicje ujawnia autor rzadko, jak w tym oto plastycznym opisie burzy śnieżnej:

Masy śniegu, rzucane potężnym wichrem, siekły nas po twarzy i zasypywały transport co chwila. Dokoła nic nie było widać, jeno słuch nasz chwytął przeraźliwe gwizdy wichrów, które były jak opętane, rzucając masami śniegu na wszystkie strony.

³² Zob. P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przekł. A. Labuda, [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przekł. W. Grajewski [i in.], Universitas, Kraków 2001, s. 21–56.

[...] Od czasu do czasu potężny huk i trzask wkradały się w piekielną muzykę wicherów – to złamane lub wyrwane z korzeniami drzewa waliły się o ziemię. Przejmująca groza szła od wstrząsanego żywiołem lasu.

[...] Jedenastu więźniów z transportu zginęło, woły zostały zabite (s. 32–33).

Najważniejsze są jednak dla Lenardowicza fakty, zaświadczone o potworności „raju bolszewickiego”, której dobitnym, choć nie jedynym przejawem jest „katownia sołowiecka” (s. 79).

Droga do niej wiodła Lenardowicza z Mińska. Warto ją zarysować, choćby dlatego, że „pamiętnik z Sołówek” pozostaje wciąż dziełem nieznanym. Drogę z sowieckiego więzienia do łagru polscy czytelnicy znają głównie z lektury *Innego świata* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, z rozdziału *Witebsk – Leningrad – Wołogda*³³. Droga Lenardowicza wydaje się do niej podobna, jednak zdaje się bardziej bolesna.

Wspominałem wcześniej o przybyciu Lenardowicza do Mińska i jego aresztowaniu w czerwcu 1924 roku. W mińskim więzieniu GPU trafia zrazu do „pojedyńki”. Po trzech dniach zostaje oskarżony o szpiegostwo na rzecz Polski. Jako że odmawia podpisania spreparowanych, niezłożonych przez niego zeznań, gepiści zamykają go w ciemnicy „pełnej wody po kolana” (s. 8). Spędza w niej trzy dni. Wyznaje: „O tych cierpieniach będę całe życie pamiętał” (s. 8). Następnie trafia do celi śmierci. Tkwi w niej 20 dni, po czym zostaje wywieziony do Lasu Komarowskiego, „miejsca straceń, gdzie spoczywają setki Polaków, rozstrzelanych przez bolszewików” (s. 11). Stojąc nad wykopanym grobem, ponownie odmawia podpisania zeznań, mając nadzieję, że uczestniczy w „tzw. sztucznym rozstrzelaniu” (s. 13). Istotnie, była to inscenizacja. Na początku sierpnia Lenardowicz zostaje przeniesiony do centralnego więzienia w Mińsku, gdzie oczekuje na wyrok zaocznego sądu kolegium OGPU w Moskwie. Spotyka w celi Polaków, podobnie jak on oskarżonych o szpiegostwo. Z dwoma z nich, żołnierzami, którzy chcąc odwiedzić swoich bliskich na Białorusi, przekroczyli nielegalnie granicę polsko-sowiecką, zaprzyjaźnia się. Dziewiątego września wszystkim trzem ogłoszono w kancelarii więziennej wyrok: „trzy lata ciężkich robót na wyspach Sołowieckich” (s. 17). „Wyspy Sołowieckie – konstatuje autor – miały ustaloną sławę wśród wszystkich więzień sowieckich. Już same ich nazwy: »Wyspy tortur i śmierci«, dosadnie malowały ich przeznaczenie” (s. 17). Wkrótce Lenardowicz wraz z blisko siedmioma dzieśiątkami więźniów wyrusza transportem kolejowym do miejsca przeznaczenia. Etapami, odwiedzając więzienia w Orszy, Witebsku, Leningradzie, 13 października dociera do obozu przejściowego w Kemie, na Wyspie Popiej, stanowiącego wrota Sołówek, a raczej, by użyć innej metafory, pierwszy ich krąg. Relacja dotycząca

³³ G. Herling-Grudziński, *Inny świat. Zapiski sowieckie*, przedm. B. Russell, London 1953, Gryf.

pobytu autora w łagrze zawarta jest na 59 z 75 stron, wzbogaconego o pięć ilustracji, tekstu (tj. edycji WINW).

„Pamiętnik z Sołówek” jest przede wszystkim świadectwem. Jego walory dokumentarne są nie do przecenienia. Philippe Lejeune stwierdza, że w przypadku tekstu autobiograficznego czytelnik, a w każdym razie czytelnik krytyczny, dociekliwy, szuka pomyłek, zniekształceń, zwraca uwagę na luki, niedopowiedzenia czy koloryzowanie³⁴. Owszem, zdarzają się Lenardowiczowi omyłki; są one jednak usprawiedliwione. Dotyczą głównie nazw miejscowych i nazwisk, zapewne nie dość dobrze usłyszanych lub niedokładnie zapamiętanych, a niekiedy, jak się zdaje, zniekształconych przez redaktora lub zecera obu broszur. Przywołany wcześniej Las Komarowski (potocznie: Komarówka) nazwany jest „Komorówką” (s. 11), zaś miasto Kem, określane przez autora zasadniczo jako Kemi (formę tę, poprawną, stosowano zwłaszcza dawniej), we wcześniejszej partii tekstu jawi się, błędnie, jako „Komi” (s. 19, 20). Naczelnicy obozu sołowieckiego nazywali się Nogtiew i Ejchmans, a nie Noktiew i Ejchmurz (np. s. 60)³⁵. Lenardowicz wspomina, że w 1927 roku przybyło na Sołowki wielu księży katolickich. Wymienia aż 12 nazwisk, wśród nich przybyłego z Ukrainy dziekana Ilgiu (s. 71). Z pewnością ma na myśli dziekana parafii w Charkowie, ks. Wincentego Ilgina, notabene, autora opublikowanych w 2006 roku *Wspomnień kapłana z Sołówek*³⁶. Lenardowicz miał, mimo wskazanych usterek, albo bardzo dobrą pamięć, albo – redagując swoją relację – korzystał z dokumentów, być może udostępnionych mu przez II Oddział (jeśli, co niewykluczone, był jego pracownikiem). W utworze zwraca uwagę pieczołowitość opisu oraz duża liczba danych, zwłaszcza toponimów i nazwisk. Na przykład przytacza autor wypowiedź przybyłego na Sołowki ks. Baranowskiego³⁷ (w edycji „Roju” brak tego fragmentu), zawierającą nazwiska kilku osób represjonowanych wraz z nim w „sprawie Polaków z Witebska” (s. 52), wśród nich rodzinę Iwanowskich. Książd stwierdza, że Iwanowskiego rozstrzelano, zaś jego żonę i nieletniego brata „wymieniono” do Polski. Dane te znajdują potwierdzenie w polskich dokumentach (z tą jedynie różnicą, że Iwanowscy wskazani są w nich jako mieszkańcy nie Witebska, lecz Mińska)³⁸. Podobnie szczegółowe informacje,

³⁴ P. Lejeune, dz. cyt., s. 36.

³⁵ Drugi z nich określony jest w innym miejscu jako „Ejckmus” (s. 30). Nazwa statku, którym transportowano więźniów z Kemu na Wyspy Sołowieckie, to najpierw „Glebbnoki” (s. 20), później zaś, poprawnie, „Gleb Bokij” (s. 51).

³⁶ W. Ilgin, *Wspomnienia kapłana z Sołówek. Jak to było w raju bolszewickim. Charków – Sołowki – Piniega – Moskwa – Warszawa (1917–1933)*, słowo wstępne, oprac. R. Dzwonkowski, Norbertinum, Lublin 2006.

³⁷ Chodzi o ks. Leonarda Baranowskiego, administratora parafii pw. św. Antoniego w Witebsku w latach 1922–1925. Wspomina go także, jako pierwszego z księży katolickich, którzy trafili na Sołowki, ks. Ilgin (dz. cyt., s. 60).

³⁸ Zob. *Wymiana więźniów...*, s. 181.

nazwiska czterech osób rozstrzelanych w Mińsku, pojawiają się w przytoczonej przez autora wypowiedzi hrabiny R. z lipca 1925 roku. Jest wśród nich niejaki Abramowicz (s. 54). Nazwisko to pojawia się również w sporządzonym prawdopodobnie w listopadzie 1925 roku spisie osób rozstrzelanych przez Sowieców po 1 kwietnia 1925 roku (z adnotacją, że Abramowicza rozstrzelano w Mińsku)³⁹. Dodajmy jeszcze, że w wypowiedzi ks. Baranowskiego pojawia się nazwisko „Woy-no”. Gdyby autor je zasłyszał, nie zaś ujrzał w jakimś dokumencie, zapisałby je raczej z „j” w środku (w tej postaci występowało ono i występuje bez porównania części). Niewykluczone, że z tego samego źródła (tj. jakiegoś dokumentu) zaczerpnął też Lenardowicz informację o zwolnieniu ks. Baranowskiego z Sołówek w 1928 roku i wysłaniu go do środkowej Rosji, sam bowiem opuścił łagier rok wcześniej, a także o personalnych rozsadach, jakie dokonały się we władzach obozowych w 1926 roku (edycja „Roju” tych danych nie zawiera). Czytelnika może też zastanowić, skąd autor wie, że w mińskim więzieniu GPU przebywało „108 osób, w tym 29 kobiet i 79 mężczyzn przeważnie narodowości polskiej” (s. 16) i że 40 z nich rozstrzelano. Wiedzy tej autor bowiem nie uzasadnia (oczywiście mógł ją uzyskać od współwięźniów), jednak w innych przypadkach zwykle to czyni (być może wtedy, gdy wydaje mu się to konieczne). Píše na przykład: „O stonsunkach Miljanowicza z GPU nie wiedziałem [przebywając z nim w jednej celi – przyp. A.M.], wiadomość o tym doszła do mnie znacznie później” (s. 14); „Jak się później dowiedziałem, ów wściekły czekista nazywał się Sokołow” (s. 24). Wszelkoność i szczegółowość charakterystyki obozu, więcej nawet, kompleksu sołowieckiego, znajduje uzasadnienie w fakcie, że przez dość długi czas Lenardowicz sprawował nadzór nad kwarantanną i przeprowadzał dezynfekcję w rozrzuconych na wyspach łagpunktach: „Na tym stanowisku – wspomina – jeszcze lepiej poznałem tajemnicę wysp Sołowieckich, albowiem bardzo często z doktorem Kacew[em] musiałem jeździć po różnych wyspach. Dotarłem niemal do wszystkich obozów i przyjrzałem się wszystkiemu dobrze i dokładnie” (s. 61).

Zarówno w świadectwach, jak i opracowaniach dotyczących obozów koncentracyjnych (niemieckich, sowieckich lub innych) omawiane są zazwyczaj takie aspekty, jak geneza i rozwój obozu, jego lokalizacja, władze obozowe, społeczność więźniarska, formy bytowania więźniów (przyjęcie do obozu, odzież, porządek dnia, warunki mieszkalne i zdrowotne, wyżywienie, kary i szykany), praca, formy represji i śmiertelność, przejawy oporu więźniów (samopomoc koleżeńska, przejawy życia kulturalnego, religijnego i politycznego, kontakty ze światem zewnętrznym, bunt, ucieczki), próby demaskowania zbrodni. W relacji Lenardowicza niektóre z nich są wyodrębnione, omówione osobno, jednak większość jest „rozproszona” w narracji poddającej się ujęciu chronologicznemu, zdeterminowanemu przez doświadczenie autora. Spróbujmy „zreferować” Sołowki Lenardowicza, najpierw

³⁹ Zob. tamże, s. 211.

zgodnie z porządkiem chronologicznym, a następnie problemowym, by przejść do kwestii związanych z wymową i pragmatyką „pamiętnika”.

Przybyły 13 października 1924 roku transport więźniów, w którym znajdował się Lenardowicz, wprost z wagonów został skierowany do „punktu przejściowego” na Wyspie Popiej. Tutaj „naczelnik” odczytał nowoprzybyłym sołowiecką „litanię”, regulamin „obożu koncentracyjnego o specjalnym przeznaczeniu dla więźniów skazanych na roboty przymusowe” (s. 19), po czym dodał: „Wolno mi was rozstrzelać w każdej chwili za nieposłuszeństwo” (s. 19). Po spędzeniu dwóch dni w „brudnych i cuchnących budach o dachach dziurawych” (s. 19) więźniów przewieziono statkiem na Wyspę Sołowiecką. Autor informuje o jej lokalizacji i funkcjonującym tu niegdyś klasztorze, „podobnym [...] do wielkiej i mocnej twierdzy” (s. 20). Wzmiankuje o udziale Dzierżyńskiego, komendanta czerezywczajki, w przekształceniu dóbr klasztornych w więzienie (wymienne używa też określeń „obóz” i „katorga”), rozrastające się najpierw na Wyspach Sołowieckich, a następnie, po dwóch latach, obejmujące „całe pobraże Murmańskie (s. 21).

Po przybyciu na Wyspę Sołowiecką Lenardowicz zostaje umieszczony w krem-lu, w sali, gdzie przebywało już 460 więźniów. Wspomina:

Na brudnej podłodze, cisnąc się wzajemnie, leżały istoty, a raczej cienie ludzkie. Było to wszystko brudne, oberwane [...]. Łachmany ludzkie!... Odpadki społeczeństwa!...

[...] Większość tych ludzi zrezygnowała już ze wszystkiego, czekając cierpliwie na śmierć, jako ukoicielkę i pocieszycielkę (s. 22).

Skazańcy – informuje dalej – zmuszani są do wykonywania różnych robót. Pierwszą pracą, jaką sam wykonuje jest trwający 25 godzin wyładunek węgla z barki („musiałem pracować, bo w każdej chwili kolba karabinu mogła mi roztrzaskać głowę”, s. 25), następnie, również jesienią, przez dwa tygodnie wydobywa z jeziora rozbite tratwy („naumyślnie planowali takie roboty, aby nas wpędzić w choroby i zniszczyć fizycznie”, s. 25). Kolejne zajęcia polega na kopaniu mogił. Brygada, w której pracuje, liczy 26 osób. Norma na jednego kopiącego wynosi dwie mogiły, grunt jest skalisty; kto nie wypełni normy, ten trafia do karceru. W grudniu zostaje skierowany do pracy w lesie. Była to – jak wspomina – „nie praca, a piekielne męki” (s. 35):

więźniowie, którzy nie zdołali wyrąbać przepisanej miary drzewa, nie dostawali ani [...] wstrętnej zupy, ani chleba, a na dobitkę zostawiano ich na noc w lesie. Jasnym jest, że rzadko taki nieszczęśliwiec wracał do swych towarzyszy – przeważnie zamarał w lesie. Toteż wielu więźniów, chcąc ratować swoje życie, odrąbywało sobie

umyślnie palce u rąk lub w inny sposób kaleczyli się, aby tylko uniknąć tej katorżniczej pracy i dostać się do szpitala (s. 36)⁴⁰.

Czasami więźniowie prosili o tę „przysługę” towarzyszy niedoli. Kupiec Koralow, którego prośbie o odrąbanie palców Lenardowicz odmówił, rzucił się pod upadającą sosnę, znajdując w ten sposób śmierć.

Wiosną 1925 roku wybuchła na Sołówkach, dziesiątkująca więźniów, epidemia tyfusu plamistego, będąca efektem skandalicznych warunków higienicznych, niedożywienia i wyczerpującej pracy. Lenardowicz, zachorowawszy, trafił do obozowego szpitala. Szczęśliwie zmieniło to jego sytuację, albowiem odzyskał zdrowie, został mianowany przez naczelną lekarkę, panią Feldman, sanitariuszem w szpitalu. Następnie pracował jako pomocnik felczera, którą to – jak ironicznie rzecz ujmuje – „godność sprawował b. prawosławny archierej z Piotrogradu, Protopopow (s. 43)⁴¹. W 1926 roku Lenardowicza przeniesiono do nadzorowania „oddziału wariatów” (s. 61). Oddział po kilku miesiącach zamknięto: więźniów spokojnych zwolniono, pozostałych zaś wywieziono do Kemu i rozstrzelano. Lenardowiczowi wyznaczono następnie inne zajęcia: wspomniany już nadzór nad kwarantanną i dezynfekowanie obozów rozrzuconych na Wyspach Sołowieckich.

Jesienią 1927 roku oznajmiono mu w kancelarii obozowej, że jego pobyt w łagrze zakończył się. Pozwolono mu wybrać jako miejsce osiedlenia gubernię woroneską. Stwierdza w „pamiętniku”:

Przed odjazdem z wysp Sołowieckich starałem się dowiedzieć, możliwie najdokładniej, ilu więźniów przeszło przez tę katownię sowiecką w czasie mego trzyletniego pobytu na Sołówkach. Według statystyki, prowadzonej przez zarząd obozów, przebywało przez owe lata na wyspach 23.400 więźniów. Z tej licznej armii nędzarzy zginęło 9600 więźniów. Do tej cyfry włączam również zamordowanych przez czekistów. Zwolniono w owym czasie 3200 więźniów (s. 72–73).

Trudno zweryfikować te liczby. Zwykle świadkowie zawiązają, i to nieraz znacznie, liczbę ofiar. W każdym razie „przewodnik encyklopedyczny” *Łagry* wskazuje, że w czwartym kwartale 1924 roku przebywało na Sołówkach 5044 więźniów, rok później 7727, pod koniec 1926 roku 10.682, zaś w czasie, gdy Lenardowicza zwalniano – 14.810. Między 1 października 1926 a 1 października 1927 roku w Sołowieckim

⁴⁰ Por.: „Niezdolny do wykonania zadanej mu pracy, a wiedząc, co mu za to grozi, więzień w przystępie szału bezsilnej wściekłości kładł na pniu swą lewą rękę i obcinał siekierą palce” (F. Olechnowicz, *Siedem lat w szponach GPU*, nakł. autora, Wilno 1935, s. 49).

⁴¹ Archijerej Serafim (Aleksandr Aleksiejewicz Protopopow) został w 1937 roku rozstrzelany.

ITŁ zmarło 728 osób⁴². Za formułą „zmarło” mieszczą się, rzecz jasna, różne rodzaje śmierci. Liczby jednak nie są w tym przypadku najważniejsze. Najistotniejsza jest intencja zaświadczenia zbrodni. To ona w istotny sposób przyczyniła się do spisania „pamiętnika z Sołówek”. Przyświecała zresztą nie tylko byłym więźniom. Lenardowicz opowiada o rejestrowaniu przez naczelnego lekarza obozu, Drago, niebędącego więźniem, zabójstw popełnianych przez strażników. Stosowny rejestr, obejmujący 1224 osób, Drago przedłożył komisji przybyłej na Sołowki z Moskwy. Niestety jej członkowie nie zainteresowali się sprawą; spędzali czas z podsyłanymi im dla rozrywki przez funkcjonariuszy obozu więźniarkami: „Zabawa [...] trwała 11 dni” (s. 65).

Współwięźniowie, „bracia Polacy” (s. 73), z którymi Lenardowicz żegna się na Wyspie Sołowieckiej, proszą go: „Opowiedz w Polsce, jakie my tu przeżywamy męczarnie. Niech społeczeństwo dowie się, jak wygląda państwo komunistyczne” (s. 73). W szpitalu w Kemie, do którego wstępuje jeszcze, aby pożegnać się ze znajomymi, lekarz Wysocki powiada doń: „Bardzo często zwiedzam komenderówki Puranda, Uchty, Niedźwiedzią Górę i inne. Panie Mieczysławie, tu dzieją się rzeczy jeszcze gorsze niż na wyspach. Tu codziennie mordują dziesiątki ludzi...” (s. 75–76). W zakończeniu relacji dotyczącej pobytu na Sołówkach Lenardowicz wymienia nazwiska 19 Polaków, którzy w czasie jego pobytu zostali rozstrzelani na Wyspach Sołowieckich. Jest to swoiste epitafium. Wymienia także – w toku narracji – liczne nazwiska funkcjonariuszy, powiada: „powtarzałem je sobie codziennie na Sołówkach, przypominam je sobie i obecnie codziennie, boć, wierzę w to mocno, przyjdzie na nich chwila sprawiedliwej kary” (s. 31).

„Pamiętnik” Lenardowicza jest przede wszystkim katalogiem zbrodni: dręczenia i uśmiercania niewinnych ludzi. O niektórych zbrodniach autor jedynie wzmiankuje, inne zaś przedstawia, przywołując relacje świadków lub opisując to, co widział na własne oczy lub czego sam doświadczył. Stwierdza: „Rozstrzeliwanie ludzi na Sołówkach było zjawiskiem codziennym” (s. 30). Nieco wcześniej przywołuje opowieść współwięźnia, Romana Napolskiego, studenta medycyny Uniwersytetu Warszawskiego, o zastrzeleniu w lipcu 1924 roku dziesięciu i ranieniu szesnastu eserowców, którzy domagali się respektowania ich prawa do spaceru. Wkrótce zostanie rozstrzelany Napolski, o czym poinformuje Lenardowicza lekarka M.⁴³ Sam Lenardowicz jest świadkiem okrutnego skatowania przez strażników, „Żyda

⁴² Zob. S.K. [S. Kriwienko], *Sołowiecki ITŁ OGPU*, [w:] *Łagry. Przewodnik encyklopedyczny*, red. N. Ochotin i A. Roginski, przekł. R. Niedzielko, Ośrodek „Karta”, Warszawa 1998, s. 464–466.

⁴³ Napolski był mieszkańcem Poznania i porucznikiem „polskiej białej armii” (tj. zapewne walczył w wojnie polsko-bolszewickiej); przebywał na Sołówkach skazany za szpiegostwo, rozstrzelano go 26 marca 1925 roku – zob. Archiwum Ośrodka „Karta”, Kolekcja Stowarzyszenia „Memoriał”, Materiały na temat obozów sołowieckich, sygn. PL-1001-AW-M-I-11, teczka 1.

Reminsona pospołu z »prostakiem« Iwanowem” (s. 39), księcia Nikołaja Golicyna⁴⁴, który wskutek odniesionych obrażeń wkrótce zmarł. Ci sami oprawcy urządzili Lenardowiczowi, mającemu wysoką gorączkę, przymusową kąpiel w przerębli (na 37-stopniowym mrozie) połączoną z biciem.

Dla oprawców Lenardowicz nie ma żadnej wyrozumiałości. Reminson (Żyd) i Iwanow (Rosjanin) to „kaci żydowsko-bolszewiczy” (s. 39), inni sowieccy funkcjonariusze to „zbiry” (s. 12), „zwyrodnialcy sowieccy” (s. 30), „hołota” (s. 31), „łajdacy” (s. 58). W żadnym z nich nie dostrzega Lenardowicz cech człowieczych, zdolności do refleksji, choćby zawahania, nie mówiąc już o współczuciu. Zło jest w „pamiętniku” złe bezwzględnie i niebanalne. U jego źródeł tkwi „łotrowski system” (s. 46), konkretny ustrój społeczny. Trudno znaleźć w „pamiętniku” to, co Primo Levi w odniesieniu do obozów niemieckich nazwał „szarą strefą” i co było znamieniem także łagrów, o czym świadczą utwory Gustawa Herlinga-Grudzińskiego czy Warłama Szalamowa. Tak więc solidarność więźniarska zdaje się stanowić na Sołówkach normę; nawet normy robocze, wyznaczane przez władze obozowe i konsekwentnie egzekwowane, nie wywołują między więźniami, uformowanymi przy wyrębie lasu w „trójki”, napięć. W każdym razie Lenardowicz o nich nie wspomina, zapewne je przemilcza. Nie dookreśla też, przez co skazuje czytelnika na domysły, kim jest nadzorujący pracę rębaczy „dziesiętnik”, wymachujący kijem i wrzeszczący: „Do roboty małpy, su...y syny! Do roboty! A nie, to kijem wam porachuję żebra...” (s. 37), ani kierownik cegielni, czyniący więźniarkom niedwuznaczne propozycje. Możemy się domyślać, że są to współwięźniowie (należy mieć jednak na uwadze, że w obrębie łagrów zatrudniano, jako specjalistów, także ludzi wolnych). O współwięźniach mówi Lenardowicz konsekwentnie jako o towarzyszach niedoli (s. 63); prosząc jednego z nich o przysługę, zwraca się doń – *per* „kolego” (s. 60).

Wspomina też o trudnym do wytrzymania, wyniszczającym przy robotach przymusowych klimacie i samej w sobie wyniszczającej zdrowie i życie pracy, o stanowiącym „postrach dla wszystkich więźniów” (s. 26) karcerze na Siekiernej Górze, o katowaniu więźniów, którego efektem była nierzadko utrata zmysłów, jak w przypadku barona Sztromberga⁴⁵, lub śmierć. Opowiada o przypadkach samobójstw. Nadmienia o głośnym przejawie „łajdactw administracji i przewrotności władz naczelnych w Moskwie” (s. 66), jakim był zrealizowany na Sołówkach film, mający pokazać, „jak bolszewicy obchodzą się ze skazańcami po ludzku” (s. 67). Z opisu wynika, że chodzi o dzieło Czerkasowa; myli się jednak autor co do daty:

44 Był on synem ostatniego premiera Imperium Rosyjskiego.

45 Boris Szyrajew stwierdza, że był on, Nikołaj Sztromberg, utalentowanym pianistą, uczniem Saint-Saënsa (tenże, *Niegasnące światło*, przetł. i oprac. A. Czendlik, AA, Kraków 2014, s. 356).

film realizowano nie, jak stwierdza, pod koniec 1926 roku, lecz w latach 1927–1928 (w edycji „Roju” nie ma tego fragmentu).

Pozostańmy jeszcze przy temacie łagiernej seksualności, przejawiającej się już to w formie gwałtu (lub w formie doń zbliżonej – jak w przywołanym wyżej przykładowie), już to jako przejaw miłości. Warto podjąć tę kwestię choćby dlatego, że była ona w Polsce dyskutowana na marginesie *Innego świata*. Chodzi o ukazaną przez Herlinga-Grudzińskiego w rozdziale *Nocne łowy* scenę zbiorowego gwałtu dokonanego przez „urków” (więźniów kryminalnych) na więźniarce Marusi oraz zwłaszcza o zawarte w rozdziale *Głód* epizody dotyczące młodej Polki, córki oficera, oraz śpiewaczki opery moskiewskiej, Tani – zrazu opierających się erotycznym zakusom więźniów, jednak ostatecznie „złamanych głodem”. Filozofka Barbara Skarga, była więźniarka łagru, komentując *Inny świat*, stwierdza, że nie jest prawdą, iż można było mieć każdą kobietę za pajkę chleba. Wiele z nich trzymało się bowiem dzielnie, o czym decydował nie tyle głód, lecz wpojone zasady moralne związane z kręgiem kulturowym, z którego się wywodziły; najłatwiej – stwierdza Skarga – ulegały prostytutce pochodzące z prymitywnych środowisk Rosjanki⁴⁶. Trudno z tym stwierdzeniem polemizować, zwłaszcza że sama autorka stwierdza, że między łagromi istniały, niekiedy dość istotne, różnice – „w czasie i w przestrzeni”⁴⁷. Łatwiej byłoby natomiast odeprzeć sugestię Anny Nasiłowskiej, że autor *Innego świata* ukazuje ofiarę licznych gwałtów jako „kobietę upadłą”, pozbawioną czci⁴⁸. W moim przekonaniu ukazuje ją przede wszystkim jako godną współczucia ofiarę.

Franciszek Alachnowicz (vel Franciszek Olechnowicz), wspominający wprawdzie nie łagier w Jercewie, lecz Sołowki, konstatuje: „Opierać się było zbyt trudno...”, „Żywot cnotliwy pędzą [tu] jedynie ułomne, kalekie i stare baby”⁴⁹. W relacji Lenardowicza wygląda to podobnie. Nadmienia on między innymi o tak zwanych „pirożkach” – zabawie kierownictwa obozu, polegającej na libacji połączonej z gwałceniem urodziwych więźniarek. (Jej dalszym ciągiem był „program krwawy”, polegający na strzelaniu z okien do więźniów: „Po takiej »zabawie« przybywało zawsze kilkanaście nowych mogił, a szpitale pełne były ciężko rannych...”, s. 31). Wspomina też Lenardowicz o przypadku podobnym do ukazanego przez Herlinga-Grudzińskiego, polegającym na łamaniu więźniarki, tyle że nie głodem, lecz pracą. Jest to jeden z obszerniejszych epizodów zawartych w „pamiętniku” i jeden z bardziej poruszających. Bohaterką tej opowieści jest, przybyła niedawno na Sołowki, hrabina R., Polka i patriotka, którą Lenardowicz poznał w mińskim więzieniu. Popędzana do pracy przez „zarządzającego cegielni”, nieznająca jeszcze

46 B. Skarga, *Świadectwo „Innego Świata”*, „Kultura Niezależna”, nr 19 (1986), s. 45.

47 Tamże, s. 44.

48 A. Nasiłowska, *Łagierna moralność*, „Odra” 2001, nr 12, s. 37.

49 F. Olechnowicz, dz. cyt., s. 69, 73.

obozowych realiów, hrabina R. informuje Lenardowicza, oburzona: „Ten wstrętny stary Żyd bez zębów [...] zaproponował mi, abym została jego kochanką. Plunęłam mu w twarz [...]. [...] Nie rozumiem – zawołała pani R. – jak mogły kobiety zgodzić się na tak nieczne propozycje tego Remera” (s. 57–58). „Zamilkliśmy” (s. 58) – wymownie komentuje ten epizod, nie komentując propozycji Remera, autor. Z cegielni, gdzie praca wcale nie była najcięższa, hrabina została przeniesiona do pralni więziennej, skąd, jako że nie radziła sobie przy balii, skierowano ją do wyrębu drzew. Tutaj „Mszczą się nad nią czekięści, ponieważ nie chce zgodzić się na ich [taką samą, jaką złożył Remer – przyp. A.M.] propozycję” (s. 60). Lenardowiczowi udaje się, dzięki koneksjom, sprawić, że wycieńczona pracą R. trafia do szpitala. O jej dalszych losach edycja WINW milczy. Poznajemy je dzięki wersji opublikowanej przez „Rój”:

Gdy opuściła szpital, chciano ją [ponownie] przeznaczyć na roboty do lasu. Przestraszyło to ją i... ugięła się pod haniebnymi propozycjami czekistów, zgodziła się zostać „służącą” jednego z bandytów sowieckich. Gdy mu się znudziła, przeszła w ręce innego czekisty. Od tego do trzeciego itd. Tak banda łajdaków bez czci i sumienia wykorzystwała jej brak sił do walki z losem.

Pewnego razu, gdy u doktora chorób wenerycznych, Tachorowa, przeglądałem listę chorych, znalazłem nazwisko hr. R....

Oto los kobiet na Sołówkach!⁵⁰

Lenardowicz opowiada także o innego rodzaju relacji erotycznej – łączącej lekarkę M. z przywołanym przeze mnie wcześniej więźniem Napolekim. Ścisłe biorąc, przytacza „smutną i tragiczną” (s. 47) opowieść tejże lekarki, zmuszonej przez obozowych funkcjonariuszy, Waškowa i Noktiewa (właśc. Nogtiewa), do asystowania przy egzekucji jej ukochanego. Była to zemsta za odrzucenie przez nią ich „hańbiących propozycji” (s. 47). Z tą opowieścią związany jest wszelako inny epizod, „kryminalny”. Otóż do obozowego szpitala, gdzie pracuje M., trafia po pewnym czasie czekista Sokołow, który dokonał egzekucji Napolekiego. Lekarka oznajmia Lenardowiczowi, że Sokołow nie wyjdzie stąd żywy. Ta determinacja pozornie zdumiewa autora, jednak w istocie go nie dziwi. Gdy czekista niemal odzyskuje zdrowie, lekarka zachęca go, by porzucił „wstrętny fach mordowania ludzi” (s. 49). Ten drwi z niej. W konsekwencji M. podaje mu wraz z mlekiem truciznę; fizycznie czyni to jednak Lenardowicz, zdziwiony troskliwością lekarki (a raczej udający zdziwienie – przed czytelnikiem). „Dziś piszę o tym – stwierdza autor – bo pani M. (niech nazwisko jej pozostanie nieznane) dawno już spoczywa w ziemi...” (s. 51). Warto nadmienić, że w edycji „Roju”, w mniejszym stopniu ukierunkowanej wychowawczo niż wersja WINW, rzecz opowiedziana jest mniej

⁵⁰ M. Lenartowicz, *Pamiętnik z Sołówek...*, s. 55.

„wymijająco”. Mianowicie myśl o usunięciu Sokołowa, który miał zamordować ponad stu więźniów, pojawia się najpierw w głowie Lenardowicza: „Kombinowałem sobie już po cichu, jakby to mu odpłacić za wszystkie krzywdy, jakie zadał mnie i moim towarzyszom niedoli. Ale [...] jeszcze mocniej i namiętniej nad tym przemyśliwała pani M., lekarka”⁵¹.

Abstrahując od rygorystycznej moralności (chrześcijańskiej lub ugruntowanej w przysiędze Hipokratesa), można by stwierdzić, że przywołana tu anegdota zawiera pierwiastek optymistyczny: zło przynajmniej raz zostało ukarane. Optymizmu jest jednak w „pamiętniku z Sołówek” niewiele. Na wyspie tortur i śmierci zło się panoszy. Pośród zdarzeń niosących otuchę, choćby niektórym więźniom, wspomniane jest przybycie na Sołowki księdza Baranowskiego: „Každy z katolików czekał od księdza pociechy i każdy marzył, aby księdzu ulżyć w jego ciężkiej doli” (s. 52). Owszem, wspomina Lenardowicz także o innych przejawach altruizmu, jednak do ich realizacji z reguły potrzebne było „wstawiennictwo” (s. 53), często ufundowane na poczuciu etnicznej bądź religijnej wspólnoty.

Niewielką dozę otuchy zawierają także dwa epizody opowiadające o „ożyciu więźnia”. Pierwszy określony jest przez autora jako „komiczny w swej grozie wypadek” (s. 43). Dotyczy więźnia Sidorowa, którego „felczer” Protopopow i jego pomocnik Lenardowicz uznali za zmarłego, po czym nakazali złożyć zwłoki na stosie nieboszczyków w kostnicy. Po półtorej godziny, w środku nocy, autor ujrzał, przerażony, „trupa” czołgającego się w jego kierunku. Przedwcześnie uznany za zmarłego, Sidorow poskarżył się następnego dnia lekarzowi. Na szczęście dla „winowajców” skończyło się tylko na ostrej reprimendzie. Drugi przypadek pozbawiony jest elementu komicznego, chyba że uznamy za taki fakt, iż błędu w sztuce nie przypłacili winowajcy dodatkową karą. Tym razem stwierdzono śmierć więźnia, któremu naczelnik karceru na Siekiernej Górze roztrzaskał głowę kolbą karabinu. Wystawiono akt zgonu. Po pewnym czasie „nieboszczyk” ożył. Obawę wzbudza jednak nie „żywy trup”, lecz możliwe konsekwencje omyłki. Dylemat felczera – „cóż będzie z [...] chorym. [...] co będzie z nami?” (s. 64) – jego pomocnik, Lenardowicz, rozstrzyga następująco: „Najwyżej dolożą nam jeszcze po trzy lata i wygonią ze szpitala na ogólne roboty, ale za to uratujemy bliźniemu życie. [...] Nadzieje moje jednak się nie sprawdziły; ranny zmarł, gdyśmy byli o jeden kilometr od szpitala. Felczer odetchnął” (s. 64). Niewykluczone, że odczuł ulgę także Lenardowicz. O tym jednak milczy.

Ulgę, ale i nadzieję daje autorowi „pamiętnika” także wiara w Boga. Autor nie eksponuje jej. Przejawia się ona nie tyle w deklaracjach światopoglądowych, co zwłaszcza w gestach („rozpocząłem pacierz za nieszczęśliwego towarzysza niedoli”, s. 63) i w sformułowaniach, będących, notabene, tyleż wyrazem wiary, co nadziei: „Na pewno Bóg Najwyższy, patrząc na te ich męki ziemskie, odpuścił

⁵¹ Tamże, s. 44.

im [więźniom] wszystkie grzechy doczesne i dusze ich zabrał do nieba” (s. 30), „Bóg czuwał nad nami” (s. 62). W każdym razie Lenardowicz ujmuje dziejące się na Sołówkach i w całej Bolszewii zło niemetafizycznie, zdroworozsądkowo. Jego źródłem są, co już sygnalizowałem, „czerwoni władcy Kremla” (s. 79), stanowiący zagrożenie nie tylko dla Rosji, lecz i dla całej cywilizacji. W zakończeniu broszury *Za czerwonym kordonem* Lenardowicz nawołuje czytelników, aby przestrzegali wszystkich przed „złudami komunizmu, który bogatą niegdyś Rosję zamienił w ruinę. Nie wolno nam tej zarazy puszczać do Polski!”⁵².

Na zakończenie chciałbym wspomnieć, że przed 17 września 1939 roku ukazały się w Polsce inne jeszcze teksty dotyczące Sołówek. Wymienię dwa, oba z 1936 roku, niewykлучzone jednak, że jest ich więcej (konieczna jest dalsza kwerenda).

Katolicki dziennik „Głos Mazowiecki” opublikował krótki artykuł *Straszliwe rządy zbirów bolszewickich*⁵³. Zawiera on informacje dotyczące życia w Związku Sowieckim uzyskane od biskupa Matulanisa (właśc. Teofilusa Matulionisa), będącego do 1933 roku więźniem Sołówek⁵⁴. Obok bałamutnej informacji, zapewne podyktowanej profilem ideowym gazety – mianowicie twierdzenia, że 99 procent ludzi w Rosji jest zarażonych chorobami wenerycznymi, co jest efektem powszechnej w tym kraju rozpusty – artykuł zawiera rzetelne wzmianki o Sołówkach: o wyniszczającej pracy przy wyrębie drzew, samookaleczaniu się więźniów i ich popadaniu w obłęd. „Z trzydziestu pięciu księży, którzy razem z ks. biskupem Matulanisem znajdowali się w jednym baraku, ośmiu postradało [...] zmysły, a kilku potem i życie”⁵⁵. Z kolei „Przewodnik Katolicki” zaprezentował wspomnienia księdza Donata Nowickiego, zatytułowane *Wśród tortur ducha i ciała*⁵⁶. Poprzedzająca je nota informuje, że ks. Nowicki został zesłany na Sołówki pod koniec 1925 roku: „W ciągu tych długich lat przechodził [...] niewysłowione tortury fizyczne i duchowe. Ale to miejsce zesłania stało się również dla niego najlepszą szkołą życia religijnego, miejscem największych łask Bożych”⁵⁷. Wspomnienia te dotyczą

52 M. Lenardowicz, *Za czerwonym kordonem...*, s. 52.

53 [B. nazw. aut.], *Straszliwe rządy zbirów bolszewickich. Zgnilizna moralna i tortury w bolszewii*, „Głos Mazowiecki” 1936, nr 4, s. 4.

54 Bp Teofil Matulionis trafił na Sołówki (z dziesięcioletnim wyrokiem) 16 października 1930 roku. Pracował w obozie w Kemie i na wyspie Anzer. Dziesiątego września 1933 roku został wymieniony w grupie 10 księży na 26 agentów sowieckich i trafił na Litwę. Zob. dotyczący go biogram w tomie: *„Bez sądu, świadków i prawa...”. Listy z więzień, łagrów i zesłania do Delegatury PCK w Moskwie 1924–1927*, red. R. Dzwonkowski, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2002, s. 240.

55 [B. nazw. aut.], *Straszliwe rządy...*, s. 4.

56 D. Nowicki, *Wśród tortur ducha i ciała (Z przeżyć kapłana w więzieniu sowieckim)*, „Przewodnik Katolicki” 1936, nr 34, s. 553–554, nr 35, s. 569–570, 577.

57 „Przewodnik Katolicki” 1936, nr 34, s. 553. Donat Nowicki był księdzem katolickim obrządku wschodniego. Przybył na Sołówki 21 września 1925 roku, od 11 lipca przebywał przez

głównie pobytu w więzieniach, do których ks. Nowicki trafił po opuszczeniu łagru: pierwsze z nich znajduje się na Sołowkach, drugie w Leningradzie. Relacja ta ma charakter nade wszystko katechetyczny: ukazuje walkę chrześcijanina, księdza, o ocalenie własnej duszy, prowadzoną z GPU, instytucją będącą, w (niemetaforycznym) ujęciu autora, „szatańskim dziełem”⁵⁸. Jeśli chodzi o obóz na Sołowkach, autor czyni jedynie wzmianki o grzebaniu tysięcy ofiar, widzianym na własne oczy, i o wyspie Anzer, gdzie osadzono księży. Zimą 1930 roku, jak twierdzi, „zginęło ich aż 70%”⁵⁹.

Nadmieniłem wcześniej, że pod koniec pobytu na Sołowkach, w 1927 roku Leonardowicz spotkał ks. Ilgina. W 2006 roku ukazały się, pośmiertnie, jego *Wspomnienia kapłana z Sołówek*⁶⁰. Pobytowi na wyspach poświęcony jest jednak zaledwie fragment książki, liczący 16 stron. Sołowieckie doświadczenia ks. Ilgina nie jawią się, na tle innych wspomnień, jako bolesne. Owszem, w dwutygodniowym okresie kwarantanny wykonywał on ciężkie prace fizyczne, szybko jednak został, wraz z innymi polskimi księżmi, wysłany na wyspę Kond, gdzie pełnił funkcję rachmistrza w kancelarii: „Życie na Kondzie – wspomina – było dla nas, księży, możliwe, a nawet, powiedziałbym, szczęśliwe. [...] Co zaś do reszty więźniów, [...] miejsce to było dla nich istną katogą”⁶¹. W 1928 roku wraz z innymi księżmi przeniesiono go na wyspę Anzer. Kilkumiesięczny pobyt na niej należał – jak stwierdza – „do najprzyjemniejszego okresu, spędzonego na Wyspach Sołowieckich”⁶². Pod koniec tego roku przeniesiono ks. Ilgina do Kemu, gdzie, dzięki protekcji ks. Mikołaja Michasionka, objął posadę w kancelarii szpitalnej. Zwolniono go z obozu w 1930 roku, jesienią 1933 roku w wyniku wymiany znalazł się na Łotwie, zaś w styczniu 1934 roku przybył do Polski.

Wskazując polskie i polskojęzyczne świadectwa dotyczące SŁON, wypada jeszcze wymienić, opublikowane wcześniej niż świadectwo ks. Ilgina, wspomnienia Walentego Woronowicza *Przypadki XX wieku. 20 lat na Wyspach Sołowieckich i Kołymie. 1935–1955 z 1994 roku*⁶³. Autor, urodzony w Piotrogradzie, był dzieckiem Polaków ewakuowanych z rejonu walk rosyjsko-niemieckich w czasie I wojny

ponad trzy lata na wyspie Anzer w grupie księży katolickich. Do Polski przybył 15 września 1932 roku dzięki wymianie więźniów. Zob. dotyczący go biogram w tomie: „Bez sądu, świadków i prawa...”, s. 248.

⁵⁸ Ks. Donat [Nowicki], *Wśród tortur ducha i ciała (Z przeżyć kapłana w więzieniu sowieckim)*. „Przewodnik Katolicki” 1936, nr 34, s. 553.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ W. Ilgin, dz. cyt.

⁶¹ Tamże, s. 63.

⁶² Tamże, s. 67.

⁶³ W. Woronowicz, *Przypadki XX wieku. 20 lat na Wyspach Sołowieckich i Kołymie. 1935–1955*, do dr. przygot., wstępem i przypisami opatrzyły W. Śliwowska, M. Gizejewska, Instytut Historii PAN, Warszawska Oficyna Wydawnicza „Gryf”, Warszawa 1994.

światowej. W 1935 roku podjął starania o wyjazd do Polski, w związku z czym został aresztowany, oskarżony o popełnienie przestępstwa politycznego i skazany na dziesięcioletni pobyt w obozie pracy. Swoje wspomnienia spisał w latach 1989–1990. Wiktoria Śliwowska i Małgorzata Serańska-Giżejewska uznają Woronowicza za kronikarza polskiej obecności na Sołówkach⁶⁴. Ściśle biorąc, autor przebywał w obozie na Wyspie Popiej, odległej od Wysp Sołowieckich o blisko 40 kilometrów. Wówczas był to już jeden z oddziałów obozowych Białomorsko-Bałtyckiego ITŁ. Pobytowi w nim poświęcił Woronowicz jedynie część książki, zatytułowaną *Na Wyspach Sołowieckich*. Autor przebywał tutaj w warunkach jak na łagier wręcz komfortowych. Można je zestawić z sytuacją więźniów politycznych w pierwszym okresie funkcjonowania SŁON, a nawet przybyłych tutaj pod koniec lat dwudziestych – jak Rosjanin Oleg Wołkow, który wspomina, że trafił na Sołowki „w przededniu zmian, które miały ostatecznie zatrzeć resztki śladów podobieństwa sowieckich miejsc odosobnienia do carskich więzień politycznych”⁶⁵. Woronowicz znośne warunki uwięzienia zawdzięczał przede wszystkim życzliwości współwięźniów – był młody, drobnej budowy, wyglądał jak dziecko. W łagrze dużo czytał, uczestniczył w wykładach popularnonaukowych wygłaszanych przez więźniów, korespondował z rodziną i otrzymywał paczki. „Do pracy – wspomina – wyznaczano bardzo rzadko. W ciągu dwóch lat spotkało mnie to dwa razy”⁶⁶. Po pewnym czasie zatrudniono go w księgowości, dzięki czemu uzyskał „trochę grosza, lepsze warunki mieszkalne, lepsze wyżywienie i większe możliwości zakupów w mieście”⁶⁷. W 1937 roku skierowano go na Kołymę, gdzie przebywał jako najpierw łagiernik, a następnie *posieleniec*.

Kołyma to kolejny, po Sołówkach, ważny „rozdział” polskiego losu i polskiej literatury łagrowej, którego znaczącym, choć nie jedynym wyrazem jest, opublikowana w 1950 roku przez Anatola Krakowieckiego *Książka o Kołymie*⁶⁸. Co ciekawe i znamienne, opublikowana niedawno, w 2021 roku, przez Sebastiana Warlikowskiego książka *Nie tylko Kołyma. Polacy w sowieckich łagrach. Wspomnienia i dokumenty*⁶⁹ nie zawiera żadnego świadectwa pobytu Polaków w łagrach sprzed

64 W. Śliwowska, M. Serańska-Giżejewska, *Wstęp*, [w:] W. Woronowicz, dz. cyt., s. VI.

65 O. Wołkow, *W otchłani*, przekł. M. Kotowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994, s. 55.

66 W. Woronowicz, dz. cyt., s. 42.

67 Tamże, s. 47–48.

68 A. Krakowiecki, *Książka o Kołymie*, Veritas, London 1950. Zob. też: M. Giżejewska, *Polacy na Kołymie w latach 1940–1958*, „Niepodległość i Pamięć” 1996, nr 2, s. 85–97; T. Sucharski, O „piątą wolność człowieka” na „dnie człowieczeństwa”. *Kołymska edukacja Anatola Krakowieckiego*, [w:] tegoż, *Polskie poszukiwania „innej” Rosji. O nurcie rosyjskim w literaturze Drugiej Emigracji*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008, s. 135–158.

69 S. Warlikowski, *Nie tylko Kołyma. Polacy w sowieckich łagrach. Wspomnienia i dokumenty*, Zona Zero, Warszawa 2021.

17 września 1939 roku. Nota zamieszczona na jej okładce informuje, że załącznikiem „gułagu” (winno być: GUŁagu) był obóz założony w 1923 roku na Wyspach Sołowieckich, oraz mylnie stwierdza, że „Pierwsi Polacy zaczęli trafiać do sowieckich obozów zagłady [!] w latach 30. w ramach tzw. akcji polskiej” (tj. „operacji polskiej”, przeprowadzonej przez NKWD w latach 1937–1938). Polacy trafiali do łagrów znacznie wcześniej. Wiedza ta, jak widać, nie jest powszechna. Wprawdzie książka Warlikowskiego nie ma znamion opracowania naukowego, adresowana jest do szerokiego grona czytelników (choć głównie o orientacji prawniczej), odzwierciedla jednak wciąż wciąż pokutujące w świadomości społecznej Polaków przekonanie, że *terminus a quo* rodzimej literatury łagrowej stanowi 17 września 1939 roku.

Bibliografia

- Archiwum Ośrodka „Karta”, Kolekcja Stowarzyszenia „Memoriał”, Materiały na temat obozów sołowieckich, sygn. PL-1001-AW-M-I-11.
- Archiwum Ośrodka „Karta”, Kolekcja Stowarzyszenia „Memoriał”, Materiały o Polakach represjonowanych z ZSRR w latach 30. XX wieku, sygn. PL-1001-AW-M-I-17.
- „Bez sądu, świadków i prawa...”. *Listy z więzień, łagrów i zesłania do Delegatury PCK w Moskwie 1924–1927*, red. Roman Dzwonkowski, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2002.
- Cybulski Mieczysław, *Wspomnienia więźnia z Wysp Sołowieckich*, „Dzwon Niedzielny” 1934, nr 12, s. 181–182; nr 13, s. 198–199; nr 14, s. 218–219; nr 15, s. 246–247; nr 16, s. 261–262; nr 17, s. 279–280; nr 18, s. 295–296; nr 19, s. 309–310; nr 20, s. 326–327; nr 21, s. 341–342; nr 22, s. 359–360; nr 23, s. 373–374; nr 24, s. 391–392; nr 25, s. 405–406; nr 26, s. 423–424; nr 27, s. 437–438; nr 28, s. 455–456; nr 29, s. 469–470.
- Czaplejewicz Eugeniusz, *Polska literatura łagrowa*, PWN, Warszawa 1992.
- Duguet Raymond, *Une baigne en Russie rouge. Solovki, l'île de la faim, des supplices, de la mort*, przedm. Jules Claine, Jules Tallandier, Paris 1927.
- Giżejewska Małgorzata, *Polacy na Kołymie w latach 1940–1958*, „Niepodległość i Pamięć” 1996, nr 2, s. 85–97.
- Herling-Grudziński Gustaw, *Inny świat. Zapiski sowieckie*, przedm. Bertrand Russell, Gryf, London 1953.
- Hryńko M[arija] O., *Meta*, [w:] *Encykłopedija Suczasnnoji Ukrajiny: elektronna wersija*, Kol. red. I.M. Dziuba [i in.], Instytut encyklopedycznych dosлідzeń NAN Ukrainy, Kyjiw 2018, https://esu.com.ua/search_articles.php?id=66643 [dostęp: 25.01.2022].

- Ilgin Wincenty, *Wspomnienia kapłana z Sołówek. Jak to było w rajach bolszewickim. Charków – Sołówki – Pinięga – Moskwa – Warszawa (1917–1933)*, słowo wstępne, oprac. Roman Dzwonkowski, Norbertinum, Lublin 2006.
- Krakowiecki Anatol, *Książka o Kołymie*, Veritas, London 1950.
- Ks. Donat [właśc. Nowicki Donat], *Wśród tortur ducha i ciała (Z przeżyć kapłana w więzieniu sowieckim)*, „Przewodnik Katolicki” 1936, nr 34, s. 553.
- Lejeune Philippe, *Pakt autobiograficzny*, przekł. Aleksander Labuda, [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, przekł. Wincenty Grajewski [i in.], Universitas, Kraków 2001, s. 21–56.
- Lenardowicz M[ieczysław], *Na ostrowach pytok i śmierci (wspominania s Sołówek)*, przekł. M.S. Gorbunowa, [w:] *Katorga i syłka na Siewierze Rossii*, t. 3: *Wspominania polaków*, wybór i red. M[ichał] N. Suprun, Izdatelstwo Pomorskiego uniwersytetu, Archangielsk 2008, s. 50–91.
- Lenardowicz Mieczysław, *Na wyspach tortur i śmierci. Pamiętnik z Sołówek*, Wojskowy Instytut Naukowo-Wydawniczy, Warszawa 1930.
- [Lenardowicz Mieczysław], *Sołówki, ostrowy muk i smerty. Na pidstawu spomyniw sołoweckoho wjaznia M. Cybulśkoho*, Meta, Lwów 1937.
- Lenardowicz Mieczysław, *Za czerwonym kordonem. Wspomnienia z pobytu w Rosji sowieckiej*, Wojskowy Instytut Naukowo-Wydawniczy, Warszawa 1931.
- Lenartowicz M. [właśc. Lenardowicz Mieczysław], *Pamiętnik z Sołówek*, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa [1930].
- Leonartowicz M[ieczysław] [właśc. Lenardowicz Mieczysław], *Na ostrowach pytok i śmierci. Wspominania s Sołówek*, przekł. M.S. Gorbunowa, [w:] *Wspominania sołowieckich uczniów 1923–1939 gg.*, t. 1: 1923–1927, red. Wiaczesław Umnia-gin, Izdatelstwo Spaso-Prieobrażenskogo Sołowieckiego męzskogo monastyrja, Sołówki 2013, s. 596–632.
- [Malsagow Sozierko A.], *Sołówki. Ostrow pytok i śmierci (Zapiski bieżawszego s Sołówek oficera S.A. Malsagowa)*, „Siegodnia” 1925, nr 269, s. 6–7; nr 270, s. 6; nr 271, s. 5; nr 272, s. 6; nr 273, s. 7; nr 274, s. 5; nr 276, s. 4; nr 277, s. 4; nr 278, s. 4; nr 279, s. 5; nr 280, s. 5; nr 282, s. 5; nr 283, s. 4; nr 284, s. 5; nr 285, s. 6; nr 286, s. 4; nr 288, s. 3; nr 289, s. 4; nr 290, s. 3; nr 292, s. 5.
- Morawiec Arkadiusz, *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej, Łódź 2009.
- Morawiec Arkadiusz, *Początki polskiej literatury łagrowej. Wprowadzenie do lektury „pamiętnika z Sołówek” Mieczysława Lenardowicza*, „Acta Universitatis Lodzian-sis. Folia Litteraria Polonica” 2022, nr 1 (64).
- Nasiłowska Anna, *Łagierna moralność*, „Odra” 2001, nr 12, s. 33–37.
- [B. nazw. aut.], Nota redakcyjna dot. ks. Donata Nowickiego, „Przewodnik Katolicki” 1936, nr 34, s. 553.
- Nowicki Donat, *Wśród tortur ducha i ciała (Z przeżyć kapłana w więzieniu sowieckim)*, „Przewodnik Katolicki” 1936, nr 34, s. 553–554, nr 35, s. 569–570, 577.

- Obozy koncentracyjne OGPU w ZSRR*, red. Bernadetta Groniek, Grzegorz Jakubowski, Irena Marczak, Bellona, Warszawa 1992.
- Olechnowicz Franciszek, *Siedem lat w szponach GPU*, nakł. autora, Wilno 1935.
- S.K. [Kriwienko Siergiej], *Sołowiecki ITŁ OGPU*, [w:] *Łągry. Przewodnik encyklopedyczny*, red. Nikita Ochotin i Arsenij Roginski, przekł. Romuald Niedzielko, Ośrodek „Karta”, Warszawa 1998, s. 464–467.
- Skarga Barbara, *Świadectwo „Innego Świata”*, „Kultura Niezależna”, nr 19 (1986), s. 41–49.
- [B. nazw. aut.], *Straszliwe rządy zbirów bolszewickich. Zgnilizna moralna i tortury w bolszewii*, „Głos Mazowiecki” 1936, nr 4, s. 4.
- Sucharski Tadeusz, *O „piątą wolność człowieka” na „dnie człowieczeństwa”*. *Kołymska edukacja Anatola Krakowieckiego*, [w:] Sucharski Tadeusz, *Polskie poszukiwania „innej” Rosji. O nurcie rosyjskim w literaturze Drugiej Emigracji*, Słowo/Obraz Teorytoria, Gdańsk 2008, s. 135–158.
- Suprun M[ichał] N., *Wspominanijsa M. Leonardowicza*, [w:] *Wspominanijsa sołowieckich uzników 1923–1939 gg.*, t. 1: 1923–1927, red. Wiaczesław Umniagin, Izdatielstwo Spaso-Prieobrażenskogo Sołowieckiego męzskogo monastyrja, Sołowki 2013, s. 594–595.
- Szyrajew Boris, *Niegasnące światło*, przekł. i oprac. Aniela Czendlik, AA, Kraków 2014.
- Śliwowska Wiktoria, Serańska-Giżejewska Małgorzata, *Wstęp*, [w:] Woronowicz Walenty, *Przypadki XX wieku. 20 lat na Wyspach Sołowieckich i Kołymie. 1935–1955*, do dr. przygot., wstępem i przypisami opatrzyły Wiktoria Śliwowska, Małgorzata Giżejewska, Instytut Historii PAN, Warszawska Oficyna Wydawnicza „Gryf”, Warszawa 1994, s. I–XV.
- „Urzędowy Wykaz Druków Wydanych w Rzeczypospolitej Polskiej” 1930.
- „Urzędowy Wykaz Druków Wydanych w Rzeczypospolitej Polskiej” 1937.
- Warlikowski Sebastian, *Nie tylko Kołyma. Polacy w sowieckich łągach. Wspomnienia i dokumenty*, Zona Zero, Warszawa 2021.
- Wojskowe Biuro Historyczne im. gen. broni Kazimierza Sosnkowskiego w Warszawie, Centralne Archiwum Wojskowe, Kolekcja Akt Personalnych i Odznaczeniowych,teczka osobowa Mieczysława Cybulskiego, sygn. I.481.C.4995.
- Wojskowy Instytut Naukowo-Wydawniczy. Sprawozdanie z czynności za lata 1918–1924*, Wojskowy Instytut Naukowo-Wydawniczy, Warszawa 1925.
- Wołkow Oleg, *W otchłani*, przekł. Maria Kotowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994.
- Woronowicz Walenty, *Przypadki XX wieku. 20 lat na Wyspach Sołowieckich i Kołymie. 1935–1955*, do dr. przygot., wstępem i przypisami opatrzyły Wiktoria Śliwowska, Małgorzata Giżejewska, Instytut Historii PAN, Warszawska Oficyna Wydawnicza „Gryf”, Warszawa 1994.

Wymiana więźniów politycznych pomiędzy II Rzeczpospolitą a Sowietami w okresie międzywojennym. Dokumenty i materiały, oprac. Wojciech Materski, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 2000.

Arkadiusz Morawiec

“Memoirs from Solovki” by Mieczysław Lenardowicz

Summary

The article concerns the “memoirs from Solówki” by Mieczysław Lenardowicz, published twice in 1930. Its shorter version, entitled *Pamiętnik z Solówek* [Memoirs from Solovki], was published by the Towarzystwo Wydawnicze „Rój” [Publishing Society “Rój”], and an extended version, *Na wyspach tortur i śmierci. Pamiętnik z Solówek* [On the islands of torture and death: memoirs from Solovki], was published by the Wojskowy Instytut Naukowo-Wydawniczy [Military Research and Publishing Institute]. Lenardowicz’s “memoirs” is probably the first work of Polish literature of Soviet concentration camps, or more broadly, concentration camp literature. Reflections on the work: its genesis, versions, form, content, and pragmatics, are preceded by an attempt to establish the identity of the author, about whom practically nothing is known.

Keywords: Polish literature, literature of Soviet concentration camps, Mieczysław Lenardowicz, Soviet concentration camps, Solovki special camp

Arkadiusz Morawiec – prof. dr hab., literaturoznawca i krytyk literacki, zatrudniony w Uniwersytecie Łódzkim w Zakładzie Literatury Polskiej XX i XXI wieku. Zajmuje się historią literatury polskiej, w szczególności pisarstwem obrazującym totalitaryzm i ludobójstwo, w tym literaturą obozową i literaturą Holokaustu, oraz pisarstwem jako formą pamięci. Autor książek: *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Autentyzm – dyskursywność – paraboliczność* (2000); *Seweryna Szmaglewska (1916–1992). Bibliografia* (2007); *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora* (2009); *Polityczne, prywatne, metafizyczne. Szkice o literaturze polskiej ostatnich dziesięcioleci* (2014); *Zofia Romanowiczowa. Pisarka nie tylko emigracyjna* (2016); *Literatura polska wobec ludobójstwa. Rekonesans* (2018); *Polish Literature and Genocide* (2022).

Magdalena Wasąg*

 <https://orcid.org/0000-0001-5623-2888>

“Ja już podarłem kilka swoich sztuk...”¹ From the personal archive of Adam Tarn

Summary

The personal archive of Adam Tarn (1902–1975), the first editor-in-chief of the *Dialog* monthly and a translator, critic, novelist, and playwright, includes notes with loose ideas for plays, notes to his unfinished book on Chekhov, and minor literary attempts, which he corrected, set aside and later expanded. This material, which Tarn’s heirs kindly offered me for study, constitutes a valuable proof the creative process and the evolution of the writing of the *Dialog*’s editor-in-chief. In the context of *Obraz ojca w czterech ramach* [Father’s Image in Four Frames] (1934), Tarn’s début novel and the only one he completed, the novel *Kameleon* [Chameleon] is an intriguing item in the author’s collection of unfinished works.

In this article I shall discuss the material contained in Tarn’s personal archive. This study offers an insight into his “internal laboratory” of writing and enables one to read it from, e.g., the biographical perspective. The dating of the collected material can be only approximated. The earliest surviving prose attempt written in French probably came from the interwar period, while the final notes were

* Ph.D., University of Lodz, Faculty of Philology, Institute of Polish Philology and Speech-Language Pathology, Department of the Literature of the 20th and 21st Century, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; magdalena.wasag@uni.lodz.pl

1 English translation: I have already torn a few of my plays...

composed during his émigré period after 1968, when Tarn was working on his unfinished book on Chekhov.

Keywords: Adam Tarn, editor-in-chief of the *Dialog*, 1968 emigration, personal archive, psychoanalysis

*Hesitation, rough drafts, strikes, changes, corrections
– all that smells like doubt, toil and sweat.
Pierre-Marc de Biasi, Génétique des textes*

“Samotność moja jest całkowita”²

Adam Tarn (born Herman Załszupin, 1902–1975), the first editor-in-chief of the *Dialog*, a translator, critic, novelist, and playwright, was forced to emigrate in December 1968. After a situation when during a meeting of ZAiKS (Polish Society of Authors and Composers) he did not sign a letter to Władysław Gomułka which was intended to condemn the March protests, he was fired from the position of editor-in-chief of the *Dialog*. Not only was his employment terminated, but he was also stripped of his retirement entitlement.³ Politically discredited and being persecuted under an anti-Semitic procedure he left for Canada to, as his friend Sławomir Mrożek recollected years later, teach true theatre to some random students at the university in Calgary.⁴ Tarn’s forced emigration was one of the pivotal moments in his biography. From that moment on his letters became a piercing proof of his growing solitude. In one of his emigration letters he confessed:

My solitude is absolute. Clear and transparent like snow. Indeed, I do see people: students, professors, administrative staff on Mondays, Tuesdays, Wednesdays, and Thursdays. On Fridays I don’t teach any classes. Then, Saturdays and Sundays are off days, of course. So, I spend those three-day stretches at home alone, without anyone to speak to, so much so I sometimes talk to myself to hear a person’s voice. I don’t have a radio or a TV, I hate that, you know. So, I write letters.⁵

² English translation: My solitude is absolute.

³ See more in M. Prussak, entry: “Adam Tarn”, *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 52/3, coll. 214, Polska Akademia Nauk, Krakow 2018.

⁴ S. Mrożek, “Adam Tarn – moje wspomnienie o nim”, [in:] *Mrożek – Tarn. Listy 1963–1975*, Wydawnictwo Literackie, Krakow 2009, pp. 10–11.

⁵ Fragment of a letter by Adam Tarn quoted in the show *Adam Tarn – emigrant z przymusu* [Adam Tarn. Forced Into Emigration], series: *Słowa o zmroku* [Words at Dusk], hosted by Iwona Malinowska, released in 2010 on Polish Radio 2.



Adam Tarn's emigration study. Photograph from the archive which the heirs of Adam Tarn kindly offered me for study

Adam Tarn's personal archive access to which his heirs kindly offered me for study, includes, e.g., a photograph of the flat he occupied while he was working at the university in Calgary. His emigration study consisted of: a desk, a typewriter, a lamp, a swivel chair and an armchair. It was at that desk where he presumably wrote his letters to Poland, a place to which he never returned. In Canada he tried to complete his final work, i.e., a book on Chekhov. Accounts by those closest to him suggest that Tarn was very serious when it came to writing. Based on their recollections one can approximate the rhythm of his creative process. He got up very early in the morning. He began the day with writing. That could have been when he returned to earlier ideas to expand or correct them. Apparently, he usually destroyed many notes. Presumably, authorial ambition clashed with editorial criticism in Tarn's writing. As an experienced editor he was skilled in correcting other people's texts, noting inconsistencies and cracks. When evaluating someone else's work as failed he did not hesitate to suggest destroying it.

Someone once showed Tarn their work of questionable value. After reading it Tarn suggested the beginner writer should simply tear it up. Other time, when an ambitious author showed irritation at Tarn, the latter responded frankly: "Sir, I have already torn several of my plays, so you can tear up this one."⁶

⁶ M. Pawlicki, "Redaktor Tarn wyjechał", *Dialog* 1985, issue 6, p. 148.

When it came to artistic quality, Tarn knew no compromises. He expressed honest enthusiasm about good texts. He rejected those which he considered unsuccessful. In the context of Tarn's editorial experience, a question arises whether he also applied his strict evaluation to his own works of literature.

Between the novel and drama

Tarn debuted in 1934 with an experimental psychoanalytical novel entitled *Obraz ojca w czterech ramach*. He also translated from German one of Freud's books, which he entitled in Polish *Wizerunek własny* [Own Image], as during the interwar period he was interested in psychoanalysis. He also remained in contact with the International Psychoanalytical Association. He was friends with Roman Markuszewicz (1894–1946), a physician, psychoanalyst, and author of various works on psychoanalysis. Tarn, having been educated from early childhood abroad, was fluent in German and Russian, and spoke English and French like a native. His language skills certainly proved useful for establishing international relations and they also amplified his passion for translation. Some of his surviving literary attempts were written in French. His notes and sketches, organised only roughly, also include prose fragments in Polish, English, and German. Adam Tarn's surviving material can be dated only approximately. The earliest surviving prose attempt written in French presumably came from the interwar period. Based on a study of, e.g., the quality of paper, one can assume that the partly torn at the bottom sheet of *Krytyka arytmetyki praktycznej* (*Critique de l'arithmétique pratique*) with many deletions was one of the first trial versions of a work he had never published, but the beginning of which has survived. It is difficult to state for certain when Tarn returned to his once abandoned project. Presumably it was before his forced emigration in 1968. Both fragments were typed. In both cases Tarn introduced corrections by hand. Prose fragments which Tarn did not title are similar, e.g., three-page-long texts in English. One can only assume that it was a part of a whole he had been developing for years, which was transformed during the creative process, and has survived as a document of a germinating original project.

Tarn's personal archive is full of gaps. The surviving fragments, even if only remarks, indicate that he worked constantly. That is even more important considering the fact that one might assume that after his interwar début and a break from writing during WWII when he found refuge in New York, he returned to literary work only in 1950 publishing his drama *Zwykła sprawa*, while in fact deeper layers of his personal archive indicate his writing efforts never stopped. Excellent proof of Tarn's creative ambitions exists in the form of his filmmaking attempts, published posthumously in 1981 in the *Dialog*. Three texts have survived; Tarn wrote them in the United States in 1941–1942 with the intention to be used for

film. *Spotkanie z wrogiem* (*Rencontre avec l'ennemi*) [Encounter with the Enemy] and *Wujek z Ameryki* (*L'Oncle d'Amérique*) [Uncle from America] were translated from French by Piotr Kamiński. *Ciotka z Hüningen* (*Die Tante von Hüningen*) [Aunt from Hüningen] was translated from German by Danuta Żmij-Zielińska.⁷ Sadly, though, the chronology between these works could not have been established. In conversations Tarn supposedly only mentioned that during that period he wrote many texts of that kind and he sent them to various institutions hoping he could make a living from them in the United States. It is worth adding that already in the 1930s Tarn wanted to write a script for a slapstick comedy as he adored Chaplin, Buster Keaton, and Harald Lloyd. Certainly, those attempts were an important stage in his writing – a kind of a transition link between the novel and dramas which he published after returning to Poland in 1949. Yet they are also important considering the autobiographical elements they include. *Spotkanie z wrogiem* features some references to his experiences as a soldier – the war broke out when he was in Paris. *Wujek z Ameryki* features a few Jewish threads. Threads that otherwise seem absent from Tarn's works. Significantly enough, he wrote those two texts in French, as he was fluent in it. He must have felt that writing in the language enabled him to naturally achieve the intended artistic effect.

Half-fiction, half-biography

In Tarn's archive, most intriguing for me is material that is half-fictional, half-biographical. It indicates his sensitivity and style, and his fascination with dictionaries. In it one can find, e.g., typed prose fragments in Polish, with clearly visible author's corrections made by hand. Judging from the different quality of the paper used, they were not created at the same time. In terms of style, topics, and the events discussed, they resemble Tarn's early works, similar to *Obraz ojca w czterech ramach*. It is impossible to ascertain when they were written. According to his relatives, when Tarn was leaving for Canada, he did not take his private notes with him. Therefore, one can conclude that he left them in his Warsaw apartment and they had been written before 1968.

A prose fragment that appears to be considerably older than the rest, written on yellowed paper, features a description of the narrator's childhood and his relationship with his father. The father's library was the place where as a child he could always hide. In it the boy used to browse dictionaries, encyclopaedias, and address registers using which he memorised and later associated words, terms, and

⁷ A. Tarn, "Spotkanie z wrogiem" and "Wujek z Ameryki" (trans. from French into Polish by P. Kamiński), "Ciotka z Hüningen" (trans. from German by D. Żmij-Zielińska), *Dialog* 1981, issue 5, pp. 77–87.

surnames. What is important, already as a child he spoke and read in French and talked with his father in that language. In the context of that most certainly autobiographical account there appears the mother, the antagonist, whose library was not interesting for the son who complained that: "(...) she kept giving me instructions, she asked hundreds of questions, and she spoke to me in Polish."⁸ This short fragment carries two major threads from Tarn's biography: his love for learning new words and connecting them, and his natural inclination to use French. It seems that childhood is a topic that connects several texts scattered throughout Tarn's archive. In the context of his interwar fascination with psychoanalysis it is not at all surprising that it was towards childhood that he turned in order to solve the mysteries of adulthood.

A different fragment of his prose discusses the topic of social inequality, more specifically the hypocrisy of a well-off family; the son during summer vacation in the Bern canton experiences a kind of an initiation. Raul discovers the injustice in the division of peasants depending on whether the windows of their house face north or south. He is ashamed of his father who talks at length about Swiss democracy. An important event for the boy is a falling out with his uncle pastor Pardes who screams hatefully: "you're a mangy little Bolshevik."⁹ The boy rebels, yet he is not able shout out what he thinks and feels. From that moment he associates injustice with the meaning of the word Bolshevik. For a writer with a leftist background, the problem of social inequality, the stigmatising determination of "Bolshevik" and the related repressions were particularly stirring and something that Tarn had been processing in literary terms for years. His literary attempts and sketches indicate a certain peculiar rhythm of the recurrence of the topics that interested him, and his affinity towards a stage-like perspective, depiction of familial situations and exploring the complex human psyche.

A torn scrap of paper holds a monologue, typed and corrected by hand, presumably in stages judging by the different kinds of strikes made in fountain pen and regular pen. In it the protagonist by the name of Paweł searches for the elusive line that would mark the transition point between the fluid awareness of a child, when one does not yet differentiate between own expectations and those of others, and the awareness of the self. Of course, such deliberations seem to have a psychoanalytical nature; apparently, based on the writer's original commentary, also autobiographical. He recorded the fact of developing a short story, which most probably he had never completed:

⁸ Fragment of Adam Tarn's autobiographical prose, [in:] archive maintained by Adam Tarn's heirs.

⁹ *Ibid.*

Short story in the first person. So "I" talk about Paweł Delecki (?) And even though I'm intentionally describing only P.D.'s fortunes and not my own – I myself am one of the central characters, my life is also one of [illegible word]. That which I can see in P.D., what I'm revealing – is also my feature, but I'm not aware of it – when I act and think like P.D.¹⁰

"Film mojej świadomości"¹¹

Tarn's creative process features many nuances. His notes reveal not only his work plan and his technique, but they are also a proof of self-analysing. In that approach creation would be a journey deep inside characters and deep inside himself. It seems irresistibly obvious that it was those fragments that were the products of Tarn's psychoanalytical experiences. One note seems particularly significant, recorded on a small sheet of paper, probably torn out of a notebook. There are some figures on its reverse side and phrase circled in red pencil: Film mojej świadomości [The film of my consciousness]. Tarn made a hand-written note:

A scene of child beating in Cieclocinek. Old woman (neighbour) – "Smack him good!" Children watching fearfully, through the ground floor window (lace curtain). Someone from a balcony: "Has she gone mad. That old hag!" (that's it, someone pulls the shades). The old woman also comes up to the window pulls back the lace curtain: "Smack him good!" Cries of the boy being tormented. Mother stamps her foot: "Stop shouting!" and beats him (you can hear the dull sound of a hit on the body). Children in the window again.¹²

The "scene of child beating" does not include any deletions. It seems like a sudden flash of imagination, a kind of a snapshot that the writer had to record on the spot not to miss it. Further, it appears a mixture typical for Tarn's writing technique: that of psychoanalysis and a film script. This device seems familiar to those who have read *Obraz ojca w czterech ramach*. The cruelty of beating a child is presented in short poignant snapshots. The scene is watched from behind a lace curtain, from various perspectives, i.e., that of fearful children and that of an old neighbour who supports parental violence. Tarn has not included this scene in any of his published works. It seems that he recorded it after he had published his debut novel. It is unclear whether he was planning to use it in any of his already started literary projects.

¹⁰ A note by Adam Tarn, [in:] archive maintained by Adam Tarn's heirs.

¹¹ English translation: The film of my consciousness.

¹² A note by Adam Tarn, [in:] archive maintained by Adam Tarn's heirs.

After *Obraz ojca w czterech ramach* Tarn began work on *Kameleon*. He returned to the idea of the new novel several times. Some of the proofs of his creative process include his notes and typed fragments, which he later corrected by hand. *Kameleon* is actually a kernel idea with variations. One variant was Tarn's drama entitled *Zmarnowane życie* [Wasted Life] which premièred in 1958. In one of his notes he summarised it as follows: "Kameleon is one character emerging from frames like in a film."¹³ He illustrated the idea with an abstract drawing of a transformation, subsequent embodiments, as if consecutive frames in a film. The main topic of the surviving fragments is broken life in which skills have been wasted and the sensitivity of an artist is deadened by the routine nature of office work. Tarn did not manage to piece the fascinating idea together. A large fragment of a prose piece entitled *Herman* (written in French) has also survived, though in pieces. Based on the gathered individual sheets it was written over many years and underwent many changes. The archive also includes an outline of an untitled play and prose pieces that cannot be categorised. Among the latter there are, e.g., notes written down on café napkins. All those documents, mostly fragmented and scattered, indicate how Tarn processed his literary ideas. It is worth noting that he must have been strict when evaluating them because in the *Dialog* he published only one of his dramas, i.e., *Zmarnowane życie* (together with *Epilog* [Epilogue]).¹⁴

"Bez Tarna »Dialog« nie mógłby istnieć..."¹⁵

It seems that at the time when Tarn was editor-in-chief of the *Dialog*, the periodical became central in his life, dethroning his own playwriting and literary work. Years later Tadeusz Różewicz reflected: "Without Tarn the »Dialog« would not have existed. Tarn was not a good playwright but an excellent editor. It was never the case that a text was below the »Dialog's« level."¹⁶ I feel this observation by Różewicz should be expanded, particularly in the context of the personal archive of Tarn, an editor and writer who listened to the voice of his internal critic and discarded his own texts if necessary. His remarks and notes reflect his intentional work system. They reveal an image of a writer struggling with his own creative limitations, who critically approached his subsequent attempts at writing.

¹³ A note by Adam Tarn regarding the novel *Kameleon*, [in:] archive maintained by Adam Tarn's heirs.

¹⁴ A. Tarn, "Zmarnowane życie", *Dialog* 1958, issue 3, pp. 5–26; A. Tarn, "Epilog do Zmarnowanego życia", *Dialog* 1959, issue 1, pp. 39–44.

¹⁵ English translation: Without Tarn the Dialog would not have existed...

¹⁶ Idem., "Z listów do Tadeusza Różewicza", *Dialog* 2002, issue 11, p. 157.

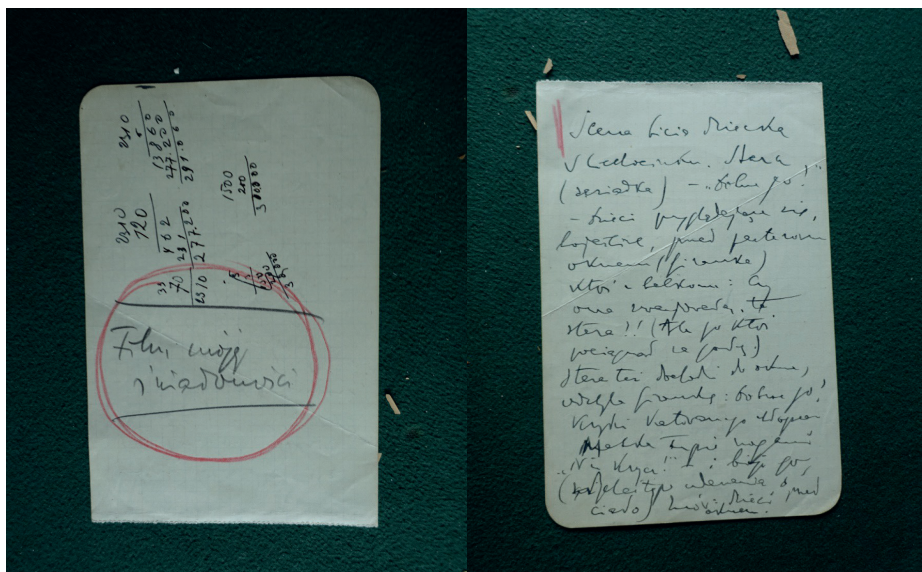
The moment when Tarn was terminated as editor-in-chief of the *Dialog* marked a fracture in his biography. As a lecturer at the university in Calgary he tried to create a new *Dialog* – a bilingual periodical publishing, e.g., drama and essays. He was writing a book about Chekhov, whose *Platonov* he had translated for the *Dialog*.¹⁷ There is a trace of it in the archive – a few sheets torn out of a notepad, with text written by hand, partly in Polish and partly in French. His experience of emigration, the process of acclimatisation, the burden of conducting classes with students, and his deteriorating health did not help.

Every few months, if not more often, my hermit's solitude gets to me and I simply submit to it. Instead of working on my book on Chekhov, I spend my three days off work watching the snowy mountains from my windows for hours; even though under Chekhov's influence I see myself as a pathetic and ludicrous figure (that is because I'm reading him in Russian but I'm thinking about him in English, because I have no other choice), I am overcome with utter Oblomovism. Please understand this, I have no one to talk to, I mean no one with whom an exchange of words would not be conventional. And sometimes when during that period I'm rambling from wall to wall, the darkest thoughts come to my mind.¹⁸

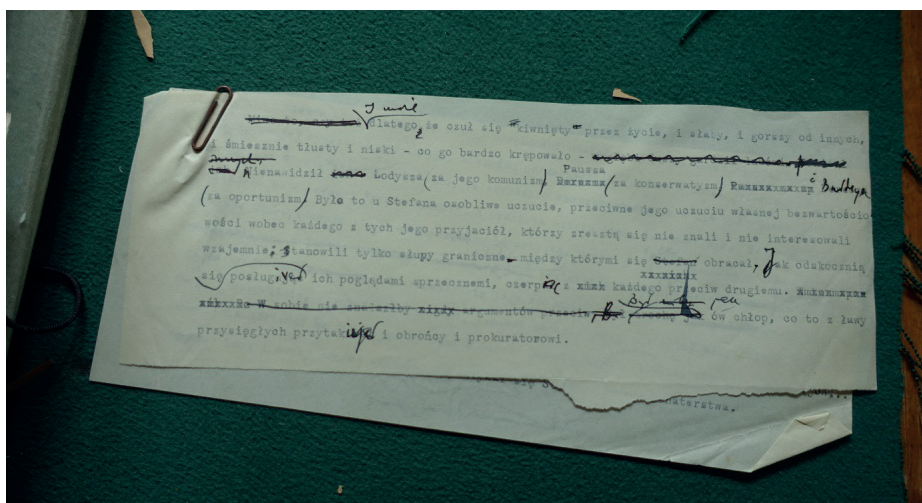
In a letter to Jerzy Kreczmar Tarn mentioned his vexing solitude abroad and that he was not writing the book he had intended to write, in which he had to face the writing of his master. It seems that he perceived himself as a tragic figure as if from Chekhov's works. From today's perspective Tarn's personal archive offers a glimpse into his "internal laboratory" of writing and enables one to read it from, e.g., the biographical perspective. His prose and drama pieces he had not finished for years and other loose ideas (to which he returned) indicate the importance of literary work in his life. His archive reveals not only his struggles as a writer but also his creative failings, which he was unable to overcome. One might think about a paradox in the context of his existence – of a perspicacious editor struggling with the deficiency of his own literary forms. Apparently, Tarn's opus magnum was not his literary work but the *Dialog*. He survived in the memories of fellow writers, playwrights, directors, and critics as an "excellent editor".

¹⁷ See A. Czechow, "Płatonow", trans. A. Tarn, *Dialog* 1960, issue 11, pp. 25–111. Tarn's translations are still a model for others. In fact, a 2020 selection of Chekhov's dramas includes *Platonov* in Tarn's translation. The publisher's foreword states, e.g.: "In this edition we have used translations that mostly try to understand and seize in language the entire complexity of Chekhov's "world" while avoiding any radical decisions or interpretations. Thus, the presented translations have retained their "canonical" value and have remained a point of reference for modern theatre projects." See A. Czechow, "Płatonow", trans. A. Tarn, [in:] idem., *Dramaty*, Łódź 2020, pp. 59–224.

¹⁸ A. Tarn, "Listy z Calgary do Jerzego Kreczmara", 8 November 1969, *Dialog* 2006, issue 5–6, p. 276.



A note by Adam Tarn – Film mojej świadomości. Photograph from the archive made available by the heirs of Adam Tarn



A fragment of Adam Tarn's unfinished novel entitled *Kameleon*. Photograph from the archive made available by the heirs of Adam Tarn

Magdalena Wasąg*

„Ja już podarłem kilka swoich sztuk...” Z archiwum osobistego Adama Tarna

Streszczenie

W archiwum osobistym Adama Tarna (1902–1975) – pierwszego redaktora naczelnego miesięcznika „Dialog”, tłumacza, krytyka, powieściopisarza, dramaturga – znajdują się zapiski z luźnymi pomysłami do utworów dramatycznych, notatki do nieukończonej książki o Czechowie, a także niewielkie próby literackie – poprawiane, odkładane i na powrót rozwijane. Materiały te udostępniane dzięki uprzejmości spadkobierców są cennym świadectwem procesu twórczego i ewolucji pisarstwa redaktora naczelnego „Dialogu”. W kontekście debiutanckiej i jedynej ukończonej powieści Tarna *Obraz ojca w czterech ramach* (1934) intrygującym utworem jest zachowana w archiwum nieukończona powieść *Kameleon*.

Artykuł charakteryzuje materiały znajdujące się w archiwum osobistym Tarna. Pozwala wniknąć w jego „wewnętrzne laboratorium” pisarskie i odczytać je m.in. w perspektywie biograficznej. Datowanie zgromadzonych materiałów można przyjąć jedynie orientacyjnie. Najwcześniejsza zachowana próba prozatorska zapisana po francusku pochodzi prawdopodobnie jeszcze z okresu międzywojennego. Ostatnie zapiski pochodzą z okresu emigracyjnego po 1968 roku, kiedy Tarn pracował nad nieukończoną książką o Czechowie.

Słowa kluczowe: Adam Tarn, redaktor naczelny „Dialogu”, emigracja 1968 roku, archiwum osobiste, psychoanaliza

*Wahania, brudnopisy, przekreślenia, zmiany, poprawki
– wszystko to pachnie niepewnością, trudem i potem.
Pierre-Marc de Biasi, Genetyka tekstów*

* Dr, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury Polskiej XX i XXI w., ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; magdalena.wasag@uni.lodz.pl

„Samotność moja jest całkowita”

Adam Tarn (właśc. Herman Załszupin, 1902–1975) – pierwszy redaktor naczelną miesięcznika „Dialog”, tłumacz, krytyk, powieściopisarz i dramaturg – został zmuszony do emigracji w grudniu 1968 roku. Po tym jak na zebraniu ZAiKS-u nie podpisał listu do Władysława Gomułki i nie potępił w ten sposób uczestników wydarzeń marcowych, został zwolniony z funkcji redaktora naczelnego „Dialogu”. Został nie tylko pozbawiony zatrudnienia, odmówiono mu także emerytury¹⁹. Politycznie zdyskredytowany, w wyniku antysemitkiej procedury wyjechał do Kanady, by, jak we wspomnieniu o przyjacielu napisał Sławomir Mrozek – na uniwersytecie w Calgary niepoważnym studentom wykładać poważnie wiedzę o teatrze²⁰. W biografii Tarna przymusowa emigracja była jednym z najistotniejszych punktów węzłowych. Od tego momentu jego korespondencja staje się przejmującym świadectwem doświadczania co raz większej samotności. W jednym z emigracyjnych listów zwierzał się:



Emigracyjny gabinet Adama Tarna. Fot. z archiwum udostępnionego dzięki życzliwości spadkobierców Adama Tarna

¹⁹ Zob. więcej: M. Prussak, *Adam Tarn*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 52/3, z. 214, Polska Akademia Nauk, Kraków 2018.

²⁰ S. Mrozek, *Adam Tarn – moje wspomnienie o nim*, [w:] *Mrozek – Tarn. Listy 1963–1975*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 10–11.

Samotność moja jest całkowita. Czysta i przejrzysta jak śnieg. Owszem, widuję ludzi: studentów, profesorów, pracowników administracyjnych w poniedziałki, wtorki, środy i czwartki. W piątki nie mam zajęć. Soboty zaś i niedziele są wolne oczywiście. I trzydniówki te spędzam w domu sam, nie mając do kogo gęby otworzyć, aż się czasem odzywam do siebie, żeby usłyszeć ludzki głos. Nie mam radia ani telewizora, nie cierpię wiesz. I piszę listy²¹.

W archiwum osobistym Adama Tarna udostępnionym dzięki życzliwości jego spadkobierców znajduje się m.in. zdjęcie mieszkania, które zajmował, pracując na uniwersytecie w Calgary. Na emigracyjny gabinet pisarza składały się: biurko, maszyna do pisania, lampa, obrotowe krzesło i fotel. Przy tym biurku prawdopodobnie pisał listy m.in. do Polski, do której już nigdy nie powrócił. W Kanadzie starał się ukończyć swoje ostatnie dzieło, książkę o Czechowie. Z relacji najbliższych wyłania się obraz Tarna, który bardzo poważnie traktował pisarstwo. Na podstawie wspomnień można mniej więcej odtworzyć rytm jego pracy twórczej. Wstawał bardzo wcześnie rano. Dzień rozpoczynał od pisania. Być może powracał wówczas do pomysłów literackich, które rozwijał lub poprawiał. Podobno dużo zapisków niszczył. Można przypuszczać, że w praktyce pisarskiej Tarna krzyżowały się ambicje autorskie i redaktorski krytycyzm. Jako doświadczony redaktor z wprawą poprawiał cudze teksty, dostrzegał nieścisłości, pęknięcia. Sam, oceniając czyjś utwór jako nieudany, nie wahał się, by doradzić jego zniszczenie.

Ktoś kiedyś pokazał Tarnowi swe wątpliwej wartości dzieło; przeczytawszy, redaktor poradził początkującemu autorowi, by je po prostu podarł. Gdy zaś ambitny autor obruszył się, mocno dotknięty, Tarn rzekł mu szczerze: „Proszę pana, ja już podarłem kilka swoich sztuk, pan więc może podrzeć tę jedną”²².

Pod względem artystycznej jakości Tarn nie uznawał kompromisów. Dla dobrych tekstów potrafił wyrażać prawdziwy entuzjazm. Teksty, które uważał za chybione, odrzucał. W kontekście redakcyjnego doświadczenia Tarna otwarte pozostaje pytanie – czy surowym kryterium oceny kierował się także w przypadku własnej twórczości literackiej.

21 Fragment listu Adama Tarna zacytowany w audycji *Adam Tarn – emigrant z przymusu*, cykl *Słowa o zmroku*, prowadzenie I. Malinowska, nagranie wyemitowane w 2010 roku w Programie 2 Polskiego Radia.

22 M. Pawlicki, *Redaktor Tarn wyjechał*, „Dialog” 1985, nr 6, s. 148.

Między powieścią i dramatami

Tarn debiutował w 1934 roku eksperymentalną powieścią psychoanalityczną *Obraz ojca w czterech ramach*. Przetłumaczył także z języka niemieckiego *Wizerunek własny* Freuda. W okresie międzywojennym interesował się bowiem psychoanalizą. Kontaktował się z Międzynarodowym Towarzystwem Psychoanalitycznym. Przyjaźnił się z Romanem Markuszewiczem (1894–1946) – lekarzem, psychoanalitykiem, autorem wielu prac z zakresu psychoanalizy. Tarn, od wczesnego dzieciństwa edukowany za granicą, biegle znał niemiecki i rosyjski, po angielsku i francusku mówił bez akcentu. Znajomość języków z pewnością ułatwiała mu nawiązywanie międzynarodowych kontaktów, przekładała się również na jego pasję translatorską. Część pozostawionych przez niego prozatorskich prób literackich jest zapisana po francusku. Wśród zapisków i szkiców, uporządkowanych jedynie orientacyjnie, znajdują się także fragmenty prozy po polsku, angielsku i niemiecku. Datowanie materiałów, które pozostały po Adamie Tarnie, można przyjąć wyłącznie w przybliżeniu. Najwcześniejsza zachowana próba prozatorska zapisana po francusku pochodzi zapewne jeszcze z okresu międzywojennego. Opierając się na rozpoznaniu dotyczącym m.in. jakości papieru, można założyć, że naddarta u dołu, zdecydowanie bardziej pokreślona karta *Krytyki arytmetyki praktycznej* (*Critique de l'arithmétique pratique*), była jedną z pierwszych prób niewydanego nigdy utworu, którego początek ocalał. Trudno określić, kiedy Tarn powrócił do zarzuconego pomysłu. Prawdopodobnie jeszcze przed przymusową emigracją w 1968 roku. Oba fragmenty zostały napisane na maszynie. W obu przypadkach poprawki Tarn wprowadzał odręcznie. W analogiczny sposób wyglądają fragmenty prozy nieoznaczone przez Tarna tytułami, na przykład trzykartkowy tekst napisany po angielsku. Można jedynie przypuszczać, że był on częścią powstającej przez lata całości, która w trakcie procesu twórczego ulegała przekształceniom, pozostając obecnie dokumentem kielkującego zamysłu autorskiego.

Archiwum osobiste redaktora naczelnego „Dialogu” pełne jest luk. Ocalałe fragmenty, nawet drobne zapiski świadczą o jego ciągłej pracy twórczej. Jest to tym ważniejsze świadectwo, że mogłoby się wydawać, że Tarn po debiucie w okresie międzywojennym i przerwie pisarskiej w czasie drugiej wojny światowej, którą przetrwał na emigracji w Nowym Jorku, do pracy literackiej powrócił dopiero w 1950 roku, publikując dramat *Zwykła sprawa*. Tymczasem wnikając w prywatne archiwum, przekonujemy się o jego nieustannym wysiłku pisarskim. Kapitałnym poświadczeniem twórczych ambicji autora *Obrazu ojca w czterech ramach* są próby filmowe, opublikowane już po jego śmierci w 1981 roku w „Dialogu”. Zachowały się trzy teksty, które Tarn napisał w latach 1941–1942 w Stanach Zjednoczonych z myślą o filmie. *Spotkanie z wrogiem* (*Rencontre avec l'ennemi*) i *Wujka z Ameryki* (*L'Oncle d'Amérique*) z francuskiego przełożył Piotr Kamiński. *Ciotkę z Hüningen* (*Die Tante von Hüningen*) z niemieckiego przetłumaczyła Danuta

Żmij-Zielińska²³. Nie udało się niestety ustalić chronologii powstania tych prób. W rozmowach Tarn miał jedynie wspominać, że napisał wówczas sporo tekstów tego rodzaju i rozsyłał je do różnych instytucji w nadziei na możliwość utrzymania się dzięki nim w Stanach Zjednoczonych. Warto dodać, że Tarn już w latach 30. miał zamiar napisać scenariusz komedii slapstickowej. Był bowiem wielbicielem Chaplina, Bustera Keatona i Harolda Lloyd'a. Z pewnością próby te są ważne jako kolejny etap w pisarstwie Tarna – rodzaj przejścia między powieścią a dramatami, które publikował po powrocie do Polski w 1949 roku. Są jednak także istotne ze względu na pojawiające się w nich wątki autobiograficzne. *Spotkanie z wrogiem* nosi znamiona żołnierskich doświadczeń Tarna, którego wybuch wojny zastał w Paryżu. W *Wujku z Ameryki* z kolei pojawiają się wątki żydowskie. Wydawałoby się zupełnie nieobecne w twórczości Tarna. Co istotne te dwa teksty napisał po francusku, ponieważ językiem tym posługiwał się zupełnie swobodnie. Zapewne czuł, że pisząc właśnie po francusku, w naturalny sposób osiągał zamierzony efekt artystyczny.

Na wpół fabularnie, na wpół biograficznie

Intrygującą częścią archiwum Tarna są materiały na wpół fabularne, na wpół biograficzne. Uwidaczniają się w nich jego wrażliwość i styl, a także fascynacja słownikami. Znajdują się wśród nich m.in. niedługie fragmenty prozy pisanej po polsku na maszynie, z widocznymi poprawkami autorskimi wprowadzanymi odręcznie. Sądząc po papierze różnej jakości, nie powstawały one w tym samym czasie. Pod względem stylu, tematów, poruszanych wątków przypominają wczesną twórczość Tarna, podobną do *Obrazu ojca w czterech ramach*. Kiedy dokładnie zostały napisane, nie sposób stwierdzić. Z relacji najbliższych wiemy, że Tarn wyjeżdżając do Kanady, nie zabrał swoich prywatnych zapisków. Można więc wnioskować, że pozostawił je w swoim warszawskim mieszkaniu i pochodzą sprzed 1968 roku.

We fragmencie prozy wyglądającym na zdecydowanie starszy od innych, zapisanym na pożółkłym papierze pojawia się opis dzieciństwa narratora i jego relacji z ojcem. Biblioteka ojca jest tym miejscem, w którym jako dziecko zawsze mógł się ukryć. To właśnie tam chłopiec miał zwyczaj wertować słowniki, encyklopedie, księgi adresowe, dzięki którym zapamiętywał i później kojarzył ze sobą słowa, nazwy i nazwiska. Co ważne, już jako dziecko mówił i czytał po francusku i w tym języku rozmawiał z ojcem. Na tle tej zapewne autobiograficznej relacji jako antagonistka pojawia się matka, której biblioteka nie interesowała syna skarżącemu się, że: „(...) ciągle mną dyrygowała, zadawała setki pytań i mówiła do mnie

²³ A. Tarn, *Spotkanie z wrogiem i Wujek z Ameryki* (przekł. z fr. P. Kamiński), *Ciotka z Hüningen* (przekł. z niem. D. Żmij-Zielińska), „Dialog” 1981, nr 5, s. 77–87.

po polsku²⁴. W tym krótkim fragmencie zostały przemycone dwa ważne wątki z biografii Tarna: zamiłowanie do poznawania słów, ich łączenia i naturalna skłonność do posługiwania się językiem francuskim. Wydaje się, że dzieciństwo to temat, który spaja wiele rozproszonych kawałków w archiwum redaktora „Dialogu”. Pamiętając o jego międzywojennym zainteresowaniu psychoanalizą, nie dziwi, że właśnie w dzieciństwie poszukiwał sposobu rozwikłania tajemnic dorosłości.

Inny fragment jego prozy porusza temat społecznych nierówności, zakłamania dobrze sytuowanej rodziny, której syn podczas wakacji na wsi w kantonie berneńskim przeżywa pewnego rodzaju wtajemniczenie. Raul odkrywa niesprawiedliwość podziału chłopów w zależności od tego, czy okna ich domów wychodzą na północ czy na południe. Wstydzi się swojego ojca rozprawiającego o szwajcarskiej demokracji. Istotnym wydarzeniem dla chłopca okazuje się scysza z wujem, pastorem Pardes, krzyczącym z nienawiścią: „jesteś nędznym małym bolszewikiem”²⁵. Chłopiec buntuje się, nie jest w stanie jednak wykrzyczeć tego, co myśli i czuje. Od tego momentu niesprawiedliwość zaczyna mu się kojarzyć z sensem słowa bolszewik. Dla pisarza, który posiadał przeszłość lewicową, problem społecznych nierówności, stygmatyzujące określenie „bolszewik” i wiążące się z nim represje, były szczególnie poruszające i jak widać przez lata literacko opracowywane. Na podstawie prób i szkiców literackich Tarna można zauważyć pewien swoisty rytm nawracania interesujących go tematów, skłonność do scenicznego widzenia, ilustrowania sytuacji rodzinnych, zgłębiania złożonej psychiki człowieka.

Na skrawku naddartej kartki można odnaleźć monolog, zapisany na maszynie, poprawiany odręcznie, prawdopodobnie etapami, sądząc po różnego rodzaju skreśleniach zaznaczanych piórem i długopisem. W krótkim monologu bohater o imieniu Paweł szuka nieuchwytniej granicy, która znaczyłaby momenty przejścia od płynnej świadomości dziecięcej, kiedy nie odróżnia się jeszcze wyobrażeń własnych od cudzych, do świadomości siebie. Rozważania te brzmią oczywiście psychoanalitycznie i jak się okazuje dzięki autorskiemu komentarzowi także autobiograficznie. Tarn zanotował o powstającym i prawdopodobnie nigdy nieukończonym opowiadaniu:

Opowiadanie utrzymane w pierwszej osobie. Więc „ja” opowiadam o Pawle Delekkim (?). Ale, choć przedstawiam świadomie tylko koleje P.D. a nie własne – jestem sam jedną z ośrodkowych postaci, moje życie jest również jedną z [wyraz nieczytelny]. To co u P.D. widzę, co odsłaniam – jest i moją cechą, z której jednak nie zdaję sobie sprawy – postępując i rozumując podobnie jak P.D.²⁶

²⁴ Fragment prozy autobiograficznej Adama Tarna, [w:] archiwum spadkobierców Adama Tarna.

²⁵ Tamże.

²⁶ Notatka Adama Tarna, [w:] archiwum spadkobierców Adama Tarna.

„Film mojej świadomości”

Proces twórczy Tarna ujawnia wiele niuansów. Notatki odsłaniają nie tylko plan pracy pisarza, jego warsztat, są również świadectwem przeprowadzania przez niego autoanalizy. Tworzenie byłoby w tym ujęciu podróżą w głąb postaci i w głąb siebie samego. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że właśnie te fragmenty są wynikiem psychoanalitycznych doświadczeń Tarna. Uwagę zwraca zwłaszcza jedna notatka zapisana na małej kartce, prawdopodobnie wydartej z notesu. Na jej odwrocie znajdują się jakieś sumy i zakreślony czerwoną kredką napis: *Film mojej świadomości*. Tarn odręcznie zapisał na niej:

Scena bicia dziecka w Ciechocinku. Stara (sąsiadka) – „Dobrze go!” – Dzieci przyglądające się bojaźliwie, przed parterowym oknem (firanka). Ktoś z balkonu: „Czy ona zwariowała. Ta stara!” (tyle, ktoś pociągnął za storę). Stara też dochodzi do okna, odchyła firankę: „Dobrze go!” Krzyki katowanego chłopca. Matka tupie nogami: „Nie krzycz!” – i bije go (słysząc tępe uderzenia o ciało). Znow dzieci przed oknem²⁷.

„Scena bicia dziecka” nie posiada żadnych skreśleń. Przypomina nagły przebłysk wyobraźni, rodzaj migawki, którą pisarz natychmiast musi zapisać, by nie przepadła. Wygląda ponadto na typowe dla techniki pisarskiej Tarna skrzyżowanie – psychoanalizy i filmowego scenariusza. Ten rodzaj zabiegu czytelnicy znają z *Obrazu ojca w czterech ramach*. Okrucieństwo bicia dziecka zostało ukazane w krótkich wyrazistych ujęciach. Scena obserwowana jest zza firanki, z różnych perspektyw – bojących się dzieci i starej sąsiadki popierającej rodzicielską przemoc. Tarn sceny tej nie włączył do żadnego swojego opublikowanego utworu. Prawdopodobnie zapisał ją po wydaniu debiutanckiej powieści. Trudno stwierdzić, czy planował wykorzystać ją w którymś z już rozpoczętych projektów literackich.

Tarn po *Obrazie ojca w czterech ramach* zaczął pisać *Kameleona*. Do pomysłu nowej powieści powracał wielokrotnie. Świadectwami procesu twórczego są sporządzane przez niego notatki i fragmenty pisane na maszynie, poprawiane odręcznie piórem. *Kameleon* to właściwie zamysł tematu z wariacjami. Jego wariantem jest dramat Tarna *Zmarnowane życie* mający premierę w 1958 roku. W jednej z notatek pisarz streszczał: „Kameleon to jedna postać wyłaniająca się z ujęć, jak w filmie”²⁸. Pomysł zilustrował abstrakcyjnym rysunkiem ukazującym swoiste przemiany, następujące wcielenia, niczym kolejne klatki w filmie. Głównym tematem ocalałych fragmentów jest zwichnięte życie, w którym zostały

²⁷ Notatka Adama Tarna, [w:] archiwum spadkobierców Adama Tarna.

²⁸ Notatka Adama Tarna dot. powieści *Kameleon*, [w:] archiwum spadkobierców Adama Tarna.

zaprzepaszczone zdolności, wrażliwość artysty zagłuszyła rutyna pracy biurowej. Fascynującego pomysłu nie udało się Tarnowi scalić. W częściach pozostał również duży fragment prozy zatytułowanej *Herman*, pisanej po francusku. Sądząc z łączonych kartek, utwór powstawał przez lata i podlegał wielu przekształceniom. W archiwum znajdują się także zarys dramatu bez tytułu i fragmenty prozy niepodlegające uporządkowaniu. Wśród nich można odnaleźć m.in. notatki zapisane na kawiarnianej serwetce. Wszystkie te dokumenty – fragmentaryczne i rozproszone – dowodzą, w jaki sposób redaktor „Dialogu” opracowywał swoje pomysły literackie. Warto zauważyć, że musiał je oceniać surowo, skoro w „Dialogu” opublikował tylko jedną swoją sztukę – wspomniane *Zmarnowane życie* (wraz z *Epilogiem*)²⁹.

„Bez Tarna »Dialog« nie mógłby istnieć...”

Wydaje się, że w czasie, kiedy Tarn redagował „Dialog”, to właśnie czasopismo zajęło centralne miejsce, detronizując jego własne dramatopisarstwo i twórczość literacką. Po latach Tadeusz Różewicz wspominał: „Bez Tarna »Dialog« nie mógłby istnieć. Tarn był słabym dramatopisarzem, ale świetnym redaktorem. Nie zdarzało się, żeby tekst był poniżej poziomu »Dialogu«”³⁰. To spostrzeżenie Różewicza chciałoby się rozwinąć, właśnie w kontekście archiwum osobistego Tarna – redaktora i pisarza słuchającego głosu wewnętrznego krytyka nieraz kierującego własny tekst do kosza. Jego zapiski i notatki odzwierciedlają planowy system pracy. Wyłania się z nich obraz pisarza zmagającego się z własnymi ograniczeniami twórczymi, poddającego swoje kolejne próby pisarskie krytycznemu oglądowi.

Moment, kiedy Tarn został zwolniony z funkcji redaktora naczelnego „Dialogu”, wyznaczył swoiste pęknięcie jego biografii. Jako wykładowca na uniwersytecie w Calgary podejmował jeszcze próbę stworzenia nowego „Dialogu” – dwujęzycznego pisma wydającego m.in. dramaty i eseje. Pisał książkę o Czechowie, którego *Płatonowa* przetłumaczył wcześniej dla „Dialogu”³¹. W archiwum pozostał jej ślad

²⁹ A. Tarn, *Zmarnowane życie*, „Dialog” 1958, nr 3, s. 5–26; A. Tarn, *Epilog do Zmarnowanego życia*, „Dialog” 1959, nr 1, s. 39–44.

³⁰ Tenże, *Z listów do Tadeusza Różewicza*, „Dialog” 2002, nr 11, s. 157.

³¹ Zob. A. Czechow, *Płatonow*, przekł. A. Tarn, „Dialog” 1960, nr 11, s. 25–111. Przekłady Tarna wciąż pozostają wzorcowe. W 2020 r. w wyborze dramatów Czechowa ukazał się *Płatonow* właśnie w tłumaczeniu Tarna. We wstępie *Od wydawcy* czytamy m.in.: „W niniejszym wydaniu sięgamy do tłumaczeń, które przede wszystkim próbują zrozumieć i uchwycić w języku przekładu całą złożoność »świata« Czechowa, unikając radykalnych rozstrzygnięć i reinterpretacji. Dzięki temu prezentowane przekłady zachowują swoją »kanoniczną« wartość

– kilka kartek wyrwanych z brulionu, zapisanych odręcznie, częściowo po polsku, częściowo po francusku. Doświadczanie emigracji, proces aklimatyzacji, obciążenie zajęciami ze studentami, nasilające się problemy zdrowotne nie sprzyjały jej ukończeniu.

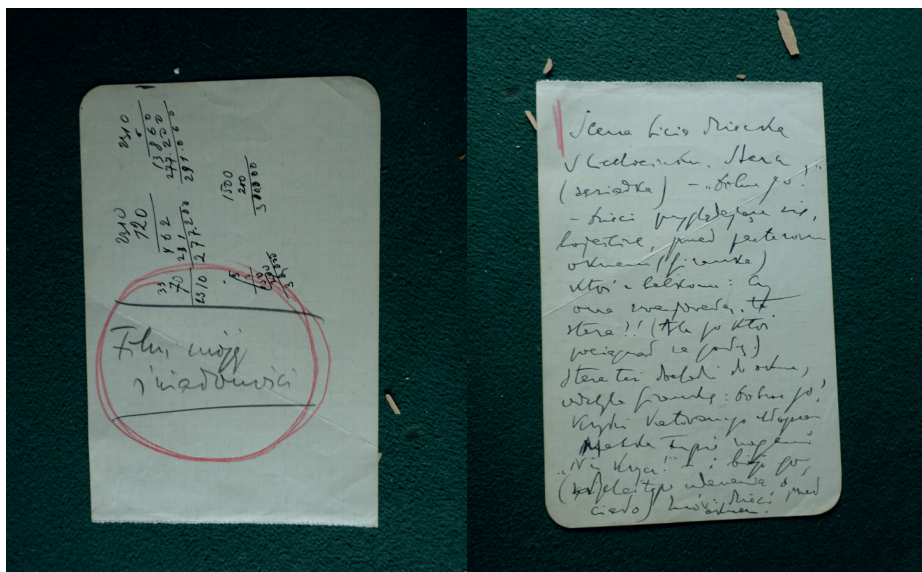
Co kilka miesięcy, jeśli nie częściej, moja pustelnicza samotność daje mi się we znaki i, po prostu, poddaję się jej. Swoje trzy dni wolne od zajęć – zamiast pracować nad swoją zamierzoną książką o Czechowie – spędzam wtedy patrząc godzinami na ośnieżone góry widoczne z moich okien; choć pod wpływem Czechowa widzę sam siebie as a pathetic and ludicrous figure (czytam go bowiem po rosyjsku, ale myślę o nim, z konieczności, po angielsku), napada mnie istna obłomowszczyzna. Zrozum, że nie mam z kim słowa zamienić, tzn. nikogo, z kim wymiana słów nie byłaby konwencjonalna. I nieraz, gdy w ciągu takiej trzydniówki wałęsam się z kąta w kąt, przychodzą mi najczarniejsze myśli³².

Tarn w liście do Jerzego Kreczmara wspominał o dokuczliwej samotności na emigracji i niepisaniu książki, w której mierzył się z pisarstwem swojego mistrza. Zdaje się, że widział siebie jako postać tragiczną rodem z twórczości Czechowa. Z dzisiejszej perspektywy archiwum osobiste Tarna pozwala wejrzeć w jego „wewnętrzne laboratorium” pisarskie i odczytać je m.in. w perspektywie biograficznej. Nieukończone przez lata teksty prozatorskie i dramaturgiczne, luźne pomysły (do których powracał) dowodzą, jak duże znaczenie w swoim życiu przypisywał twórczości literackiej. Jego archiwum odsłania bowiem nie tylko wysiłek pisarski, ale także niemoc twórczą, której nie był w stanie przewyciężyć. W kontekście jego egzystencji można myśleć o paradoksie – przenikliwego redaktora zmagającego się z niedoskonałością własnych form literackich. Dla Tarna dziełem życia nie okazała się bowiem twórczość literacka, lecz stał się nim „Dialog”. To jako „światny redaktor” przetrwał we wspomnieniach przyjaciół-pisarzy, dramaturgów, reżyserów i krytyków.

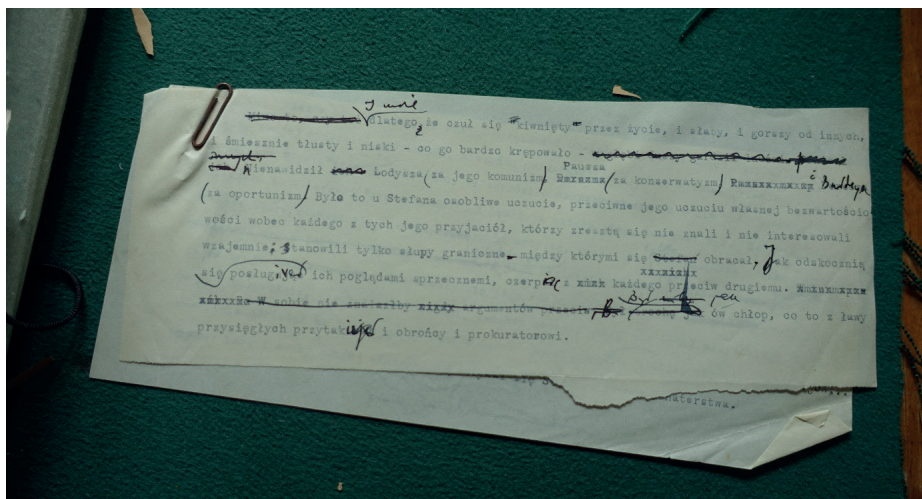
i pozostają doskonałym punktem odniesienia dla współczesnych poszukiwań teatralnych”.

Zob. A. Czechow, *Płatonow*, przekł. A. Tarn, [w:] tegoż, *Dramaty*, Łódź 2020, s. 59–224.

³² A. Tarn, *Listy z Calgary do Jerzego Kreczmara*, 8 listopada 1969, „Dialog” 2006, nr 5–6, s. 276.



Notatka Adama Tarna – Film mojej świadomości. Fot. z archiwum udostępnionego dzięki życzliwości spadkobierców Adama Tarna



Fragment nieukończonej powieści Adama Tarna Kameleon. Fot. z archiwum udostępnionego dzięki życzliwości spadkobierców Adama Tarna

Bibliography

- Adam Tarn – emigrant z przymusu*, series: *Słowa o zmroku* [Words at Dusk], hosted by Iwona Malinowska, released in 2010 on Polish Radio 2.
- Biasi Pierre-Marc de, *Genetyka tekstów*, trans. Filip Kwiatek, Maria Prussak, Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, Warsaw 2015.
- Czechow Antoni, “Płatonow”, trans. Adam Tarn, [in:] Antoni Czechow, *Dramaty*, Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi, Instytut Teatralny im. Mieczysława Hertza, Łódź 2020, pp. 59–224.
- Czechow Antoni, “Płatonow”, trans. Adam Tarn, *Dialog* 1960, issue 11, pp. 25–111.
- Mrożek Sławomir, “Adam Tarn – moje wspomnienie o nim”, [in:] *Mrożek – Tarn. Listy 1963–1975*, introduction Erwin Axer, Sławomir Mrożek, afterword and comments by Maria Prussak, Wydawnictwo Literackie, Krakow 2009, pp. 5–16.
- Pawlicki Maciej, “Redaktor Tarn wyjechał”, *Dialog* 1985, issue 6, pp. 147–155.
- Prussak Maria, entry: “Adam Tarn”, *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 52/3, coll. 214, Polska Akademia Nauk, Kraków 2018, pp. 337–340.
- Tarn Adam, “Epilog do Zmarnowanego życia”, *Dialog* 1959, issue 1, pp. 39–44.
- Tarn Adam, “Listy z Calgary do Jerzego Kreczmara”, 8 November 1969, *Dialog* 2006, issue 5–6, pp. 274–278.
- Tarn Adam, “Spotkanie z wrogiem” and “Wujek z Ameryki” (trans. from French into Polish by Piotr Kamiński), “Ciotka z Hüningen” (trans. from German by Danuta Żmij-Zielińska), *Dialog* 1981, issue 5, pp. 77–87.
- Tarn Adam, “Z listów do Tadeusza Różewicza”, *Dialog* 2002, issue 11, pp. 154–157.
- Tarn Adam, “Zmarnowane życie”, *Dialog* 1958, issue 3, pp. 5–26.

Archival material

Personal archive of Adam Tarn kindly released by his heirs.

Magdalena Wasąg – Ph.D., assistant at the Department of Polish Literature of the 20th and 21st century, University of Lodz. Author of the monograph *W cieniu ojca. Awangarda prozatorska lat 30. XX w. Rudnicki, Napierski, Schulz, Tarn* (2019). She published in several periodicals and journals, e.g., *Schulz/Forum*, *Konteksty*, *Teatr*, *Didaskalia*, *Twórczość*, and *Zagadnienia Rodzajów Literackich*. She participated in academic conferences organised during the International Bruno Schulz Festival in Drohobycz (2016, 2018). In 2019–2020, she fulfilled the function of secretary of the *Zagadnienia Rodzajów Literackich* journal. Currently, she is conducting a research project devoted to the legacy of Adam Tarn under the framework of the University of Lodz’s competition Grants for Young Researchers, Excellence Initiative – Research University.

Anna Karonta*

 <https://orcid.org/0000-0002-8250-3407>

„Write as your ear hears it”:¹ Text and pretext in the polyphonic reportages of Svetlana Alexievich

Summary

The article analyzes the process of incorporation of the witnesses' verbal testimonies into the public sphere, of which polyphonic reportage is a part. This genre has become known mainly thanks to Svetlana Alexievich, whose works are based entirely on recorded conversations and interviews. Listening to the witnesses enables the reporter facing the dominant discourse of the past to reach out to others, the process of discovering and textualizing of which can be described with reference to the folk tradition of collective singing.

Keywords: Alexievich Svetlana, polyphonic reportage, oral testimony, voice, tradition of collective singing

* M.A., Jagiellonian University, Faculty of Polish Studies, Department of Literary Theory, ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków; anna.karonta@doctoral.uj.edu.pl

1 С. Алексиевич, „Социализм кончился. А мы остались.” Разговор ведет Наталья Игрунова, [in:] С. Алексиевич, *Время секунд хэнд*, Время, Moscow 2018, p. 500 [trans. – A.K.]

We are accustomed to thinking of literature as a written fragment of the (un) real world that emerges from the author's imagination and/or is observed by him. The creation of literary texts is then preceded by visual perception: recalling in memory or searching around for images in order to record them in writing. In this way, we narrow down the writer's relationship with the world to activities related mainly to vision, even if the sensory organs are the eyes of imagination. One of the reasons for such simplification is the privileged role of sight in gaining knowledge about the world as well as its central place among other senses in perceiving a literary text.

In the case of non-fiction, which is the subject of this article, vision seems to become the basis of the literary process and ensures the veracity of the representation. What the reporter saw "with his own eyes" finds expression in words. The reader, in turn, by putting his trust in the author, feels as though he's communing with the visual experience of the latter as with a source of credibility.

Svetlana Alexievich – the author of a five-volume collection of reportages – subverts the hierarchy of senses that constitute the means of writing: „Texts, texts. Texts everywhere. In city apartments and village cottages, in the streets and on the train...I listen...I turn more and more into a big ear, listening all the time to another person. I »read« voices.”² Endeavour to listen as a creative method of the Belarusian journalist plays a significant role in her works and manifests itself in all layers: it both constitutes the main axis of the pretextual experience and is inscribed in the form and content of the reportages.

Alexievich's debut book, though prepared for print, wasn't published – it was censored 'in 1976, and the author was accused of anti-government and anti-party views.³ By collecting in the work the monologues of the city residents of village origin, the reporter began the process of liberating voices, which is continued in all further texts. Unfortunately, this activity will be accompanied by a constant struggle with censors trying to silence the stories uncovered.

The material obtained in conversations and interviews has always been used by journalists. However, the creation of literary texts based on oral sources is a relatively new phenomenon. In Belarusian literature, the kind of writing that is dominated by stories carefully carried over from audiotapes into texts was practised by Ales Adamovich. Alexievich refers to his book *Out of the Fire*⁴ as „the starting

2 S. Alexievich, *The Unwomanly Face of War: An Oral History of Women in World War II*, trans. by R. Pevear and L. Volokhonsky, Random House, New York 2017 [ebook].

3 Ц. Чарнякевіч, *Як змагаліся за Святлану Алексіевіч*, <https://lit-bel.org/news/Yak-zmagal-sya-za-Svyatlanu-Aleksejevch-6422/> [accessed: 15.11.2021]. In 1985, the fragment of the book *At the crossroads* was published. С. Алексіевіч, *На перепуты, „Літаратурное абозрэнне”* 1985, № 9.

4 A. Adamovich, J. Bryl, W. Kolesnik, *Out of the Fire*, trans. A. Graf and N. Belenkaya, Progress, Moscow 1980, 468 p. (belarussian edition in 1975).

point”⁵ of her writing career. The reminiscences collected by Ales Adamovich, Yanka Bryl and Vladimir Kolesnik while travelling all over Belarus revive in the writer’s memory the stories of the war that she grew up in. She notes in one of the interviews: „In [my grandmother’s] village I listened to the stories of women sitting on the benches in front of their houses in the evening. [...] They made a greater impression on me than the books I’d been reading, and besides, they sensitized me to polyphony.”⁶ In the aforementioned quotation, the reporter establishes the opposition between written and oral texts, emphasizing the potential of the oral tradition in the construction of alternative history. In this way the idea for a genre is being born, which will undermine the unified knowledge of the past and the homogeneous narratives based on it.

The discord

The construction of memory and historical discourse for propaganda purposes in the Soviet Union limited the possibilities of writing greatly: the censorship included not only historiography but also literary works. However, oral interactions, whether it be the intergenerational transmission of memories or private conversations, were being verified to a lesser extent. They created a private acoustic space where the mere presence of sounds and voices shattered the history solidified in the historical monument. In the preface to the reportage *The Unwomanly Face of War*, Alexievich illustrates the discord between official war rhetoric subjected to ideological requirements, and the sounding of human voices: „At school we were taught to love death. We wrote compositions about how we would like to die in the name of... [...] But the voices outside shouted about other more alluring things.”⁷ The author searches for the answer to the question: „What words can convey what I hear?”⁸ i.e. attempts to incorporate oral stories into the public sphere, of which literary reportage is a part. In the case of Alexievich’s reportages, forming texts out of voices is a long process, each stage of which manifests itself in the final version of the work.

Immersing in the world of voices does not imply easy access to what is left unsaid. But due to the greater variety of utterances appearing in situations of control over the flow of information, there is a greater chance of discerning what

5 С. Алексиевич, *Моя единственная жизнь*, interviewed by T. Beck, „Вопросы литературы” 1996, № 1.

6 A. Wójcińska, *Perspektywa mrówki. Rozmowy z reporterami świata*, Czarne, Wołowiec 2015, p. 158.

7 S. Alexievich, *The Unwomanly Face of War...*

8 Ibid.

is personal and intimate. The spoken word is therefore considered to be more genuine and true, whereas the written word is regarded as an instrument of exercising power. This dialectical tension is inscribed in the history of the development of writing, or rather of printing, the invention of which is associated with “closure”, restraint and oppression. The printing confines words to the realm of the visible, strips them of personal component, objectifies them – it „encouraged human beings to think of their own interior conscious and unconscious resources as more and more thing-like.”⁹ It seems, however, that Alexievich does not aim to emphasize the conflict between spontaneous speech and institutionalized writing, but rather to find in this discord the „melody” of the future work: „For me, everything begins when I hear the sound, the tone of the book and its title...”¹⁰ „Hearing” the main idea of the reportage which then arranges the process of collecting the material, constitutes the first stage that seems to be even more important for the writer than conducting interviews. When it occurs „everything comes together: *Boys in Zinc*, *Secondhand Time* – it’s a certain philosophy, a new perspective on the subject”.¹¹ This statement by the author may raise suspicion: doesn’t the chosen title-tone subdue further work on the piece, doesn’t it direct a choir of voices? Undoubtedly, this sound is discovered by the author herself, it is her signature that reveals her perspective on certain historical events: „[...] in the case of *The Unwomanly Face of War* I rejected at the outset the assumption that war is a legal murder”¹². However, her voice is not superior, but rather holds an affective power. For example, the title of Alexievich’s third reportage¹³ arouses concern and terror among experts on the historical context of the book: *Boys in Zinc* are young soldiers who return from the Afghanistan War in tightly closed metal coffins. Moreover, the combination of these words (especially in the original language¹⁴) evokes associations with the children’s game of rearranging tin soldiers, thereby highlighting even more clearly the tragedy of the Soviet invasion, the consequences of which (death and disability of thousands of young people) had been for a long time hidden by the authorities¹⁵.

⁹ W.J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, 2012, p. 129.

¹⁰ A. Wójcińska, op. cit., p. 158. [trans. – A.K.]

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ S. Alexievich, *Boys in Zinc*, trans. A. Bromfield, Penguin Modern Classics, 2016 [ebook].

¹⁴ С. Алексиевич. *Цинковые мальчики*, Молодая гвардия, Москва 1991.

¹⁵ In my opinion, the title of the first Polish translation of the reportage is not accurate: the translator omits the issue of closure, i.e. prohibition of showing bodies of the deceased and lack of access to information regarding the events in Afghanistan. See S. Aleksijewicz, *Ołowiane żołnierzyki*, trans. by L. Wołoskiuk, Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego, Wrocław 2007.

At first close listening to the „street noise and kitchen conversations”¹⁶, Alexievich begins gathering material that has a lot to do with the method of recording the past inherent in *oral history*. The writer’s body of work is often seen in the context of this area of studies, which can be explained, among others, by the peculiarities of the discipline’s development in the Soviet Union. Unlike in western countries where it is a separate field of historical studies, here *oral history* is a part of the literary domain¹⁷. In Eastern Europe, the first publication entirely based on recorded interviews was the aforementioned book by Adamowich, Bryl and Kolesnik. Within three years (1970–1973) the authors had recorded more than 300 interviews on the extermination of Belarusian villages during the German occupation. Edited statements were developed into a „memory book”, „documentary tragedy”¹⁸ published in 1975. Sometime later *A Book of the Blockade*¹⁹ (1979) by Adamovich and Daniil Granin comes out, and in 1983 Alexievich finishes work on her reportage *The Unwomanly Face of War*. In a situation of heavily restricted access to state archives, witnesses’ memories become the main source of uncensored knowledge, and for this reason they attract historians, whose works were published mainly in underground publishing or abroad. In 1976, they publish the first volume of the collection called *Memory*²⁰ that consists of memoirs, journals and lists of Gulag prisoners. Publications on repression were strictly prohibited, therefore the series was produced as an unauthorized edition, or „samizdat”. In turn, testimonies about the war had a better chance of being published, though more as a literary rather than historiographic works. The Great Patriotic War was the only event in the history of the USSR, the narration about which could have a tragic overtone.²¹ However, the trauma was gradually replaced by the memory of the victory. With the passing away of the last witnesses, their memories of traumatic events begin to fade under the influence of official narratives that come down to emphasizing the protective role of the state as well as the heroism and courage of the nation. Bypassing censorship, the writers of oral history seek to retain the direct participants’ memories of historical events.

16 I refer here to one of the chapters of the reportage *Secondhand Time: The Last of the Soviets* entitled *Snatches of Street Noise and Kitchen Conversations*. See S. Alexievich, *Secondhand Time: The Last of the Soviets*, trans. by V. Shayevich, Random House, New York 2016.

17 М.В. Соколова, *Устная история. Теоретические и педагогические основания: учебное пособие для академического бакалавриата*, 2ед., Юрайт, Москва 2018, p. 30.

18 А. Адамовіч, Я. Брыль, У. Калеснік, *Я з вогненнай вёскі*, Мастацкая літаратура, Мінск 1975, p. 2. [trans. – А.К.]

19 A. Adamovich, D. Granin, *A Book of the Blockade*, trans. H. Perham, Raduga Publishers, Moscow 1983.

20 *Память. Исторический сборник*. issue 1, Moscow 1976. https://vtoraya-literatura.com/pdf/pamyat_istorichesky_sbornik_1_1978__ocr.pdf [accessed: 15.11.2021].

21 М.В. Соколова, op. cit., p. 32.

For Adamovich, thanks to whom other writers became interested in the use of oral history in literature, the name of the new genre will be the subject of much thought. In one of his essays on the works of Alexievich he suggests several options: „novel-oratorio”, „collective novel”, „choral prose”, „spoken history”, „recorded literature”.²² Alexievich herself will call the genre she works in „the novel of voices,”²³ thereby exposing its emancipatory potential. Indeed, voice, being a key category for the process of democratization of history taking place in the second half of the 20th century, also contributes to bestowing the status of historical subjects to the underprivileged and excluded individuals. Listening to these people enables reaching out to others in spite of the dominant version of the discourse about the past as well as constitutes a form of social movement. Alexievich claims that she deals with the things that the big history usually omits: „the everyday life of feelings, thoughts, and words.”²⁴ At the center of her reportages are “little people” who „tell their own, little histories, and big history is told along the way.”²⁵ Little means forgotten, disrespected – like women who fought in the World War II, but later were stripped of the opportunity to share their memories (*The Unwomanly Face of War*), or children drawn into the occupation politics, but denied their share in the construction of collective memory (*Last Witnesses: An Oral History of the Children of World War II*²⁶), or mothers and wives of the participants of the Afghanistan War, whose mourning was considered to run counter to the patriotic narrative and, therefore, erased (*Boys in Zinc*), or Chernobyl (*Chernobyl Prayer: A Chronicle of the Future*²⁷) and Soviet (*Secondhand Time: The Last of the Soviets*) people unable to find their place in the world after the catastrophe. The reporter’s interviewees are victims of the most traumatic events in the history of the Soviet Union, however, what links them most is the fact that they were all stripped of their voices. The expression „little people” used by Alexievich instantly brings to mind the Russian literary characters of the 19th century: those devoid of personal qualities, submissive and inspiring pity. Nonetheless, the word „little” doesn’t carry negative connotations – the writer, avoiding portraying, directs attention to

22 А. Адамович, *Время живое*, [in:] *Выбери жизнь! Литературная критика, публицистика, Мастацкая літаратура*, Minsk 1986 [ebook].

23 С. Алексиевич, *Мы перепутали добро со злом*, interviewer: Юрий Сапрыкин, <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/books/мы-перепутали-добро-со-злом-intervyu-so-svetlanoy-aleksievich/> [accessed: 15.11.2021].

24 S. Alexievich, *Nobel Lecture*, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/lecture/> [accessed: 23.01.2022].

25 S. Alexievich, *Nobel Lecture*...

26 S. Alexievich, *Last Witnesses: An Oral History of the Children of World War II*, trans. R. Pevear and L. Volokhonsky, Random House, New York 2019.

27 S. Alexievich, *Chernobyl Prayer: A Chronicle of the Future*, transl. Anna Gunin and Arch Tait, Penguin Modern Classics, 2016.

the characters' personal experience, thereby subjectivizing historical narratives. In the preface to her first reportage, she writes:

What are we looking for? Most often not great deeds and heroism, but small, human things, the most interesting and intimate for us. Well, what would I like most to know, for instance, from the life of ancient Greece? From the history of Sparta? I would like to read how people talked at home then and what they talked about. How they went to war. What words they spoke on the last day and the last night before parting with their loved ones. How they saw them off to war. How they awaited their return from war...Not heroes or generals, but ordinary young men...²⁸

The selection of interviewees whose memories are pushed to the margin, approach to the past through the lens of personal experience, as well as tracking the impact that the past exerts on individual history allows not only to place Alexievich's body of work in the context of *oral history*, but more broadly – to view it as the performance of „unconventional history.”²⁹ The author of the term – Ewa Domanska – does not confine the concept to historiography, „unconventional” refers to any method of reinterpretation of history, including literary one.³⁰ In the case of Alexievich's works, the written word enclosed in the book anticipating the reader to recreate the contained stories becomes the tool for contestation. Paradoxically, writing turns out to be a necessary condition for listening to the witnesses' testimonies. In comparison to oral history archives containing innumerable amounts of recorded and cataloged testimonies kept static for years, polyphonic reportages receive greater coverage and gain readership more easily.

The reinterpretation of history that Alexievich undertakes in her works has a lot in common with avant-garde movements in history, e.g. with *history from below*. However, the writer's strategy featuring historical, reportage and literary characteristics goes beyond the depiction of the relationship between the knowing subject (historian) and the object of knowledge (history). Of course, as I mentioned, contemporary knowledge of the past does not omit the issue of mediated narration. Still it seems that the historical events in the above discussed works merely create the setting in which the reporter and the interviewees meet: „But I would not like it to be said of my book: her heroes are real, and no more than that. This is just history. Mere history.”³¹ The past is constantly changing along with „living

²⁸ S. Alexievich, *The Unwomanly Face of War...*

²⁹ E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006.

³⁰ Ibid. p. 18–19.

³¹ S. Alexievich, *The Unwomanly Face of War...*

documents,”³² it is becoming distorted and indescribable in language, therefore it occurs only once as a result of subject-subject interaction. For a further discussion of the very moment of the meeting between the respondent and the interviewer which Alessandro Portelli – one of the forerunners of oral history – describes as a dance, partnership, co-authorship,³³ I’d like to refer to the folk tradition of group singing.

Through many voices

Each of Alexievich’s books is a collection of speeches produced by the witnesses and participants of the historical events given in direct speech. At first reading, taking into consideration, for instance, the volumetric ratio of the characters’ words to the author’s comments, the reader may get an illusory feeling of communing with the stories exactly in the form in which the reporter herself heard them. Noticeably marking her presence in the prologue, where she most frequently discusses the emergence of the publication and rather schematically presents her writing method, Alexievich disappears from view in the following chapters. The prologue and the aforementioned title form the introduction which determines the tone of the work without dominating over it but rather bringing other monologues into being. Such a system is reminiscent of polyphonic structure of folk songs (especially of East Slavic countries) where each of the voices „tells” its own story and at the same time gives a response to the previous ones. These voices may either overlap or conflict, merge or distort the harmony. However, they never form a unified choir. Magdalena Horodecka warns against applying musical concepts to Alexievich’s works, as the writer, though aims to create an image of the epoch, doesn’t deprive her interviewees of subjectivity.³⁴ Although the common understanding of the concept of choir doesn’t contradict the principle of individuality of voice, still it contains a number of rules that narrow its freedom as a part of a larger whole. In turn, polyphonic structure of folk singing creates a space for the performers to confide their troubles and speak of themselves through a song.

In the introduction to the reportage *The Unwomanly Face of War*, Alexievich describes the oral tradition that inspired her to collect people’s memories: „The village of my postwar childhood was a village of women. Village women. I don’t

³² S. Alexievich, *Nobel Lecture...*

³³ „Oczekuj nieoczekiwanego.” Rozmowa Allison Penner z Alessandro Portellim, [in:] *Opowiedziane. Historia mówiona w praktykach humanistycznych*, red. A. Karpowicz, M. Litwinowicz, M. Rakoczy, Instytut Kultury Polskiej, Warsaw 2019, p. 8.

³⁴ M. Horodecka, *Pośrednicy. Współczesny reportaż literacki wobec Innego*, Universitas, Krakow 2020, p. 124.

remember any men’s voices. That is how it has remained for me: stories of the war are told by women. They weep. Their songs are like weeping.”³⁵ The author grew up in a community where mothers and grandmothers fulfilled the main role in passing memories to future generations, but their memories – considered too personal and emotional – are limited to the private sphere. That is why at the beginning of the working process Alexievich has to persuade women to give interviews: they are bewildered that an outsider asks about their war experience. However, the first liberated voice attracts the others – the interviewees entrust the names and addresses of the possible heroines to the writer, and eventually an incredible amount of letters and phone calls opens up to her. Female stories, like primal, natural sounds, spread out, but do not disappear – having been picked up by other women, they are constantly seeking a responsive ear.

In one of the interviews the reporter notes: „[...] the world we live in rests on the cult of strength and war, it is a male world. [...] And evidently there’s no room for a woman in such a world. What do we have in common? [...] What can a woman, especially in Russia, propose today, amidst the ruins of ideas? We can only bemoan. This is a separate culture of bemoaning, a female culture.”³⁶ Moaning or lament are forms of utterance that the patriarchal thinking ascribes to women: placing their words alongside concepts of body and emotions, it reduces them to phonemic representation – voice stripped of meaning is easier to view as „women’s babble”. The influence of an asemantic, as it is inaudible to the male ear, speech on the shaping of public discourse about the past seems to be negligible. Whereas this speech is never a lack, but a trace of the presence of the subject: an expression of experience as well as a manifestation of somatics. Referring to Adriana Cavarero, we can say that a woman’s voice, demanding to be heard, goes beyond its semantics and eliminates the division between the body and mind, vocal and rational, thus expressing opposition to the language of power, which sets the criteria for describing historical events, and to the power of language, which tries to subdue the recreated experiences³⁷. Bemoaning that Alexievich mentions undermines the masculinist narratives, and despite its subversive nature discloses an affirmative potential. By confiding her pain, the person speaking tries to shape traumatic events, tame them, make them more specific and individual. The voice coming from the body, passing through the throat and mouth, reveals the uniqueness of each human being, and the pleasure that comes along is not a place of decay of the subject (according

³⁵ S. Alexievich, *The Unwomanly Face of War...*

³⁶ Л. Ройтман, *Женщина в российской культуре сегодня*, <https://www.svoboda.org/a/24202833.html> [accessed: 15.11.2020]. (trans. – A.K.)

³⁷ A. Cavarero, *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, trans. P.A. Kottman, Stanford University Press, Stanford, California 2005, p. 207.

to Barthes³⁸), but an invitation to coexistence.³⁹ Therefore, to moan does not mean to attract attention to yourself, because it is always rational: a woman does not wallow in suffering, but by sharing it opens herself to others. In this context, I consider the reportage *Boys in Zinc*, in which Alexievich refers to the memories of mothers and wives of soldiers fighting in Afghanistan, to be extremely important. According to the author, it is they who should tell about the war – their crying cannot be controlled and their memory cannot be appropriated or censored. Mourning of women (doesn't it have much in common with bemoaning?) spills out into a multi-voiced song where every is equally audible. This song becomes a new form of memory that threatens the „male world” as well as the way of communication based on respect for each voice.

Alexievich in her body of work makes public thousands of personal confessions. Recognizing the truthfulness and authenticity of the stories heard, she creates a space for coexistence of the multitude of voices, the uniqueness of which she seeks to preserve: „It is precisely there, in the warm human voice, in the living reflection of the past, that the primordial joy is concealed and the insurmountable tragedy of life is laid bare. Its chaos and passion. Its uniqueness and inscrutability. Not yet subjected to any treatment. The originals.”⁴⁰ Interestingly, the writer doesn't imitate spoken language, even though her works include pauses and understatements, colloquial language and vocabulary known only to a certain social group. The orality of Alexievich's reportages first and foremost stems from the mutual relations of voices, interwoven into their tissue and open to a responsive ear. The testimonies referred to in the reportages are only traces of these relations, small fragments of stories to which we have no access.

³⁸ R. Barthes, *The Grain of the Voice*, transl. and ed. Stephen Heath, London 1977.

³⁹ A. Cavarero, op. cit., s. 199.

⁴⁰ S. Alexievich, *The Unwomanly Face of War...*

Anna Karonta*

„Pisać tak, jak słyszy ucho”⁴¹: tekst i przed-tekst reportażu wielogłosowych Swietłany Aleksijewicz

Streszczenie

Artykuł analizuje proces włączenia ustnych relacji świadków do sfery publicznej, jaką jest reportaż polifoniczny. Gatunek ten jest znany przeważnie dzięki Swietłanie Aleksijewicz, której publikacje w całości opierają się na zarejestrowanych rozmowach i wywiadach. Wysłuchanie świadków umożliwia reporterce dotarcie do innych wobec dyskursu dominującego wersji przeszłości, wydobywanie i utekstwienie których można opisać odwołując się do ludowej tradycji wspólnego śpiewu.

Słowa kluczowe: Aleksijewicz Swietłana, reportaż polifoniczny, ustne świadectwo, głos, tradycja wspólnego śpiewu.

Zwykliśmy myśleć o literaturze jako ujętym w słowa odcinku świata (nie)rzeczywistego, który wyłania się z imaginacji autora lub/i zostaje przez niego podpatrzone. Tworzenie tekstów literackich poprzedza zatem percepcja wzrokowa: przywoływanie w myślach bądź dostarczanie z otoczenia obrazów, aby później utrwalić je na piśmie. W ten sposób sprowadzamy relację pisarza ze światem do czynności związanych przeważnie z widzeniem, nawet jeśli narządem zmysłowym są oczy wyobraźni. Jednym z powodów owego uproszczenia jest uprzywilejowana rola wzroku w poznawaniu świata, który również jest podstawowym zmysłem w odbieraniu tekstu literackiego, choć oczywiście nie jedynym.

W przypadku literatury faktu, będącej przedmiotem moich rozważań, widzenie wydaje się stać u podstaw procesu literackiego i zapewniać prawdziwość przedstawienia. Dopiero to, co reporter zobaczył „na własne oczy”, znajduje wyraz w języku. Odbiorca reportażu z kolei, darząc zaufaniem autora, ma pozór obcowania z jego doświadczeniem naocznym stanowiącym źródło wiarygodności.

* Mgr, Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, Katedra Teorii Literatury, ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków; anna.karonta@doctoral.uj.edu.pl

⁴¹ С. Алексиевич, „Социализм кончился. А мы остались”, rozm. przepr. Н. Игрунова, [w:] С. Алексиевич, *Время секунд хэнд*, Время, Москва 2018, s. 500.

Swietłana Aleksijewicz – autorka pięciotomowego cyklu reportaży – odwraca hierarchię zmysłów otwierających drogę do pisania: „Teksty, teksty. Wszędzie teksty. W mieszkaniach i wiejskich domach, na ulicy i w pociągu... Słucham. Powoli zamieniam się w jedno wielkie ucho, cały czas zwrócone ku drugiemu człowiekowi. »Czytam« głos...»⁴². Wytężenie słuchu jako twórcza metoda białoruskiej dziennikarki ma znaczenie dla całego jej projektu reporterskiego i przejawia się na wszystkich poziomach: jest główną osią doświadczenia przedtekstowego, zostaje wpisane w formę reportaży oraz wypełnia ich treść.

Debiutancka książka Aleksijewicz, przygotowana do druku, ale rozsypana w 1976 r., tak i nie doczekała się wydania – autorka została oskarżona o antyrządowe i antypartyjne poglądy⁴³. Tym utworem obejmującym monologi mieszkańców miast wiejskiego pochodzenia reporterka zainicjowała proces wyzwolenia głosów kontynuowany we wszystkich późniejszych tekstach noblistki. Niestety procesowi temu stale będzie towarzyszyć zmaganie z cenzorami usiłującymi uciśnić wydobyte historie.

Materiał pozyskiwany w trakcie rozmów i wywiadów od zawsze był wykorzystywany przez dziennikarzy. Natomiast tworzenie tekstów literackich na podstawie źródeł ustnych jest zjawiskiem dość nowym. W literaturze białoruskiej takiego typu pisarstwo, gdzie dominują opowieści pieczołowicie przeniesione z taśmy magnetofonowej, uprawiał Aleś Adamowicz. Jego książkę *Ja ze spalonej wsi...*⁴⁴ Aleksijewicz nazywa „punktem wyjścia”⁴⁵ dla swojej twórczości. Relacje wspomnieniowe, które Aleś Adamowicz, Janka Bryl i Uładzimir Kaleśnik zebrali, podróżując po całej Białorusi, ożywiają w pamięci dziennikarki historie o wojnie, wśród których się wychowała. W jednym z wywiadów mówi: „W jej wsi [babci] słuchałam opowieści kobiet, które siedziały wieczorem na ławeczkach przed domem. [...] Wywarły na mnie większe wrażenie niż książki, które czytałam, a poza tym wyculiły mnie na wielogłos, polifonię”⁴⁶. W przywołanym cytacie reporterka przeciwstawia tekstom pisany przekazy ustne, uznając potencjał tradycji

42 S. Aleksijewicz, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, tłum. J. Czech, Czarne, Wołowiec 2016, s. 13.

43 Zob. Чарнякевіч Ц., *Як змагаліся за Святлану Алексіевіч*, <https://lit-bel.org/news/Yak-zmagalsya-za-Svyatlanu-Aleksevch-6422/> [dostęp: 15.11.2021]. W 1985 r. został opublikowany fragment książki *Wyjechałem ze wsi*. Zob. С. Алексіевіч, *На перепутье*, „Літаратурное обозрение” 1985, № 9.

44 Zob. A. Adamowicz, J. Bryl, W. Koleśnik, *Ja ze spalonej wsi...: Świadcstwa ocalonych*, tłum. M.J. Kononowicz, J. Litwiniuk, Pax, Warszawa 1978 (wyd. biał. 1975).

45 С. Алексіевіч, *Моя единственная жизнь*, rozm. przepr. Татьяна Бек, „Вопросы литературы” 1996, nr 1. <http://alexievich.info/wp-content/uploads/TatjanaBek.pdf> [dostęp: 15.11.2021].

46 A. Wójcińska, *Perspektywa mrówki. Rozmowy z reporterami świata*, Czarne, Wołowiec 2015, s. 158.

oralnej w budowaniu alternatywnej historii. Tak rodzi się pomysł na gatunek, który podważy zunifikowaną, jedynie słuszną wiedzę o przeszłości i oparte na niej narracje homogeniczne.

Rozdźwięk

Budowanie dyskursu pamięci i historii w Związku Radzieckim na użytek propagandy mocno ograniczało możliwości pisarstwa: kontrola obejmowała nie tylko historiografię, lecz także narracje literackie. Relacje ustne z kolei, czy to międzypokoleniowa transmisja wspomnień, czy kameralne dyskusje, w mniejszym stopniu były poddawane weryfikacji. Tworzyły one prywatną przestrzeń akustyczną, gdzie sama obecność dźwięków i głosów rozbijała historię zastygłą w pomniku. W przedmowie do reportażu *Wojna nie ma nic z kobiety* Aleksijewicz opisuje rozdźwięk pomiędzy oficjalnym tekstem wojny, podporządkowanym wymogom ideologicznym a brzmieniem ludzkich rozmów: „W szkole uczono nas kochać śmierć. Pisaliśmy wypracowania o tym, jak chcielibyśmy umrzeć za... [...] Ale głosy na ulicy wołały o czymś innym, były bardziej kuszące”⁴⁷. Autorka szuka, „jakimi słowami można przekazać to, co słyszy”⁴⁸, czyli podejmuje próbę włączenia opowieści do strefy publicznej, jaką jest reportaż literacki. Utekstowanie głosów stanowi w przypadku projektu reporterskiego Aleksijewicz długi proces, którego każdy etap zostaje wpisany w końcową wersję utworu.

Zanurzenie się w świecie akustycznym nie oznacza łatwego dostępu do treści przemilczanych. Ale ze względu na większą różnorodność wypowiedzi mówionych w sytuacji kontroli nad przepływem informacji istnieje większa szansa wyłuskania tego, co osobiste, prywatne. Słowo mówione uznaje się zatem za bardziej autentyczne, prawdziwe, pisane z kolei – za narzędzie sprawowania władzy. Ta dialektyczna zależność wpisana jest w historię rozwoju pisma, a właściwie druku, którego wynalezienie kojarzy się z „zamknięciem”, ograniczeniem, opresją. Druk zamyka słowa w przestrzeni widzialnej, odziera je z cech osobowych, uprzedmiotawia – jest „inspiratorem traktowania ludzkich zasobów wewnętrznych, świadomych lub nieświadomych, coraz wyraźniej jako rzeczy”⁴⁹. Wydają się jednak, że zamiarem Aleksijewicz jest nie tyle podkreślenie konfliktu między spontaniczną mową a zinstytucjonalizowanym pismem, ile odnalezienie w tym dysonansie „melodii” przyszłego utworu: „Dla mnie wszystko się zaczyna, kiedy usłyszę dźwięk,

47 S. Aleksijewicz, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety...*, s. 8.

48 Tamże.

49 W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola., wyd. 2 popr., Wydawnictwo UW, Warszawa 2020, s. 199.

ton książki i tytuł...⁵⁰. „Usłyszenie” myśli przewodniej reportażu, która następnie organizuje zbieranie materiału, to pierwszy etap, nawet ważniejszy dla pisarki niż przeprowadzanie wywiadów. Gdy wybrzmiewa, „wszystko się łączy: *Cynkowi chłopcy, Czasy secondhand* – to już pewna filozofia, nowe spojrzenie na temat”⁵¹. Ta wypowiedź autorki może wzbudzać podejrzenie: czy wybrany tytuł-ton nie podporządkowuje sobie dalszej pracy nad utworem, nie kieruje chórem głosów? Dźwięk ów bez wątpienia wydobywa sama autorka, jest on jej sygnaturą, zdradza perspektywę oglądu pewnego wydarzenia historycznego: „[...] przy *Wojna nie ma sobie nic z kobiety* już na wstępie odrzuciłam założenie, że wojna to legalne zabójstwo”⁵². Tymczasem jej głos nie jest nadrzędny, ma raczej moc afektującą. Na przykład tytuł trzeciego reportażu⁵³ Aleksijewicz u znawców kontekstu historycznego budzi niepokój i przerażenie: *Cynkowi chłopcy* – to młodzi żołnierze wracający z wojny w Afganistanie w szczelnie zamkniętych metalowych trumnach. Co więcej, połączenie tych wyrazów (szczególnie w języku oryginału⁵⁴) nasuwa skojarzenia z dziecięcą grą w przestawianie ołowianych żołnierzyków, co jeszcze bardziej podkreśla tragizm interwencji radzieckiej, której skutki (śmierć i niepełnosprawność tysięcy młodych ludzi) były przez długi czas ukrywane przez władze⁵⁵.

Po wstępnym wsłuchiwaniu się w „gwar uliczny i rozmowy w kuchni”⁵⁶ Aleksijewicz zaczyna gromadzenie materiału, które ma wiele wspólnego z właściwą *oral history* metodą zapisywania przeszłości. Twórczość reporterki dość często zostaje umieszczana w kontekście historii mówionej, co można wytłumaczyć między innymi specyfiką rozwoju tej dyscypliny w Związku Radzieckim. Tu *oral history*, w odróżnieniu od Zachodu, gdzie stanowi odrębny dział historii, jest częścią procesu literackiego⁵⁷. Na terenie Europy Wschodniej pierwszą publikacją w całości opierającą się na zarejestrowanych wywiadach stanowi już wspomniana książka

50 A. Wójcińska, dz. cyt., s. 149.

51 Tamże.

52 Tamże.

53 Zob. S. Aleksijewicz, *Cynkowi chłopcy*, tłum. J. Czech, Czarne, Wołowiec 2015.

54 Zob. С. Алексиевич. *Цинковые мальчики*, Молодая гвардия, Москва 1991.

55 Tytuł pierwszego tłumaczenia reportażu na język polski nie jest moim zdaniem trafny: tłumacz pomija kwestię zamknięcia – zakazu okazywania ciał zmarłych oraz dostępu do informacji na temat wydarzeń w Afganistanie. Zob. S. Aleksijewicz, *Ołowiane żołnierzyki*, tłum. L. Wołoszuk, Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego, Wrocław 2007.

56 Odwołuję się do jednego z rozdziałów reportażu *Czasy secondhand. Koniec czerwonego człowieka* zatytułowanego *Z gwaru ulicznego i kuchennych rozmów*. Zob. S. Aleksijewicz, *Czasy secondhand. Koniec czerwonego człowieka*, tłum. J. Czech, Czarne, Wołowiec 2018.

57 М. Соколова, *Устная история. Теоретические и педагогические основания: учебное пособие для академического бакалавриата*, wyd. 2 popr., Юрайт, Москва 2018, s. 30.

Adamowicza, Bryła i Kaleśnika. Autorzy w ciągu trzech lat (1970–1973) nagrali więcej za 300 świadków eksterminacji białoruskich wsi podczas okupacji niemieckiej. Opracowane wywiady złożyły się na opublikowaną w 1975 r. „książkę-pamięć”, „dokumentalną tragedię”⁵⁸. Następnie ukazuje się *Księga blokady*⁵⁹ (1979) autorstwa Adamowicza i Daniła Granina, a w 1983 r. Aleksijewicz kończy pracę nad reportażem *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*. W sytuacji mocno ograniczonego dostępu do archiwów państwowych, wspomnienia świadków stają się głównym źródłem nieocenzurowanej wiedzy, dlatego sięgają po nie również badacze historii, których prace ukazują się głównie w wydawnictwach podziemnych lub za granicą. Historycy w 1976 r. publikują pierwszy tom ze zbioru *Pamięć*⁶⁰, na który składają się wspomnienia, dzienniki i listy więźniów Gułagu. Temat represji był objęty ścisłym zakazem, dlatego seria ta powstaje jako „samizdat”, czyli wydanie bezdebitowe. Z kolei świadectwa wojenne miały większą szansę na opublikowanie, ale raczej w formie utworów literackich niż prac historiograficznych. Wielka wojna ojczyźniana była jedynym wydarzeniem w historii ZSSR, narracje o którym mogły mieć tragiczny wydzźwięk⁶¹. Stopniowo jednak traumę zastępuje pamięć o zwycięstwie. Wraz z odejściem ostatnich świadków ich wspomnienia o wydarzeniach traumatycznych zaczynają blaknąć na tle oficjalnych narracji sprowadzanych głównie do zaakcentowania opiekuńczej roli państwa oraz bohaterstwa i odwagi narodu. Pisarze-oralisci, omijając cenzurę, próbują zatrzymać pamięć bezpośrednich uczestników historii.

Nad nazwą nowego gatunku Adamowicz, dzięki któremu inni pisarze zainteresowali się wykorzystaniem historii mówionej w literaturze, będzie się zastanawiał przez wiele lat. W jednym z esejów na określenie twórczości Aleksijewicz proponuje kilka wariantów: „powieść-oratorium”, „powieść soborowa”, „proza chóralna”, „historia mówiona”, „literatura magnetofonowa”⁶². Sama pisarka uprawiany przez nią gatunek nazwie „powieścią głosów”⁶³, eksponując w ten sposób jego emancypacyjny potencjał. Głos bowiem – kategoria kluczowa dla zachodzących w drugiej połowie XX w. procesów demokratyzacji historii – uczestniczy również w nadawaniu jednostkom nieuprzywilejowanym, wykluczonym statusu

58 A. Адамовіч, Я. Брыль, У. Калеснік, *Я з вогненнай вёскі*, Мастацкая літаратура, Мінск 1975, s. 2.

59 Zob. A. Adamowicz, D. Granin, *Księga blokady*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982.

60 Zob. *Память. Исторический сборник*, wyd. 1, Москва 1976.

61 Zob. М.В. Соколова, dz. cyt., s. 32.

62 А. Адамович, „Время живое”, [w:] tegoż, *Выбери жизнь! Литературная критика, публицистика*, Мастацкая літаратура, Мінск 1986 (wydanie elektroniczne).

63 С. Алексиевич, „Мы перепутали добро со злом”, rozm. przepr. Юрий Сапрыкин, <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/books/мы-перепутали-добро-со-злом-intervyu-so-svetlanoy-aleksievich/> [dostęp: 15.11.2021].

podmiotów historycznych. Wysłuchanie takich osób zarówno umożliwia dotarcie do innych wobec dyskursu dominującego wersji przeszłości, jak i stanowi formę ruchu społecznego. Aleksijewicz deklaruje, że zajmuje się tym, co Wielka Historia zwykle pomija: „codziennością uczuć, myśli, słów”⁶⁴. W centrum jej projektu reporterskiego znajduje się „mały człowiek”, który „sam opowiada swoją małą historię, a razem z nią – historię wielką”⁶⁵. Mały znaczy zapomniany, zlekceważony – jak kobiety walczące w II wojnie światowej, po zakończeniu której zostają pozbawione możliwości dzielenia się wspomnieniami (*Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*). Jak dzieci wciągnięte w politykę okupacyjną, ale nie dopuszczane do tworzenia pamięci zbiorowej (*Ostatni świadkowie. Utwory solowe na głos dziecięcy*)⁶⁶. Jak matki i żony uczestników wojny w Afganistanie, żałoba których wymazywana zostaje przez władze jako nieprzystająca do patriotycznych narracji (*Cynkowi chłopcy*). Jak „czarnobyłanie” (*Czarnobyłska modlitwa. Kronika przyszłości*)⁶⁷ i „sowki” (*Czasy secondhand. Koniec czerwonego człowieka*) niemogący się odnaleźć w świecie po katastrofie. Rozmówcy reporterki są ofiarami najbardziej traumatycznych wydarzeń w historii Związku Radzieckiego, aczkolwiek to, że zostały pozbawione głosu, łączy ich najbardziej. Sformułowanie „mali ludzie”, którego Aleksijewicz używa, od razu nasuwa skojarzenia z bohaterami literatury rosyjskiej XIX w: pozbawionymi cech osobowych, uległymi, wzbudzającymi litość. Wyraz „mały” nie ma natomiast negatywnej konotacji – noblistka, unikając portretowania postaci, kieruje uwagę na ich jednostkowe przeżycia, dokonując tym samym subiektywizacji narracji historycznych. W przedmowie do pierwszego reportażu pisze:

Szukamy w książkach (w nich najczęściej) tego, co znajome – małe i ludzkie; to w rzeczywistości jest dla nas najbliższe i najciekawsze. No bo czego najbardziej chciałabym się dowiedzieć na przykład z życia starożytnych Greków... Z historii Sparty... Chciałabym przeczytać, jak i o czym rozmawiano wówczas w domu. Jak ludzie szli na wojnę. Jakie słowa mówili ostatniego dnia i ostatniej nocy przez rozstaniem do tych, których kochali. Jak odprowadzano wojowników. Jak czekano na ich powroty z wojny... Nie bohaterów i wodzów, ale zwykłych młodzieńców...⁶⁸

⁶⁴ S. Aleksijewicz, *Wykład noblowski*, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/25414-nobel-lecture-by-svetlana-aleksievitch-in-russian/> [dostęp: 15.11.2021].

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ Zob. S. Aleksijewicz, *Ostatni świadkowie. Utwory solowe na głos dziecięcy*, tłum. J. Czech, Czarne, Wołowiec 2013.

⁶⁷ Zob. S. Aleksijewicz, *Czarnobyłska modlitwa. Kronika przyszłości*, tłum. J. Czech, Czarne, Wołowiec 2018.

⁶⁸ S. Aleksijewicz, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety...*, s. 14.

Dobór rozmówców, czyje wspomnienia zostają usunięte na margines, spojrzenie na przeszłość przez pryzmat doświadczenia, a także śledzenie wpływów, jakie wydarzenia minione wywierają na historię prywatną pozwalają usytuować projekt reporterski Aleksijewicz nie tylko w kontekście *oral history*, lecz szerzej – postrzegać go jako uprawianie „historii niekonwencjonalnej”⁶⁹. Autorka terminu – Ewa Domańska – nie ogranicza owego nurtu do historiografii, „niekonwencjonalna” może być każda praktyka reinterpretacji dziejów, w tym literacka⁷⁰. Narzędziem kontestacji w przypadku prozy Aleksijewicz staje się słowo pisane zamknięte w reportażu książkowym w oczekiwaniu na odbiorcę, który ponownie odtworzy zebrane opowieści. Pismo paradoksalnie okazuje się niezbędnym warunkiem do wysłuchania świadectw. W porównaniu do archiwów historii mówionej zawierających niezliczone ilości nagranych i skatalogowanych świadectw, przechowywanych latami w bezruchu, reportaże wielogłosowe mają większy zasięg i łatwiej zyskują czytelników.

Reinterpretacja dziejów, której podejmuje się w swojej twórczości Aleksijewicz, ma wiele wspólnego z awangardowymi nurtami historii, np. z historią oddolną (*history from below*). Aczkolwiek projekt reporterski noblistki, mając cechy pisarstwa historycznego, reportażowego oraz literackiego, wykracza poza opis relacji poznający podmiot (historyk) – przedmiot poznania (historia). Współczesna wiedza o przeszłości oczywiście nie omija kwestii zapośredniczenia narracji, o czym wspomniałam, wydaje się jednak, że wydarzenia historyczne w omawianych utworach tworzą jedynie scenę spotkania reporterki z rozmówcami: „Nie chciałabym jednak, żeby o mojej książce powiedziano: jej bohaterowie są realni, i tylko tyle. Że to historia. Wyłącznie historia.”⁷¹ Przeszłość ciągle się zmienia wraz z „żywymi dokumentami”⁷², jest zniekształcona w pamięci i niewyraźna w języku, a więc powstaje raz tylko w wyniku interakcji podmiot – podmiot. Ten moment spotkania respondenta z osobą prowadzącą wywiad, który Alessandro Portelli – jeden z prekursorów historii mówionej – opisuje jako taniec, partnerstwo, współautorstwo⁷³, chciałabym opisać odwołując się do ludowej tradycji wspólnego śpiewu.

69 E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006.

70 Tamże, s. 18–19.

71 S. Aleksijewicz, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety...*, s. 14.

72 S. Aleksijewicz, *Wykład noblowski*.

73 Zob. *Oczekuj nieoczekiwanego. Rozmowa Allison Penner z Alessandro Portellim*, [w:] *Opowiedziane. Historia mówiona w praktykach humanistycznych*, red. A. Karpowicz, M. Litwinowicz, M. Rakoczy, Instytut Kultury Polskiej, Warszawa 2019, s. 8.

Na wiele głosów

Każda z książek Aleksijewicz – to zbiór przytoczonych w mowie niezależnej wypowiedzi świadków i uczestników wydarzeń historycznych. Wstępny kontakt z reportażami noblistki – zwrócenie uwagi chociażby na objętościowy stosunek słów bohaterów do komentarzy autorskich – daje czytelnikowi złudne poczucie obcowania z opowieściami w takiej postaci, w jakiej usłyszała je reporterka. Aleksijewicz, mocno zaznaczając swoją obecność w prologu, w którym najczęściej omawia historię powstania publikacji oraz dość schematycznie przedstawia swoją metodę twórczą, w dalszej części tekstu znika z pola widzenia. Wstęp i wspomniany wcześniej tytuł układają się w introdukcję, która określa ton reportażu, ale nie dominuje nad nim, raczej powołuje do życia inne monologi. Taki układ wypowiedzi w reportażach przywodzi na myśl wielogłosowe pieśni ludowe (zwłaszcza wschodniosłowiańskie), w których każdy z głosów „opowiada” swoją historię, a razem z tym stanowi odpowiedź na historię poprzednią. Głosy te mogą wtórować sobie albo ze sobą polemizować, zlewać się albo zakłócać harmonię. Natomiast nigdy nie łączą się w ujednolicony chór. Magdalena Horodecka przestrzega przed użyciem muzycznych asocjacji w odniesieniu do twórczości Aleksijewicz, która, choć i dąży do stworzenia obrazu epoki, nie pozbawia podmiotowości swoich rozmówców⁷⁴. Powszechne rozumienie chóru, mimo że nie zaprzecza indywidualności głosu, obejmuje szereg zasad krępujących jego swobodę jako elementu większej całości. Z kolei ludowy śpiew polifoniczny tworzy przestrzeń spotkania wykonawców, gdzie one, zwierając się ze swoich kłopotów, opowiadają sobie poprzez pieśń.

We wstępie do reportażu *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety* Aleksijewicz pisze o tradycji oralnej, która zainspirowała ją do gromadzenia relacji wspomnieniowych: „Wieś mojego dzieciństwa była po wojnie wsią kobiecą. Babską. Męskich głosów nie pamiętam. I tak już zostało: o wojnie opowiadają u mnie baby. Płaczą. I śpiewają tak, jakby płakały.”⁷⁵ W środowisku, gdzie dorasta reporterka, matki i babcie pełnią główną rolę w przekazywaniu wspomnień kolejnym pokoleniom, ale ich relacje – uważane za zbyt osobiste, emocjonalne – nie opuszczają sfery prywatnej. Dlatego Aleksijewicz, zaczynając pracę nad reportażem, z trudem namawia kobiety do udzielenia wywiadu: są zdumione, że osoba z zewnątrz pyta o ich przeżycia wojenne. Tymczasem pierwszy uwolniony głos zwołuje następne – rozmówczynie powierzają pisarce nazwiska i adresy ewentualnych bohaterek przyszłej książki, aż w końcu zaczyna do niej spływać niesamowita ilość listów i telefonów. Kobięce opowieści niczym pierwotne, naturalne dźwięki rozlewają się,

⁷⁴ Zob. M. Horodecka, *Pośrednicy. Współczesny reportaż literacki wobec Innego*, Universitas, Kraków 2020, s. 124.

⁷⁵ S. Aleksijewicz, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety...*, s. 8.

lecz nie znikają – podchwytywane przez inne kobiety są w bezustannym poszukiwaniu czułego ucha.

Reportarka w jednym z wywiadów zaznacza: „[...] świat, w którym żyjemy, opiera się na kulcie siły, wojny, to świat męski. [...] I kobieta oczywiście nie może grać na tym polu. A co nas łączy? [...] Co może zaproponować dzisiaj kobieta, zwłaszcza w Rosji, na rumowisku idei? Możemy tylko się żalić. To jest osobna kultura żalenia się, kobieca kultura.”⁷⁶ Biadolenie, lament to formy wypowiedzi, które porządek patriarchalny przypisuje kobietom: sytuując ich słowa po stronie ciała, redukuje je do warstwy fonetycznej – odarty ze znaczenia głos łatwiej uciszyć jako nieistotną „babską paplaninę”. Wpływ asemantycznej, gdyż niesłyszalnej dla męskiego ucha mowy na kształtowanie publicznego dyskursu o przeszłości wydaje się znikomy. Podczas gdy mowa ta nigdy nie jest brakiem, lecz śladem obecności podmiotu: wyrazem doświadczenia oraz objawem somatycznym. Odwołując się do Adrian Cavarero, można powiedzieć, że kobiecy głos, domagając się słowa, wykracza poza jego obszar znaczeniowy oraz niweluje podział na ciało a umysł, wokalne a racjonalne, wyrażając tym samym sprzeciw wobec języka władzy ustanawiającej kryteria opisu wydarzeń historycznych oraz wobec władzy języka, który usiłuje ujarzmić odtwarzane przeżycia⁷⁷. Żalenie się, o którym mówi Aleksijewicz, osłabia narracje maskulinistyczne, ale mimo swojej przewrotności, ma również potencjał afirmatywny. Zwierając się ze swojego bólu, mówiący podmiot próbuje nadać kształt wydarzeniom traumatycznym, oswoić je, ukonkretnić, zindywidualizować. Głos płynący z ciała, przechodząc przez gardło i usta, ujawnia wyjątkowość każdej istoty ludzkiej, a przyjemność, która z niego płynie, nie stanowi miejsca rozpadu podmiotu (jak chciałby tego Roland Barthes⁷⁸), ale zaproszenie do współbycia⁷⁹. Żalenie się zatem nie oznacza skupienia uwagi na sobie, jest zawsze relacyjne: kobieta nie pogrąża się w cierpieniu, tylko, pragnąc się im podzielić, otwiera się na innych. Za niesłuchanie ważny w tym kontekście uważam reportaż *Cynkowi chłopcy*, w którym Aleksijewicz sięga po wspomnienia matek i żon żołnierzy walczących w Afganistanie. To one, zdaniem autorki, powinny opowiadać o wojnie – ich płacz nie poddaje się kontroli, a ich pamięci nie sposób zawłaszczyć, ocenzurować. Żałoba kobiet (czyż nie można jej utożsamić z żaleniem się?) rozlewa się, tworząc wielogłosową pieśń, gdzie każdy głos jest tak samo dobrze słyszalny. Pieśń ta staje się nową formą pamięci zagrażającej „męskiemu światu”, a także sposobem komunikowania się, opartym na poszanowaniu każdego głosu.

⁷⁶ Л. Ройтман, *Женщина в российской культуре сегодня*, <https://www.svoboda.org/a/24202833.html> [dostęp: 15.11.2020] (tłum. – A.K.).

⁷⁷ Zob. A. Cavarero, *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, transl. P.A. Kottman, Stanford 2005, s. 207.

⁷⁸ Zob. R. Barthes, *Ziarno głosu*, tłum. J. Momro, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 236.

⁷⁹ Zob. A. Cavarero, *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, transl. P.A. Kottman, Stanford 2005, s. 199.

Aleksijewicz, pracując nad wieloletnim projektem reporterskim, wprowadza do sfery publicznej tysiące osobistych zwierzeń. Uznając prawdziwość i autentyczność usłyszanych historii, tworzy przestrzeń współistnienia mnogości głosów, niepowtarzalność których próbuje zachować: „Właśnie tam, w ciepłym ludzkim głosie, w żywym odbiciu przeszłości kryje się pierwotna radość życia i odsłania jego nieunikniony tragizm. Jego chaos i jego pasja. Jedyność i nieosiągalność. Tam nie są one jeszcze poddane żadnej obróbce. To oryginały.”⁸⁰ Co ciekawe, reporterka nie naśladuje wypowiedzi mówionych, choć nie brakuje w jej utworach pauz i nie-domówień, wyrazów stosowanych w życiu codziennym lub znanych tylko pewnej grupie społecznej. Oralność reportażu Aleksijewicz wynika przede wszystkim z wplecionej w ich tkankę wzajemnej relacji głosów otwartych na czule ucho. Przywołane w reportażach świadectwa są jedynie śladem tej relacji, małym wycinkiem opowieści, do których nie mamy dostępu.

Bibliography

- Adamovich Ales, Bryl Yanka, Kolesnik Vladimir, *Out of the Fire*, trans. Angelia Graf and Nina Belenkaya, Progress, Moscow 1980.
- Adamovich Ales, Granin Daniil, *A Book of the Blockade*, trans. Hilda Perham, Raduga Publishers, Moscow 1983.
- Aleksijewicz Svetlana, *Ołowiane żołnierzyki*, trans. by Leszek Wołoskiuk, Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego, Wrocław 2007.
- Alexievich Svetlana, *Boys in Zinc*, trans. Andrew Bromfield, Penguin Modern Classics, 2016 [ebook].
- Alexievich Svetlana, *Chernobyl Prayer: A Chronicle of the Future*, transl. Anna Gunin and Arch Tait, Penguin Modern Classics, 2016.
- Alexievich Svetlana, *Last Witnesses: An Oral History of the Children of World War II*, trans. Richard Pevear and Larissa Volokhonsky, Random House, New York 2019.
- Alexievich Svetlana, *Nobel Lecture*, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/lecture/> [accessed: 23.01.2022].
- Alexievich Svetlana, *Secondhand Time: The Last of the Soviets*, trans. by Bela Shayevich, Random House, New York 2016.
- Alexievich Svetlana, *The Unwomanly Face of War: An Oral History of Women in World War II*, trans. by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky, Random House, New York 2017 [ebook].
- Barthes Roland, *The Grain of the Voice*, transl. and ed. Stephen Heath, London, 1977. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-03518-2>

⁸⁰ S. Aleksijewicz, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, s. 15.

- Cavarero Adriana., *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, trans. Paul A. Kottman, Stanford University Press, Stanford, California 2005. <https://doi.org/10.1515/9780804767309>
- Domańska E., *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006.
- Horodecka Magdalena, *Pośrednicy. Współczesny reportaż literacki wobec Innego*, Universitas, Krakow 2020.
- „Oczekuj nieoczekiwanego.” Rozmowa Allison Penner z Alessandro Portellim, [in:] *Opowiedziane. Historia mówiona w praktykach humanistycznych*, red. Agnieszka Karpowicz, Małgorzata Litwinowicz, Marta Rakoczy, Instytut Kultury Polskiej, Warsaw 2019.
- Ong Walter Jackson, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, 2012. <https://doi.org/10.4324/9780203103258>
- Wójcińska Aleksandra, *Perspektywa mrówki. Rozmowy z reporterami świata*, Czarne, Wołowiec 2015.
- Адамович Алясь, „Время живое”, [in:] *Выбери жизнь! Литературная критика, публицистика*, Мастацкая літаратура, Minsk 1986 [ebook].
- Адамовіч Алясь, Брыль Янка, Калеснік Віктар, *Я з вогненнай вёскі*, Мастацкая літаратура, Мінск 1975.
- Алексиевич Светлана, *Моя единственная жизнь*, interviewed by T. Beck, „Вопросы литературы” 1996, № 1.
- Алексиевич Светлана, *Мы перепутали добро со злом*, interviewer: Юрий Сапрыкин, <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/books/my-pereputali-dobro-so-zlom-intervyu-so-svetlanoy-aleksievich/> [accessed: 15.11.2021].
- Алексиевич Светлана, *На перепутье*, „Литературное обозрение” 1985, № 9.
- Алексиевич Светлана, *Цинковые мальчики*, Молодая гвардия, Москва 1991.
- Алексиевич Светлана, „Социализм кончился. А мы остались.” Разговор ведет Наталья Игрунова, [in:] С. Алексиевич, *Время секунд хэнд*, Время, Moscow 2018.
- Память. Исторический сборник*. issue 1, Moscow 1976. https://vtoraya-literatura.com/pdf/pamyat_istorichesky_sbornik_1_1978__ocr.pdf [accessed: 15.11.2021].
- Ройтман Лев, *Женщина в российской культуре сегодня*, <https://www.svoboda.org/a/24202833.html> [accessed: 15.11.2020].
- Соколова Мария, *Устная история. Теоретические и педагогические основания: учебное пособие для академического бакалавриата*, 2ed., Юрайт, Москва 2018.
- Чарнякевіч Ціхан, *Як змагаліся за Святлану Алексіевіч*, <https://lit-bel.org/news/Yak-zmagalsya-za-Svyatlanu-Aleksevch-6422/> [accessed: 15.11.2021].

Anna Karonta – a literary scholar, Ph.D. student at the Department of Literary Theory at the Faculty of Polish Studies of the Jagiellonian University. A graduate of Polish philology, Slovak philology and comparative studies. She deals with women's reportage narratives in the context of representation and critical reception of the past.

Wojciech Kruszewski*

 <https://orcid.org/0000-0003-1314-4620>

Ku puencie. Uwagi o genezie dwóch utworów Anny Kamieńskiej

Streszczenie

Artykuł przedstawia analizę historii zakończeń dwóch wierszy Anny Kamieńskiej – „Kiedy odchodzą wielcy” oraz „Jesteś mi ciepły młody”. Znanе nam dokumenty literackie pozwalają znaleźć wspólny element tych dwóch procesów, z których jeden polegał na nieoczekiwanym dopisaniu puenty do ostatniej znanej nam wersji rękopiśmiennej wiersza, a drugi puentą uczynił w ostatnim etapie prac nad utworem zapis ze środka wcześniejszego brulionu. Tą częścią wspólną jest medytacyjny, nieretoryczny charakter warsztatu pisarskiego dojrzałej poetki. Jeśli pominąć oczywiste różnice między obiema wierszami i procesami, z których się wyłoniły, pozostanie silne podobieństwo, prawdopodobnie cecha charakterystyczna dla sposobu, w jaki pisała Anna Kamieńska przynajmniej od lat sześćdziesiątych minionego wieku, gdy proces twórczy był dla niej nie tyle okazją do znalezienia formy myśli, ale sam był myślorodny.

Słowa kluczowe: Anna Kamieńska, puenta poetycka, proces twórczy, krytyka genezy

* Dr hab., Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Wydział Nauk Humanistycznych, Instytut Literaturoznawstwa, Katedra Tekstologii i Edytorstwa, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; wojciech.kruszewski@kul.pl

W każdym studium artystycznej genezy szczególne znaczenie ma ustalenie pierwszego śladu dzieła, punktu, z którego proces twórczy bierze początek¹. Upraszczając: na zakończenie kwerendy dysponujemy inwentarzem często niedatowanych zapisów, rozkurzem notatek, które musimy ułożyć i przebadać kolejno, poczynając od tego, od którego sam artysta rozpoczął swoją pracę nad utworem. Przeciwny bieg dziełotwórczego ruchu jest nam na ogół znany; wyznaczony on jest przez publikację opatrzoną w miarę dokładną datą. Tak to wygląda w makroskali, tzn. w studium, gdzie analizie poddawany jest zbiór różnych świadectw, a cel stanowi odtworzenie sekwencji kolejnych etapów procesu twórczego owocującego dziełem. Właściwe uporządkowanie tego pola badawczego wymaga przede wszystkim określenia następstwa zapisów, a więc również wskazania tego, od którego wszystko się zaczęło.

Mnie ten porządek czasowy interesuje w mikroskali. Szukam odpowiedzi na pytanie o przekształcenia nie całego utworu literackiego, ale fragmentu znanej czytelnikom całości, konkretnie – moment pojawienia się puenty wiersza i jej ewentualne transformacje. (Choć oczywiście nie uniknę konieczności skomentowania przy tej okazji procesu wyłaniania się całości utworu.) Poznając dokumenty literackie, zastanawiało mnie m.in., czy koniec wiersza pojawia się na końcu procesu twórczego czy też wcześniej? Może koniec pojawia się już na początku ruchu ku dziełu? A może ów koniec pojawia się we właściwym kształcie gdzieś w środku prac nad wydaniem utworu? I jaka jest funkcja tego fragmentu w procesie twórczym? Nie: jakie jest znaczenie puenty dla utworu, ale: jaka jest funkcja puenty w przebiegu prac pisarskich? Jaki problem twórczy powołał ją do istnienia? Pojawia się nagle czy jest szlifowana w kolejnych wersjach? I gdzie konkretnie, w jakim miejscu zapisu pojawia się po raz pierwszy to, co uznaję za puentę? Czy właśnie na topograficznym końcu zapisu? Takie pytania pojawiły się na horyzoncie moich prac z *dossier* genezy, którym dysponowałem. I moimi spostrzeżeniami, stanowiącymi zresztą tylko część efektów pracy nad zagadnieniem puenty poetyckiej w genezie literackiej, chciałbym się tu podzielić.

Puentę rozumiem (trudno to zresztą rozumieć inaczej) jako zakończenie utworu, zakończenie o charakterze aforystycznym (a przez to podatnym na cytowanie). Puenta podkreśla sens utworu. Najlepsze puenty wskazują ten sens w całkiem nieoczekiwany sposób. Dla mnie najlepszym tego przykładem jest wiersz Tadeusza Różewicza *Cierni*, kończący się miejscem na więcej słów, niewypowiedzianych, a jednak rozbrzmiewających w odbiorze. To puenta, paradoksalnie, uderzająca

¹ W bibliografii znajdzie czytelnik wybrane pozycje w języku polskim dotyczące krytyki genezy, stanowiącej metodologiczną inspirację prac, których wyniki prezentuję w niniejszym artykule.

nas przez swoją oczywistą nieobecność, tym samym kierująca odczytanie wiersza w stronę dokładnie przeciwną, niż dotąd prowadził nas autor.

Mam wrażenie, że puenty są swego rodzaju słowami ostatnimi poetów. Tym samym puenta może być traktowana jako poezja *sui generis*. Anna Kamieńska, autorka wiersza *Poezja*, wydanego w tomie *Rzeczy nietrwale* z roku 1963, napisała ciekawą *quasi*-definicję sztuki słowa:

Co to jest poezja?

[...]

Każde słowo może być ostatnie².

Puenta to dla mnie tak właśnie rozumiane ostatnie słowo poety; wypowiedziane z pełną świadomością, że to ono, a nie poprzedzające ją wersy będą brzmiały echem przez wieki.

Miejsce puent w krajobrazie poetyckim jest szczególne. Jeśli piśmiennictwo narodowe jest rodzajem pejzażu, to puenty są, owszem, detalami, ale detalami niezwykle charakterystycznymi, nadającymi całości wyjątkowy charakter. Jak wyglądałby pejzaż polskiej poezji bez: „Jedźmy, nikt nie woła!”, „Ideał sięgnął bruku –”, „Bądź wierny Idź”, „Innego końca świata nie będzie”? Na pewno inaczej, może wręcz inaczej aż do niepoznania.

Zdaniom o takiej mocy kulturotwórczej chyba należy się szczególna uwaga. Dlatego poświęcam im to studium, fragment szerzej zakrojonych badań.

Czemu właśnie twórczość Kamieńskiej jest dla mnie przestrzenią, w której szukam odpowiedzi na pytania o genezę puent poetyckich?

Przede wszystkim o wyborze tej twórczości zdecydowała dostępność i wiedza o archiwum poetki. Znam je dość dobrze, w tym dokumenty ze zbioru prywatnego. To umożliwia mi po prostu sięgnięcie po ciekawy materiał literacki i poruszanie się w nim nie po omacku, ale z jakąś już znajomością terytorium pisarskiego.

Jest jednak i ważniejszy powód mojego wyboru. Dzieło poetyckie Anny Kamieńskiej ma swoją dynamikę³. Na końcu twórczej drogi tej poetki są wiersze najkrótsze, milczenia – jak chętnie nazywała tę formę. Kamieńska pisała w gruncie rzeczy, dziś to widać wyraźnie, bardzo klasyczne utwory. Jednym z ich charakterystycznych rysów było właśnie zmierzanie do puenty: raz udanej bardziej, raz

2 A. Kamieńska, *Poezje zebrane*, t. I, pod red. W. Kruszewskiego, Muzeum Narodowe w Lublinie, Warszawa 2020, s. 475.

3 W bibliografii umieściłem wykaz najważniejszych, moim zdaniem, publikacji o Annie Kamieńskiej. Badanym przeze mnie utworom, zgodnie z moją wiedzą, nie poświęcono osobnych prac.

mniej. Ale w ostatnich wierszach widać redukowanie słów do niezbędnego minimum. Wiersz składający się z trzech wyrazów jest tego najlepszym przykładem⁴. Szlifując poetycką formę, moim zdaniem, systematycznie zwiększała wagę puenty. Jest też w jej twórczości, tak ja ją rozumiem, jakieś ciążenie ku puencie rozumianej nie tylko poetycko, ale i egzystencjalnie. Taką puentą kończy się jej ostatni utwór, a więc i jej poetycka droga:

Wszystko się stało
co stać się miało
między człowiekiem
i Bogiem⁵.

Z podanych powyżej powodów uważam, że poezja Kamińskiej to po prostu właściwy wybór dla prac nad poruszonym przeze mnie zagadnieniem. Jest szansa, że na materiale z archiwum pisarki, w której twórczości zwrócenie ku puencie jest tak widoczne, uda się coś ciekawego o puencie powiedzieć.

W referacie zaprezentuję dwa przykłady ustanawiania przez Kamińską puenty, a więc, z punktu widzenia krytyka genezy, można powiedzieć, przedstawię dwa rodzaje puent. I spróbuję tę obserwację jakoś uogólnić.

Wiersz o incipicie „Kiedy odchodzą wielcy”, wydała Kamińska w 1967 r. w tomie poetyckim *Odwołanie mitu*. (W mojej analizie pomijam pierwodruk prasowy – „Kamena”, grudzień 1965, wersję tekstowo odmienną od tej z książki, ale z identyczną puentą.) Powstał on w Wilnie, ale nie w październiku, jak głosi zamykający go dopisek, a we wrześniu 1965 roku⁶. W Wilnie poetka przebywała w dniach 16–30 września i wszystkie znane mi bruliony tego utworu pochodzą z tego okresu. Zachowało się kilka świadectw tej podróży, w tym kluczowy dla mnie notes z kolejnymi wersjami [Kiedy odchodzą wielcy]. Nie przedstawię tu całej genezy utworu (której poświęciłem osobne studium)⁷, a skoncentruję się na jego zakończeniu. W wierszu zaproponowana została interesująca formuła puentująca wybory życiowe bohaterki utworu: starych kobiet, którym poświęciła poetka ten tekst:

4 Zob. A. Kamińska, [Cena wierszy słona], [w:] *taż*, *Poezje zebrane*, t. III, pod red. W. Kruszewskiego, Muzeum Narodowe w Lublinie, Lublin 2020, 525.

5 Wiersz „Na krzyżu”, *taż*, s. 536.

6 Dla rekonstrukcji genezy tego utworu kluczowy dokumentem jest notatnik poetycki z Wilna z roku 1965, znajdujący się w archiwum domowym prof. Pawła Śpiewaka.

7 Wiersz komentuję w artykule: *Zbawiająca wierność. Uwagi do wiersza Anny Kamińskiej [Kiedy odchodzą wielcy]*, „Ethos” 2021, nr 4, s. 286–304.

Kiedy odchodzą wielcy,
pozostają stare kobiety.
I one będą zbawione
dla niezmiernej wierności⁸.

Stare kobiety, o których mowa w utworze, autorka prezentuje jako strażniczki polskiej tradycji. Uważniejsza lektura kolejnych świadectw procesu twórczego pod kątem krystalizowania się ich tożsamość pomaga nam zrozumieć jeden z ważniejszych problemów pisarskich, z którym zmagala się autorka. Na początku kobiety nie zostały nazwane wprost. Postaci te pojawiają się już w pierwszej notatce lirycznej w zeszycie z wileńskimi wierszami tak:

To one nastały po Lelewelach
i śniadeckich,
Po Mickiewiczu, po Syrokomli
To one⁹.

Już samo dwukrotne podkreślenie: „To one” – zdaje się świadczyć o jakimś kłopotcie z bezpośrednim ich przywołaniem. Wygląda to, jakby poetka szukała formy, która mogłaby zostać wypowiedziana. Kim są „one” – wyjaśnione zostaje już na następnej stronie, na której pojawia się pierwsza wersja [Kiedy odchodzą wielcy]. Zaczyna się ona słowami, które ostatecznie nie weszły do wiersza: „W Wilnie pozostały stare kobiety”. Jeśli uwzględnić okoliczności powstania wiersza, możemy bez ryzyka omyłki stwierdzić, że chodzi o Polki, które nie zgodziły się na przesiedlenie po II wojnie światowej z Wilna na teren PRL-u, które postanowiły pozostać w swoim mieście. Chyba nikogo tu nie trzeba przekonywać, że był to w peerelowskiej literaturze temat tabu; o tym nie było można wtedy mówić publicznie. Stąd ten dość ogólny zaimek „one” na początku, raczej kamuflujący niż odsłaniający tożsamość.

Według mnie dotykamy tu podstawowego napięcia leżącego u podstaw prac nad [Kiedy odchodzą wielcy]. Zmagala się Kamieńska z jednej strony z gwałtowną potrzebą opowiedzenia tego, co zobaczyła w Wilnie AD 1965, a z drugiej strony miała jasną świadomość, że wprost i o wszystkim powiedzieć nie może. Ostatecznie, charakteryzując te kobiety, wyrzuciła z powstającego tekstu zdanie mówiące o wilniankach wprost, a pozostawiła frazę o znanej nam wszystkim, łatwo rozpoznawalnej proveniencji (*Konrad Wallenrod*):

⁸ A. Kamieńska, *Poezje zebrane*, t. I, s. 599.

⁹ Notatnik poetycki z roku 1965, zawierający wiersze napisane w Wilnie. Archiwum domowe prof. Pawła Śpiewaka.

To one pełnią straż
przy narodowych pamiątkach.

Sięgając do zasobu utrwalonych w powszechnym odbiorze romantycznych cytatów, stroi autorka bohaterki swego utworu w szaty depozytariuszek narodowego dziedzictwa. Jeśli nie uwzględnić informacji z genezy utworu, zakrytych przecież przed oczami czytelników *Odwołania mitu*, jeśli poprzestać na lekturze samego wiersza – nic lub zgoła niewiele pozwala dostrzec w tych kobietach osoby pielęgnujące pamięć o polskich tradycjach w Wilnie. Nabierają one rysów uniwersalnych. To mogłyby być kobiety z dowolnego innego miasta.

Proces kamuflowania tożsamości bohaterek wiersza widać jeszcze wyraźniej, gdy wziąć pod uwagę informacje z innych materiałów archiwalnych powstałych podczas wileńskiej podróży, niezwiązanych bezpośrednio z genezą tego wiersza, choć niezbędnych, moim zdaniem, dla jej zrozumienia. Z dokumentów tych wynika, że jednym z pierwowzorów starych kobiet mogła być Ludwika Bylińska – wnuczka Władysława Syrokomli. W kalendarzu z tego okresu poetka aż trzykrotnie wpisała wizytę u niej. W albumie fotografii wykonanych przez pisarkę w Wilnie oprócz widoków z miasta jest jeden portret, podpisany właśnie jej imieniem i nazwiskiem. Nie wiemy, o czym Kamińska rozmawiała z Bylińską. Tego typu rozmów nie powierzało się pismu. Jeśli Kamińska się w pisaniu cenzurowała (a uważam to stwierdzenie za oczywiste), to można uznać, że treści tych spotkań nie utrzymała na piśmie, że zachowała ją wyłącznie w pamięci. Spotkanie z wnuczką Lirnika Wioskowego, moim zdaniem, musiało być jednym z kluczowych doświadczeń, które zaowocowało napisaniem tego utworu. A przynajmniej jest to jedyny dostępny nam dzięki dokumentom archiwalnym ślad inspiracji, z której wziął się ten utwór.

Kamińska pisze jednak o kobietach, nie o jednej z nich. W sposobie, w jaki o nich mówi, można dostrzec tropy prowadzące do biografii niejednej Polki pozostającej w sowieckim Wilnie. Myślę choćby o Stanisławie Pietraszkiewiczównie i Irenie Kulickiej, które sprawowały pieczę nad Archiwum Filomatów. Dzięki nim zachowało się ono właściwie w stanie kompletnym przez cały okres wojenny, a po wojnie w sekrecie przetrucano je latami do Polski. Wszystko się tu zgadza: i uparte pozostawanie w Wilnie, i siła oddania narodowym pamiątkom, i ubóstwo tych kobiet, i odmowa legitymizacji tego, co widzą wokół siebie (w utworze padają słowa: „Wszystko dziś nieprawdziwe”).

Stare kobiety są w poezji współczesnej motywem dość częstym i ciekawym, ogniskującym istotne treści światopoglądów poetyckich znanych i uznanych pisarzy. W tym kontekście można dostrzec, że Kamińska w swoim utworze wyakcentowała wyjątkowe znaczenie. Postrzega ona stare kobiety jako osoby pielęgnujące istotne dla wspólnoty narodowej tradycje; są one służkami historii. Przez to (tak dochodzimy do puenty) będą „zbawione / dla niezmiernej wierności”.

Puenta ta pojawia się niespodziewanie w historii wiersza (choć trzeba tu od razu dodać – takiej historii jaką znamy, a prawdopodobnie nie znamy jej całej); nic jej nie przygotowuje, żaden ze znanych mi z dokumentacji zapisów. Nagle, nieprzygotowana przez żaden z poprzedzających ją zapisów, zjawia się na karcie brulionu, kończąc nie tylko wiersz, ale i ciąg prac poetki, który można odtworzyć z materiałów przechowanych do naszych czasów w jej archiwum.

Geneza jednego z trenów ze zbioru *Białe rękopisy*, wiersza [Jesteś mi ciepły młody], otwiera się przed nami wcześniej niż pierwszy brulion utworu. Zresztą, zaczyna się wraz z pierwszą stroną nowego notatnika poetyckiego¹⁰. Pod datą 26 lipca 1968 pojawia się zapis:

Niezliczone ma ręce Ra bóg słońca
A jednak wypuścił go
ze swoich objęć¹¹.

Tuż pod nim wpisała poetka: „Rozumiem niedoceniony *Tren I* Kochanowskiego z odwołaniem się do Heraklita i Simonidesa. Ból trzeba przemienić na sztukę. Mus artyści – poety – cierpieniu przydać konwencję. Choćby ludowe »ręk łamania« – to też konwencja bólu. Bez konwencji nie ma sztuki. A jednocześnie to poniżające, że niepodobna mówić wprost, krzyczeć, wzdychać, szlochać. To nie wystarcza”¹².

Proces twórczy zaczyna się w tym przypadku od razu na dwóch płaszczyznach: poetyckiej i metapoetyckiej. Śmierć męża skutkuje próbą wypowiedzenia doświadczenia żałoby w wierszu, ale też próbą przemyślenia fundamentu uprawiania poetyckiego rzemiosła. Oba te pasma wpisane zostały w kolejne odsłony powstającego

¹⁰ Anna Kamieńska, notatnik z okresu 26 lipca 1968 – 21 marca 1969. Archiwum domowe Pawła Śpiewaka. Kofo-notatnik, szkolny 70-kartkowy. Okładka k. 1 r.: kolorowa reprodukcja autoportretu Vincenta van Gogha, k. 2 v.: czarno-białe reprodukcje sześciu autoportretów van Gogha, zdjęcie palety oraz biogram malarza; zeszyt z nadrukowanym na okładkach tytułkiem „gros plan” / *dans l'art*; format 17 na 21,8 cm. Karty w kratkę, bez nadruków, bez foliacji, zapisane przeważnie na stronach *recto*. Z nośnika nie zostały usunięte żadne karty. Czarny i niebieski długopis, różne odcienie, jeden krótki zapis ołówkiem. Incipit na k. 1 r.: 26.VII.68. / *Niezliczone ma ręce Ra bóg słońca*. Zapisy od k. 1 r. do k. 64 r. Karty od 64 v. do k. 70 v. – *vacat*. Między kartą 38. i 39. niewielka kartka (nadruk Orbisu) z notatką ołówkiem i czarnym piórem zaczynającą się słowami: »Czas« 23 *grudnia* 1938 (zapisana na *recto*). Źródło to cytuję dalej jako N68–69.

¹¹ Słowa te, po znacznym przeredagowaniu, umieściła Kamieńska w jednym z trenów poświęconych Janowi Śpiewakowi [Ksiądz Jan Twardowski przycupnął na krzeselku] z *Białego rękopisu* (Warszawa 1970). Zob. A. Kamieńska, *Poezje zebrane*, t. II, pod red. W. Kruszewskiego, Muzeum Narodowe w Lublinie, Lublin 2020, s. 122.

¹² Ten oraz powyższy cytat pochodzą z N68–69, k. 1 r.

utworu. W czasie, w którym powstał interesujący mnie utwór, spod ręki pisarki wyszło wiele zapisów, w których nieustannie wadziła się z pytaniem o możliwość uprawiania poezji po tak dotkliwej stracie. Zeszyt, do którego sięgnąłem, szukając materiałów do referatu, jest pełen fraz, będących próbą odpowiedzi na tę kwestię: jak w ogóle możliwa jest teraz moja poezja? gdzie są jej źródła? jak pogodzić żywą udrękę ze sztucznością form?

Kluczowe dla tego procesu jest odkrycie opozycji między egzystencją, z określającym ją zupełnie zasadniczo, niedającym się do niczego zredukować, a więc i trudnym do zakłęcia w słowa doświadczeniem śmierci kochanej osoby oraz sztuką poetycką, która jest zawsze grą konwencji, wynikiem oddziaływania utrwalo-nych w tradycji form, mających wielowiekowe trwanie. Dla Kamieńskiej sztuka jest nieustannym wysiłkiem budowania mitu¹³. I to chyba z takiego napięcia bierze się pierwsza pełna próba tego wiersza, która jest jednocześnie próbą sprostania wymaganiom stawianym pisarce przez tradycję poetycką.

Poetka przede wszystkim, sama podejmuje i przetwarza mit o odejściu. Punktem wyjścia jest dla niej opowieść o zstępującym do Hadesu Orfeusz, który szuka zmarłej Eurydyki. Mit ten transformuje, każąc Eurydyce dobijać się o zmarłego Orfeusza. Tym samym kontynuuje pracę wyznaczoną przez pierwszy zapis w tym notatniku, stylizowany na staroegipski hymn do boga słońca lament nad zmarłym. Jednocześnie Kamieńska tematyzuje swoją pracę. W wiersz wpisany jest podmiot najzupełniej świadomy wykonywanej pracy. Aż dwukrotnie pisze tu poetka: „czynić mit”, co jest wyraźną kontynuacją jej uwagi o potrzebie konwencji w opłakiwaniu nawet najbliższych zmarłych.

Czynić poezję, czynić sztukę, czynić rzecz – wydaje jej się pracą niegodną, zdradą zmarłego. A jednak, jakby wbrew tym deklaracjom, wyrażając zaufanie sztuce słowa, poetka swoją pracę kontynuuje. Nie można tego widzieć inaczej, skoro w kolejnej próbie tego wiersza, napisanej tego samego dnia, orfejski motyw rozbudowała. Targające wdową emocje zostały tu rozpisane jeszcze intensywniej, ale sądząc z wielości skreśleń – nie udało się w tej fazie tworzenia znaleźć Kamieńskiej satysfakcjonującego ją środka wyrazu. Radykalnie więc przeredagowuje w wersji drukowanej fragment o poszukiwaniu się małżonków po śmierci jednego z nich, puentując tren lekko zmienionym zapisem ze środka jednego z brulionów:

¹³ Mit rozumiem bardzo prosto, tak, jak proponuje je rozumieć Chantal Delsol: mity „[...] są opowieściami posiadającymi znaczenie” (Ch. Delsol, *Czas wyrzeczenia*, przeł. G. Majcher, Warszawa 2020, s. 102–103; podobnie na s. 113, gdzie w ten sposób tłumaczone jest francuskie *récit signifiant*; na tejże 113 stronie: „Funkcją mitu jest nadawanie sensu bez odwoływania się do dyskursywnego i krytycznego rozumu. Mit jest postulowany. To opowieść czczona, wręcz święta [...], która niesie ze sobą słabą formę wiary. Odwołuje się jedynie do autorytetu tradycji. Jest akceptowany jako taki”). Jak się okazuje dalej, Kamieńską od mityzowania doświadczenia coś gwałtownie odstręcza. Może właśnie ta niekonieczność realnego charakteru wydarzenia, odczuwanego przez nią tak boleśnie.

zamienić ciebie w Orfeusza kabotyńca
to zbrodnia
kto tu pozamieniał rolę¹⁴.

Poetka na wcześniejszym etapie kreacji rozpisuje (dość detalicznie) analogię sytuacji, w jakiej się znalazła, oraz znaną nam z mitu. Ostatecznie w zasadzie tylko tę mityczną warstwę sygnalizuje. A skoro tak jest, to jaka jest funkcja puenty? Odrzucić może nie tyle całą sztuczność, ale jej męczący, zbędny nadmiar, jej balast, ciągnący wiersz w dół.

W pierwszym z omówionych przeze mnie przypadków puenta, którą znamy z druku, pojawiła się w toku pracy nad wierszem nagle, w znaczeniu: niezapowiedziana jest żadnym brulionowym fragmentem. Rzuca ona nowe światło na sytuację starych kobiet – bohaterki wiersza. Utwór obrośnięty jest w notatniku wieloma materiałami warsztatowymi, ale żaden z nich nie zawiera fragmentu przesuwanego postaci bohaterki wiersza w sferę sakralną („zbawione”). Ostatnia fraza pojawia się zupełnie zaskakująco, ale też przy lekturze wydrukowanego wiersza można odnieść wrażenie, że ów niespodziewany obrót słowa odcisnął na utworze szczególne piętno, gdyż zakończenie (ale może to tylko moje wrażenie) brzmi nieco sztucznie.

W drugim przykładzie puenta uogólnia całą pracę nad reifikacją doświadczenia egzystencjalnego; bierze się ze zmagania z żalobą, która szukała dla siebie wyrazu w starym-nowym micie. I w perspektywie wiedzy o całym procesie pisania tego utworu brzmi ona trochę jak gwałtowna próba zakończenia inflacji słów, ratowania żywej rozpacz przed sztucznością, w jaką spychało ją rozdymanie mitycznej analogii. Słowa uczynione puentą zostały przez autorkę zapisane w środku jednej z prób wiersza. Pojawiają się one stosunkowo wcześnie w historii utworu, ale nie jako jego koda. Dopiero przy kolejnym podejściu do tej pracy poetyckiej Kamieńska musiała uznać, że dobrze spuentują one tekst, nad którym się trudziła.

Można mówić o swego rodzaju gwałtowności, z jaką pojawiają się oba zakończenia. Niespodziewaność zarówno, jeśli chodzi o fakt, że nie sposób ich z materiałów warsztatowych wywieść, jak i niespodziewaność w sensie: nieoczekiwanej decyzji o uczynieniu z danej frazy zdania kończącego wiersz.

Geneza wiersza, jeśli spróbować uogólnić spostrzeżenia z tego studium, jest dla Kamieńskiej pracą nad odnalezieniem formuły mogącej wyjaśnić jej doświadczenie. Pisanie jest medytacją, a nie próbą retorycznej sprawności. Kamieńska w obu przypadkach nie przystępuje do tworzenia wiersza z gotową konkluzją, dla której po prostu wynajduje mniej lub bardziej kunsztowną formę. Pisząc,

¹⁴ A. Kamieńska, *Poezje zebrane*, t. II, s. 120.

wszystko na to wskazuje, rozważa dzięki piśmiu, w pisaniu szuka i odnajduje. A gdy znajduje: puentuje tym znaleziskiem utwór. W przypadku utworu [Gdy odchodzą wielcy] owym znaleziskiem jest formuła pozwalająca głębiej zrozumieć wybory Polek, które zostały po wojnie w sowieckim Wilnie, puenta nadająca ich trudnemu życiu wymiar niemal sakralny. W przypadku wiersza [Jesteś mi ciepły młody] znalezisko pozwala przeciąć oscylowanie między próbą wypowiedzenia straty a lękiem przed stworzeniem bezdusznej formy wierszowej. Puenta przecina rozwijany na naszych oczach (w brulionach) odwrócony mit.

Geneza obu wierszy jest więc w jakimś sensie podobna. Obie historie twórcze okazują się miejscem ścierania się dwóch sił: egzystencjalnej (woli ekspresji doświadczenia) i artystycznej (świadomości, że z jakichś powodów swobodna ekspresja jest niemożliwa czy niewłaściwa). W pierwszym przypadku czynnik powściągający ekspresję miał charakter polityczno-instytucjonalny. Świadoma niecenzuralności nieskrępowanej opowieści o Polkach w sowieckim Wilnie Kamińska decyduje się zmienić ją w uniwersalną historię starych kobiet – kapłanek narodowej tradycji. Puenta okazała się w przebiegu tej genezy jednym ze środków osiągnięcia tego celu. W drugim przypadku rozbudowane wyśłowienie żałoby zostało przykrojone z powodów artystycznych. Puenta sygnalizuje jedynie możliwy kierunek domyślenia mitycznej paraleli, czyniąc ją mniej ważną niż leżące u podstaw tego procesu twórczego osobiste, bardzo dotkliwe doświadczenie żałoby. W gruncie rzeczy, patrząc na przebieg procesu twórczego, nie na gotowy tekst, wydaje mi się, że widać wyraźnie, że puenty ocalały tu jakoś te „projekty artystyczne”.

Bibliografia

Utwory Anny Kamińskiej

Kamińska Anna, *Poezje zebrane*, pod red. Wojciecha Kruszewskiego, t. I–III, Muzeum Narodowe w Lublinie, Lublin 2020.

Archiwalia Anny Kamińskiej

Album fotograficzny Anny Kamińskiej „Wilno październik 1965”, Muzeum Narodowe w Lublinie, Oddział Literacki im. Józefa Czechowicza, depozyt.

Dwa kalendarze na rok 1965, Muzeum Narodowe w Lublinie, Oddział Literacki im. Józefa Czechowicza, depozyt.

Notatnik poetycki z Wilna z roku 1965, archiwum domowe prof. Pawła Śpiewaka.

Notatnik z lat 1965–1967, Muzeum Narodowe w Lublinie, Oddział Literacki im. Józefa Czechowicza, depozyt.

Notatnik z okresu 26 lipca 1968–21 marca 1969, archiwum domowe prof. Pawła Śpiewaka.

Studia o twórczości Anny Kamieńskiej

Chojnowski Zbigniew, *Metamorfozy Anny Kamieńskiej*, Wydawnictwo WSP, Olsztyn 1995.

Gralewicz-Wolny Iwona, *Pisz o milczeniu. Świat poetycki Anny Kamieńskiej*, Wydawnictwo Gnome, Katowice 2002.

Kuncewicz Piotr, *Anna Kamieńska*, [w:] Piotr Kuncewicz, *Agonia i nadzieja*, t. II, *Literatura polska od 1939*, Polska Oficyna Wydawnicza BGW, Warszawa 1993.

Łukasiewicz Jacek, *Wiersze Anny Kamieńskiej*, „Więź” 1976, nr 5.

Radziszewski Stefan, *Kamieńska ostiumiczna*, Wydawnictwo Jedność, Kielce 2012.

Zarębianka Zofia, *Świadectwo słowa. Rzecz o twórczości Anny Kamieńskiej*, Wydawnictwo M, Kraków 1993.

Zarębianka Zofia, *Zakorzenia Anny Kamieńskiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1997.

Studia nad literackim procesem twórczym

Antoniuk Mateusz, *Osoba i przed-tekst*, [w:] *Osoba czy tekst?*, red. Agnieszka Bielak, Wydawnictwo KUL, Lublin 2015, s. 31–63.

Antoniuk Mateusz, *Przybranie formy z dawna wyglądanej (osiąganej / obiecanej / wysnowanej...)*. *Brulion Czesława Miłosza – próba lektury*, „Teksty Drugie” 2014, nr. 3, s. 29–48.

Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie, red. Maria Prussak, Paweł Bem, Łukasz Cybulski. IBL PAN, Warszawa 2017.

de Biasi Pierre-Marc, *Genetyka tekstów*, tłum. Filip Kwiatek, Maria Prussak, IBL PAN, Warszawa 2015.

Dawidowicz-Chymkowska Olga, *Przez kreślenie do kreacji. Analiza procesu twórczego zapisanego w brulionach dzieł literackich*, IBL PAN, Warszawa 2007.

Jaworski Stanisław, *Francuska krytyka genetyczna*, [w:] *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, red. Magdalena Lubelska, Anna Łebkowska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1994, s. 189–195.

Jaworski Stanisław, *Piszę, więc jestem. O procesie twórczym w literaturze*, Kraków 1993.

Kuniczuk-Trzciniowicz Agnieszka, *Czytane pod skreśleniem. Sienkiewiczowskie bruliony nowel jako wskazówki do analizy procesu twórczego*, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, Warszawa 2017.

Mitosek Zofia, *Od dzieła do rękopisu: o francuskiej krytyce genetycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 4, s. 393–403.

Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym, red. Mateusz Antoniuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

Rodak Paweł, *Praktyki i gatunki piśmienne (ze szczególnym uwzględnieniem gatunków autobiograficznych)*, [w:] *Communicare. Almanach Antropologiczny*, t. 4: *Twórczość słowna / literatura. Performance, tekst, hipertekst*, red. Grzegorz Godlewski, Agnieszka Karpowicz, Marta Rakoczy, Paweł Rodak, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 70–81. <https://doi.org/10.31338/uw.9788323514886.pp.70-81>

Wojciech Kruszewski

Towards the punch line. Notes on the genesis of two works by Anna Kamińska

Summary

The article presents an analysis of the story of the ending of two poems by Anna Kamińska – “When the Greats Go Away” and “You are me warm young”. The literary documents known to us allow us to find a common element of these two processes, one of which consisted in the unexpected addition of a punch line to the last known handwritten version of the poem, and the other, in the final stage of work on the work, made a record from the middle of an earlier draft. This common part is the meditative, non-rhetorical nature of the writing workshop of the mature poet. If we ignore the obvious differences between the two poems and the processes from which they emerged, a strong similarity will remain, probably a feature characteristic of the way Anna Kamińska wrote at least from the 1960s, when the creative process was for her not so much an opportunity to find the form of thought but he was thoughtborn himself.

Keywords: Anna Kamińska, poetic punch line, creative process, critique of genesis

Wojciech Kruszewski – literaturoznawca, edytor, kierownik Katedry Tekstologii i Edytorstwa KUL, kierownik projektu „Archiwum Filomatów – edycja cyfrowa” (NPRH); wydawca m.in. trzypomowych *Poezji zebranych* Anny Kamińskiej oraz nowej edycji jej *Notatnika*.

Jagoda Zarzycka*

 <https://orcid.org/0000-0001-9302-4981>

Transformations of linguistic forms in Anna Kamieńska's work on *Notatnik*

Summary

This article is an attempt at answering the question about Anna Kamieńska editorial work on *Notatnik*. The discussion of the creative process applies to a manuscript fragment of the journal from the period 31 Oct 1971–15 Feb 1972, the work published in instalments in the 1970s in the *W drodze* periodical, and the book releases published in the 1980s. The analysis of editorial changes applies to selected linguistic forms. Those include, e.g., replacement of nouns with pronouns, diminutives with neutral forms or acronyms, questions with ascertainment, and the elimination of particles and first-person singular in verbs and pronouns. All of the listed interventions led to a shortening of passages and assigning them the nature of aphorisms.

Keywords: *Notatnik*, Anna Kamieńska, autobiographical literature, creative process, literary origins

* B.A., John Paul II Catholic University of Lublin, Faculty of Humanities, Institute of Literary Studies, Chair of Textology and Editing, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; jagoda.zarzycka24@gmail.com

Notatnik [Notebook] by Anna Kamińska is the main point of study into the writer's output. Researchers have studied various themes in articles devoted to this work (e.g., Rafael Pyzałka,¹ Aleksandra Gruca,² and Bartosz Małczyński³). Among monographs the most notable ones are the ones written by Zofia Zarębianka (*Świadectwo słowa*⁴ and *Zakorzenia*⁵). As Zarębianka noted herself, those works were of critical and essayistic nature, but they also offered some general findings that have shaped the reception of *Notatnik*: "*Notatnik* is a record of a spiritual path, a spiritual evolution, and a record of maturation in time;"⁶ "*Notatnik* is a study of suffering experienced in time, suffering in various stages, of varying intensity, yet always irritating the soul to the core."⁷ The researcher also noted enthusiastic reactions of the work's readers, a fact that indicates how it was received.⁸ Among the research into this work, Zbigniew Chojnowski's selection seems particularly interesting.⁹ Though in his fundamental study regarding Kamińska he did not devote a separate section to *Notatnik*, it was the fact of reading of this particular work that he indicated as a breakthrough moment in his reception of her output.¹⁰ In a study by Iwona Gralewicz-Wolny the situation is similar as she used quotations from *Notatnik* basically as arguments not directly related to the text but rather as a backdrop for her analyses of Kamińska's other works.¹¹

The works indicated above are monographic studies. However, it is also worth noting publications that had a different intention than to discuss Kamińska's writing and yet added much to the topic of *Notatnik*. In her study included

-
- 1 R. Pyzałka, "Jan Twardowski w Notatniku Anny Kamińskiej," [in:] idem., *To, co Boskie, to co ludzkie. Materiały z sesji „Poezja religijna, metafizyczna, czy...?”*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1996, pp. 51–64.
 - 2 A. Gruca, "«Tranquillus Deus tranquillans omnia» – cisza a modlitwa w Notatniku Anny Kamińskiej", *Zeszyty Naukowe KUL* 2002, issue 1–2, pp. 3–21.
 - 3 B. Małczyński, "Drzewo miłości i rozpaczy. Uwagi o Notatniku Anny Kamińskiej," [in:] *Świąty melancholii: w 500-lecie „Melancholii” Albrechta Dürera (1514–2014)*, M. Dybizański, A. Mazur (eds.), Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2016, pp. 309–315.
 - 4 Z. Zarębianka, *Świadectwo słowa. Rzecz o twórczości Anny Kamińskiej*, Wydawnictwo M, Kraków 1993. [Unless indicated otherwise, quotations in English were translated from Polish].
 - 5 Idem, *Zakorzenia Anny Kamińskiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1997.
 - 6 Idem., *Świadectwo słowa*, op. cit., p. 14.
 - 7 Ibid., p. 16.
 - 8 Idem., *Zakorzenia Anny Kamińskiej*, op. cit., pp. 54–56.
 - 9 Z. Chojnowski, *Metamorfozy Anny Kamińskiej*, Wydawnictwo WSP, Olsztyn 1995.
 - 10 See more on the topic *ibid.*, p. 9.
 - 11 I. Gralewicz-Wolny, *Pisz o milczeniu. Świat poetycki Anny Kamińskiej*, Gnome, Katowice 2002.

in *Autobiograficzny trójkąt*,¹² Małgorzata Czermińska clearly indicated the relations between Kamińska's *Notatnik* and the traditions of spiritual autobiography. Even though *Notatnik* constitutes only a minor part of her reflection, she has analysed it extensively. Czermińska has indicated how it is related to works by the authors of personal document literature placing Kamińska on par with, e.g., Stanisław Brzozowski, Henryk Elzenberg, Jerzy Liebert, Stefan Wyszyński, and Aleksander Wat; she has indicated a common library, and she discussed the poet's sources and inspirations. She has discussed *Notatnik* in the context of the richness of memoir writing as a work that quotes and comments other works the most often.

Another work worth noting not devoted exclusively to Anna Kamińska is *Rękopisy i formy*¹³ by Wojciech Kruszewski. In it the author raises the problem of *Notatnik*'s manuscripts. Kruszewski has raised the issue of following the author's will in the publication. He collected the manuscripts of journals from which the work emerged; he compared them and identified three types of editorial operations conducted during the creative process, i.e., selection, self-censorship, and text expansion. Significantly enough, he has classified *Notatnik*'s manuscripts as the work's rough copies.

The research paths that I have indicated in existing studies do not prevent one from new attempts at reading *Notatnik*. My voice shall offer an extension of the understanding of Kamińska's editorial operations applied in the work. Is its published version the outcome of only carefully selected content from her memoir notes? Few of her manuscript remarks regarding the history, literary community and eroticism in the printed version have survived. Considerable modifications in relation to the first version have also been applied to fragments regarding faith, the Church, and her late husband. Kamińska carefully selected the topics of her reflections. When analysing these changes, one might overlook the need to juxtapose the language of the manuscripts and of the published text. Was the writer particularly consumed by her efforts to transform the linguistic side of her notes? This question might seem naive as we tend to perceive poets as people who devote a considerable portion of their attention to form. And yet some have argued that for Kamińska only the content of her works was important, not the form.¹⁴

12 M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych "Universitas", Kraków 2000.

13 W. Kruszewski, *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010.

14 Zofia Zarebianka mentioned them and opposed their validity. She countered the argumentation of those who had suggested that Kamińska did not care much for the linguistic form of her works with the fact that Kamińska was also a translator of poetry. She argued that Kamińska in her translations honed her skills. Cf. Z. Zarebianka, *Świadectwo słowa*, op. cit., p. 7.

In this article I shall not stop at just opposing this, excuse my bluntness, nonsense, but I shall also indicate how the writer shaped the linguistic layer of her work.

Anna Kamińska's archive¹⁵ (currently scattered, though most works are kept at the National Museum in Lublin) holds many previously unresearched manuscripts. Their number should not be surprising considering how much the poet published. The collected documents can be approached in various manners. One research objective can be to establish the actual text of a work or to edit and propagate the documents discussing its origins. One can also examine the creative process and in so doing learn both about the process and the work itself. Thus, a manuscript closest to the writing phase becomes the interpretative context for the work.¹⁶

The method that sets this kind of sources as a major point of reference of research seems particularly appropriate for autobiographical literature.¹⁷ The identification of a manuscript source often enables one to understand of a work fully. That does not only mean uncovering some hidden points but sometimes the basic meaning of a passage. The focus on the origins of journals is also visible in publishing practices. Editions that include material related to a work's creation often include photographs of manuscripts (even if only in fragments).¹⁸ Sometimes this solution is dictated by the research objective. In that case the edition is meant for specialists and enthusiasts, but it is also a publication that may be attractive for a broader audience. The distinctive features of journals (e.g., the co-existence

¹⁵ I use this term to denote the collection of all literary documents related to a single author.

¹⁶ More on the phases of writing, see P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, trans. F. Kwiatek, M. Prussak (eds.), IBL Wydawnictwo, Warsaw 2015, pp. 48–85.

¹⁷ The validity of this method has often been proven in Polish and French literary studies. In his monograph of a 20th-century journal, Paweł Rodak devoted an extensive section to manuscripts of journals. He referenced, e.g., the output of Philippe Lejeune. He wrote that: "(...) in its original form the journal is never a printed book even if that might be the eventual intention of its author (...)" and that: "The study of original journals is rare nowadays and is mostly done by their publishers who often devote a huge amount of work to prepare them for printing." (In a note Rodak stressed that Lejeune saw that such research was much needed). Cf. P. Rodak, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warsaw 2011, pp. 33, 56.

¹⁸ See, e.g., M. Troszyński, *Alchemia rękopisu. Samuel Zborowski Juliusza Słowackiego*, Instytut Badań Literackich PAN, Warsaw 2017. One section includes a photograph of the manuscript on the left and a topographic transcript on the right. W. Gombrowicz, *Kronos*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013. In this case, observe the *Tableaux* addition included in the popular edition; according to the authors it was worth presenting in a phototypical form to readers so that they could see not only the content but also the form of the notes.

of textual records and images, drawings, original text arrangement, and annotations in a different coloured font) are not always easy to recreate in an edition without inserting photographs. The roles of manuscripts in the study and publication of journals may vary. Sometimes a single photograph of a manuscript may trigger a heated debate.¹⁹

Undoubtedly, *Notatnik* demands reflection regarding its pre-text, and for several reasons. I am referring not only to the fact that one might perceive it as an example of autobiographical literature and that it indicates the direction of such research. There are many questions regarding Kamińska cooperation with her publisher Marcin Babraj, a Dominican. Many damaging stereotypes (e.g., the previously indicated of not caring much about form) have emerged about the poet's works. To better understand the complexity of the problem of *Notatnik*, allow me to properly organise the existing knowledge on the available texts.

Originally, Kamińska maintained a journal which in time began to function as a rough copy of the eventually published work. My analyses focus on the source material developed in the period 31 Oct 1971–15 Feb 1972.²⁰ It consists of only one book that includes notes she wrote over a period of approx. four months, i.e., a small part of the eventually published *Notatnik*. I chose such a limited period (in comparison to the entirety of the publication) not only due to availability issues but also because this source is particularly representative. The task of collecting and analysing all the manuscripts of the published *Notatnik* remains open but it is not the aim of this article. Further in my discussion, I shall refer to the document studied by me interchangeably as a book, journal, or manuscript.

Anna Kamińska stated that she wrote her journal not intending to publish it.²¹ It was probably because of the efforts of Babraj, who wrote to the poet: "I very much

¹⁹ More examples of this can be found in a text by Dariusz Pachocki, who discussed *Dziennik 1954* by Leopold Tyrmand. In his account of the history of the reception of the work, Pachocki described a seemingly innocent editorial decision to include on the cover a photograph of the manuscript which triggered a heated debate and even raised questions about the actual date when the work was written. Cf. D. Pachocki, "Tekstowe meandry. Dziennik 1954 Leopolda Tyrmanda – problem nie tylko filologiczny" [in:] *Przed-tekstowy świat. Z literackich archiwów XIX i XX wieku*, Woźniak-Łabieniec Marzena (ed.), Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, pp. 145–161.

²⁰ A. Kamińska, *Notatnik z okresu 31 X 1971 – 15 II 1972*, manuscript, Muzeum Narodowe w Lublinie, Oddział Literacki im. Józefa Czechowicza, no reference (deposit) from the home archive of Prof. Paweł Śpiewak.

²¹ A separate problem is that the intention to publish in the context of a journal should not be viewed in a binary fashion as there can be various degrees of that conviction. Cf. P. Rodak, *Między zapisem a literaturą*, op. cit., Warsaw 2011, pp. 66–67.

look forward to your cooperation, and to the promised journal in particular,”²² that *Notatnik* was first released in the *W drodze*²³ periodical; fragments of the work were published there in instalments. Those were not published on a regular basis. For example, a 1973 issue that included the first instalment of *Notatnik* published sections originally written in 1965. Based on the documents I have studied I can ascertain that the *W drodze*, and Kamińska’s *Notatnik* by proxy, were censored by the state apparatus of the Polish People’s Republic. It is possible that already at this stage the material sent in by Kamińska was modified by Marcin Babraj; I shall expand on this issue later. In this article I shall juxtapose the manuscript and non-serial publication and the periodical only if necessary. I do not provide quotations from the periodical if those are identical or nearly²⁴ identical to equivalent fragments in the book or if no equivalent fragment exists (I do not include any additional indications of that).

The next volume is *Notatnik 1965–1972*²⁵ published by the Wydawnictwo W Drodze publishing house in the 1980s twice. This book does not constitute a collection of the fragments of *Notatnik* from the periodical gathered in one volume. It contains many more records. It was created in cooperation with the publisher Marcin Babraj, who personally removed some fragments.²⁶ Due to the publisher’s interventions, it is often difficult to establish whether the edition of sections of the journal were eventually shaped by Kamińska or Babraj’s interventions. That is something one needs to remember when analysing the changes.

There is also a continuation of the story of *Notatnik*. In 2020 an edition was developed that as the basis for publication of the second volume used a newly emerged typescript²⁷ (the most recent version free of the above discussed flaws). This type-

²² M. Babraj, “List z 17 października 1972 r.” [in:] *Listy do Anny Kamińskiej*, manuscript, deposit of Anna Kamińska’s Family, maintained at the National Museum in Lublin, Oddział Literacki im. Józefa Czechowicza. I discussed the origins of *Notatnik* in more detail in an article devoted to Marcin Babraj’s letters. See J. Zarzycka, “Notatnik Anny Kamińskiej w świetle listów wydawcy Marcina Babraja do poetki”, *Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie* 2021, vol. 19, issue 1, pp. 91–97.

²³ In this context, I am interested in issues 11 and 12 of the periodical from 1977 and 3–7 from 1978.

²⁴ I did not ignore even the slightest differences between the studied texts. When comparing the three sources I noted even the role of punctuation. However, I would not like to distract readers from the main problems, which is why I decided to selectively discuss the content included in the periodical.

²⁵ A. Kamińska, *Notatnik 1965–1972*, Wydawnictwo W Drodze, Poznań, 1st edition 1982, 2nd edition 1988; A. Kamińska, *Notatnik 1973–1979*, Poznań 1987. (Further in the discussion I shall reference quotations from this source as *Notatnik 1965–1972*).

²⁶ Cf. W. Kruszewski, *Rękopisy i formy*, op. cit., Lublin 2010, p. 29.

²⁷ Also stored at the National Museum in Lublin.

script and the relationships between the discussed sources were discussed in *Nota wydawnicza*²⁸ (Editor's Remarks).

One major problem revealed by the analysis of the manuscript and the book printed in the 1980s is the role of the linguistic form in the creation of *Notatnik*. To offer a clear comparison of the language of the manuscript and printed book it is necessary to classify editorial changes into categories. Traditionally, those are divided into: elimination, substitution, addition, and displacement.²⁹ This division is useful and I shall use it to some extent though it is not sufficient for discussing the issues applicable in the case of *Notatnik*. Therefore, I shall reference individual types of changes using the related linguistic categories.

Pronouns replacing nouns

In her journal Kamińska wrote: "Kochać ciebie – to znaczy cierpieć. Ale jakże dobrze jest kochać ciebie – cierpieć"³⁰ ("To love you – means to hurt. But oh, how good is it to love you – and hurt"). For readers even slightly familiar with *Notatnik*, this passage is clear. This and similar emotion-rich fragments could have been directed at both God and the poet's late husband.

The tendency to make passages more ambiguous is more visible in the printed book than in the manuscript (though the above example comes from the manuscript). One could argue that pronouns are most common in the printed publication:

Manuscript

(...) Ale Janek widocznie każe mi wracać, bo wracam do portierni. I on mówi za mną jeszcze – Pokój 133, 6, 7. Odwracając się, czuję, że On już znika.

(But apparently Janek told me to come back because I'm returning to the reception. And he keeps talking as I'm leaving – Room 133, 6, 7. As I turned, I felt that he was already gone) (2 Nov 1971, sheet 3 recto)

²⁸ W. Kruszewski, "Nota wydawnicza" [in:] A. Kamińska, *Notatnik*, W. Kruszewski (ed.), Muzeum Narodowe w Lublinie, Lublin 2020.

²⁹ Z. Mitosek, "Wprowadzenie" [in:] *Ecriture/Pisanie. Materiały z konferencji polsko-francuskiej. Warszawa, październik 1992*, Z. Mitosek, J.Z. Lichtański (eds.), Wydawnictwo DiG, Warsaw 1995, p. 5.

³⁰ Passage in the manuscript of *Notatnik*, 7 January 1972, sheet 38 recto. The published version does not include an equivalent fragment.

Notatnik 1965–1972

(...) Ale on każe mi wracać, wracam do portierni i słyszę, jak mówi za mną: – Pokój 233, 6, 7. Odwracając się³¹ czuję, że on już znika.

(But he told me to come back. I returned to the reception and I heard him speaking: – Room 233, 6, 7. I turned back and felt he was already gone) (N 1982, p. 192)

The author cleared any stylistic mistakes from the text. However, the elimination of the husband's name is not part of regular proofing. Readers of the published *Notatnik* understand that that is the person being referenced; the poet could not have thus concealed the man's identity from them. That was not her intention. It is possible that she wanted not to abuse the name of the person closest to her.

Manuscript

(...) Janek śnił mi się całą niespokojną noc

(I dreamt of Janek throughout this restless night) (24 Jan 1972, sheet 52 verso)

Notatnik 1965–1972

(...) śniła mi się sama jego obecność.

(I dreamt of his very presence) (p. 211)

Or to multiply meanings in other locations. In the example quoted above “Janek” is replaced with “jego” (his), but the author has also introduced the notion of “presence”. The passage partly cleared of specific characters, events, and everyday discourse leaves for the poet place for more general reflections and opens it to literary, philosophical and spiritual lexis.

The pronouns that Kamińska introduced to the published version do not always strictly correspond to the nouns in the manuscript:

Manuscript

W domu. Nie ma Janka.

(At home. Janek is not here) (31 Jan 1972, sheet 70 verso)

Notatnik 1965–1972

W domu. Nie ma nikogo.

(At home. There's no one here.) (p. 221)

A direct equivalent in the published version would have to be “go” (him). Kamińska decided not to use it. This generalisation may indicate that she ignored

³¹ The 1982 edition includes a spelling error: “cię” instead of “się”. I have quoted the correct version as per the 1988 and 2020 editions.

other members of her household, but most of all her need to express the void she felt because of his absence. Paradoxically, the pronoun “nikogo” (no one) amplifies the message.

Diminutives vs neutral forms and abbreviations

Kamińska's journal enables one to note many linguistic forms that say more than those in the published version. By that I mean that they not only use specific concrete nouns instead of pronouns, but also indicate the author's emotional attitude. That is the case with diminutives, which in the published version replaced the manuscript's neutral forms or even abbreviations.

Manuscript

Gdy patrzę teraz w Lustro, widzę mMamę i bBabunię razem w swojej twarzy.
(As I look into the Mirror, I can see mMum and nNana together in my face) (31 Oct 1971, sheet 1 recto)

Notatnik 1965–1972

Gdy patrzę w lustro, widzę teraz Mamę i Babcię razem w swojej twarzy.
(As I look into the mirror, I can see Mum and Grandma together in my face.) (p. 192)

There is a clear disparity between the designation of “Mama” and “Babunia.” The latter would normally require the former to be “Mamusia.” The published version blurs this disparity. One should also note that the disparity between the two elements could have been eliminated in two ways, i.e., either as the pair “Mamusia i Babunia” (Mummy and Nana) or “Mama i Babcia” (Mum and Grandma). The published version tilted towards the neutral form. This offers an example of a suppression of a clearly emotionally marked reference to the grandmother and an attempt to conceal emotions.

The manuscript often includes diminutives also in reference to the poet's husband:

Manuscript

– To nic – mówię – [n**ob**?] niech będę boso, ale razem z moim mężateczkiem.
(“No problem,” I said, “[n**ob**?] I'll stay barefoot, but also together with my husband [used in the diminutive form].) (2 Nov 1971, sheet 3 recto)

Notatnik 1965–1972

– To nic, mówię, niech będę boso, ale razem z Tobą.
(“No problem,” I said, “I'll stay barefoot, but with You.”) (p. 192)

Kamieńska created a story about a dream in which she strolled with her husband in front of a hotel. She introduced to it a kind of dialogue exchange marked by an en dash. Allow me to enter Kamieńska's artistic intuition. In such a passage "z Tobą" sounds better than "z moim mężateczkiem." The use of a diminutive seems unnaturally excessive. Even if it could be used in a story, i.e., a narrative, it sounds awkward in an utterance by the protagonist. Aesthetic motivation was always superior for the poet. This change also indicates a tendency previously noted in the case of the "Babunia" passage – a very personal lexicon is reduced to a more standard one to hide the author's personal perspective.

The published version omits the tender designation of the husband. One could indicate many changes related to passages devoted to Śpiewak; in this case there is a substitution of an admittedly quite personal form. It is no typical diminutive but rather a neologism developed using an existing mechanism of word formation – as in the case of the system's regular forms like *koteczek / kocieczkiem* (little cat), *pieseczek / piesieczkiem*³² (little dog).

Diminutives are a natural form used for denoting family members, children, or pets. In communication with their loved ones, it is natural for Poles to use language that utilises such forms and indicates people's emotional disposition towards the referents.³³ The poet's mistrust when it comes to this kind of language seems, however, to be noticeable not only when she speaks about important people or feelings:

32 I want to thank Professor Magdalena Smoleń-Wawrzusiszyn of KUL for her linguistic consultations, to which I owe some of the conclusions made here.

33 The discussion about diminutives should not be dominated by the possible conviction of their infantile nature. Not every language can express positive emotions this way (e.g., French is not as flexible in terms of word formation as Polish; a more natural way of introducing diminution is to add the adjective "small" or repeating a word). Allow me to digress for a moment, though for an important reason. Anna Kamieńska was not only a translator who knew many languages (incl. Hebrew, which is interesting in that it does not possess the grammatical category of tense), but also a careful observer who often reflected on the differences between languages, of which she was fully aware. Cf. the passage: "Greek is a philosophical language, the language of fundamental notions. Latin – a legal/state language, the language of maxims. Hindu – religious, ambiguous. French – the language of intelligence and wit ("dowcip" in Old Polish also meant reason). Russian – poetic, emotional. Polish – synthetic, absorptive, appropriate for the art of word, i.e., poetry because it puts up a resistance, it is heavy and rigid, difficult (...)" A. Kamieńska, *Notatnik*, W. Kruszewski, Lublin 2020, p. 230. Therefore, it seems that the poet, who liked to use the potential of a language, decided to remove diminutives not to eliminate because they were imperfect. I am more inclined to argue that she did so to conceal her emotions.

Manuscript

Tu wszystko jest na pomysł, na błysk, na przynętę. Łapie się uwagę czytelnika jak ryby na haczyk i to na chwilkę.

(Here, everything has to be witty, shiny, and alluring. Readers' attention is lured like fish to a hook, and only for a moment.) (17 Dec 1971, sheet 25 verso)

The *W drodze* periodical

W felietonie wszystko jest na pomysł, na przynętę. Łapie się na krótką chwilę uwagę czytelnika, jak rybę na haczyk.

(In a column, everything has to be witty, alluring. Readers' attention is lured just for a little moment, like fish to a hook.) (1977, issue 12, p. 61)

Notatnik 1965–1972

W felietonie wszystko jest na pomysł, na przynętę. Łapie się uwagę czytelnika, jak ryby na haczyk, na krótką chwilę.

(In a column, everything has to be witty, alluring. Readers' attention is lured like fish to a hook, for a little moment.) (p. 201)

The discussed transformation of the diminutive form in the manuscript to a neutral form in the published version does not alter the meaning in this case. Because of the adjective “krótka” (short) the meaning remains exactly the same as in the diminutive form. While in the case of the neutralisation of the “mężateczek” form the entire message of tenderness is lost, in the case of “chwilka” (a little moment) everything is “made up for” and the meaning is retained.

The aim of the process of the changes made in the analysed source material is not to eliminate all diminutives but rather to eliminate those that would reveal the author's private face, which would present Kamińska as a tender mother, a love-sick wife or a careful observer. In the process of neutralising diminutives, “mały kościółek”³⁴ (little churchie, “church” in a diminutive form) is not changed to a basilica, though there is a tendency to avoid the form (example: “chwilka”).

However, among all the editorial changes, the most striking are those which radically eliminated any signs of emotions:

³⁴ It is worth noting the form (“mały kościółek”) retained in the published version and comparing it to the example of “krótka chwila.” Kamińska removed the diminutive form “chwilka.” If she had left it unchanged and added the adjective “krótka,” there would have emerged (not necessarily clearly negatively evaluated) the pleonasm of “krótka chwilka” (short little moment).

Manuscript

Nasze rozmowy z Pawełkiem przy śniadaniu. Jest taki mądry. Dziś powiedział jakby od niechcienia myśl wielką: życie ludzkie ma kilka wymiarów czasowych (...)

(Our conversations with Pawełek at breakfast. He's so smart. Today, he uttered so casually a grand thought: human life has several temporal dimensions) (10 Nov 1971, sheet 8 recto)

Notatnik 1965–1972

Rozmowa z P. Życie ludzkie ma kilka wymiarów czasu (...)

(A conversation with P. Human life has several dimensions of time) (p. 194)

Manuscript

Jaś siedzi w fotelu ze zboląłą, cierpiącą twarzą, bo wyrwano mu 2 zęby i bardzo cierpi.

(Jaś is sitting in the armchair with a pained face because he had 2 teeth pulled out and he's hurting a lot) (9 Jan 1972, sheet 41 recto)

Notatnik 1965–1972

J. siedzi w fotelu obolały po wyrwaniu dwóch zębów.

(J. is sitting in the armchair hurting after had two teeth extracted) (p. 206)

These passages refer to the poet's sons. It is difficult to only state that Kamińska replaced their names with acronyms. I believe the motivation behind this was different than when a person's surname is abbreviated to save space or protect the person's privacy. Readers knew she was talking about her sons. What they did not know was how emotional the original fragments were. The relationship appears much different in the manuscript where Pawełek "is so smart" and says "grand thoughts", and "Jasio is hurting a lot".

Could one, therefore, argue that generally Anna Kamińska never wished to show that she used diminutives when referring to her children? Of course not. Remember that these analyses only apply to a fragment of a fragment. If one wished to consider Kamińska's entire output, the conclusions could be entirely different. Allow me to depart from *Notatnik* for a moment. The poem *Oda żartobliwa do moich synków*³⁵ (Witty Ode To My Sons) reads, e.g.: "I śpiewają wszystkich rymów głosy / Piękność Jasia i wdzięk Pawłuszki" (So the voices of all rhymes sing / The beauty of Jaś and the charm of Pawłuszka); "Słucham – puka w moje drzwi nieśmiało / Jaś paluszkciem, a Paweł – kolanem" (I'm listening – there's a timid knocking on my door / Jaś with his finger, Paweł – his knee). Poetry was (though

³⁵ Cf. A. Kamińska, "Oda żartobliwa do moich synków" [in:] idem., *Poezje zebrane*, vol. 1, W. Kruszewski (ed.), Lublin 2020, p. 139.

only in some sense³⁶) a separate area of the author's work. Maybe it was simply a different time than the 1980s when *Notatnik* was being published. The collection that contained the poem "Bicie serca" (Heartbeat) was published in 1954. Much has happened between the two dates in Kamińska's personal life and creative career. She invented her *Notatnik* as a shorthand, without a place for unnecessary tenderness. She did not plan all her works like this; she simply saw the "witty odes" as something else.

Linguistic amplification

Emotional distance can be noted in the elimination of forms that were intended to amplify statements:

Manuscript

Janeczek pisał: „mówią że dobroć nie jest tak śmieszna jak nam się wydaje”. Jak mądry był Janek, ile mądrości w jego poezji. Muszę się i jego uczyć na nowo i odczytać go w jego moralnej postawie i w jego prawdzie (...)

(Janeczek wrote: "they say that goodwill is not as funny as we think." Janek was so smart, so much wisdom in his poetry. I must learn him anew, too, and read him in his moral stance and in his truth) (30 Jan 1972, sheet 66 verso)

Notatnik 1965–1972

Z wiersza J.: „mówią, że dobroć nie jest tak śmieszna, jak nam się wydaje”. Zawsze wracać do jego poezji, do jego mądrości, do zapasów jego miłości.

(From J.'s poem: "they say that goodwill is not as funny as we think." Always to return to his poetry, to his wisdom, to the stock of his love) (p. 219)

The modification of a diminutive into an acronym entailed in this case a removal of a fragment: "Jak mądry był Janek, ile mądrości w jego poezji". Such a sentence contains much trust (possibly verging on childish gullibility) and love. Kamińska would reveal much to readers as the underlying emotional load was by no means filtered by any rational reflection. In the editing process the most emotional phrases formed in a highly evaluative manner such as "jak mądry" (how smart) and "ile mądrości" (he had much wisdom) were removed. The extent of the exposition of the high praises of Śpiewak's intellectual qualities is expressed in special

³⁶ One can, of course, easily challenge the argument about the separation of the two if one views the author's work in terms of the entirety of her output. One can also offer another argument against the separation between Kamińska's poetry and *Notatnik* – it is in *Notatnik* that literary ideas sometimes first appeared.

sentences in which one can detect a note of distortion (though there are no graphic signs of that). Instead of a confession “ja” (“muszę” (I (have to))) there appears a military-like order (“zawsze wracać” (always return)).³⁷

The context of the original version of the work enables one to note that the writer’s emotions have been trimmed. Today the reception of *Notatnik* varies. Readers indicate different experiences. Some very much trust the honest tone of *Notatnik*; they assume that it contains pure and uncensored truth not distorted in any way. Others argue that *Notatnik* is a proof of love that could not had happened and that the emotions presented there are artificially exaggerated. In fact, the manuscript seems to refute both assumptions.

By not engaging in any excessively intimate confessions Kamińska “cleansed” emotions from fragments devoted not only to her family:

Manuscript

Boże, jakże oczywiste – zdawałoby się – prawdy muszę odkrywać w bólu i trudzie!

(God, how obvious – it would seem – truths I have to discover in pain and hardship!)

(10 Feb 1972, sheet 74 recto)

Notatnik 1965–1972

Oczywiste, zdawałoby się, prawdy trzeba ciągle odkrywać w bólu i trudzie.

(Obvious, it would seem, truths have to be constantly discovered in pain and hardship) (p. 222)

While editing this fragment the author eliminated any indications of expressiveness: the invocation “Boże”, the “jakże” particle, and she replaced “muszę” with “trzeba”. Punctuation-based emotionality was also eliminated before the publication. If one was to consider *Notatnik* as a collection of aphorisms, one would need to remember that they did not emerge from a void. They were a product of a long process of reworking by the poet of her findings and experiences, as well as her personal notes.

Answers to questions

When reading the following examples, one might immediately feel some unease about a spelling error that occurred in the periodical version. However, I do not wish for it to distract anyone from the main problem, i.e., in the manuscript

³⁷ I shall return to this sentence later.

Kamińska posed questions while in the published version she made statements. Was the editing process only a matter of changing the punctuation mark?

Manuscript

Dlaczego tylko brzydota ma dziś dla nas walor prawdy? Stąd wszelakie turpizmy w sztuce.

(Why does only ugliness carry the quality of truth for us today? Hence all the different turpisms in art.) (24 Nov 1971, sheet 18 verso)

The *W drodze* periodical

Brzydota ma dziś dla nas walor prawdy. Stąd wszelakie tropizmy w sztuce.

(Ugliness carries the quality of truth for us today. Hence all the different tropisms in art.) (1977, issue 12, p. 60)

Notatnik 1965–1972

Brzydota ma dziś dla nas walor prawdy. Stąd wszelakie „turpizmy” w sztuce.

(Ugliness carries the quality of truth for us today. Hence all the turpisms in art.) (p. 198)

There occurs a change in the way of thinking. The use of a question in the manuscript reveals Kamińska's attitude towards turpism – she begins with a rhetoric question about the reason for it and then the phrase “Stąd wszelakie turpizmy w sztuce” resonates almost like a reproach. In the published version, however, it only explains the phenomenon; the original question becomes an explanation.

By replacing the question with an ascertainment the author clearly indicates her views. Kamińska always opposed flashy cheap writings (and a rhetoric question might be an example of that). She wrote negatively about columns in which everything was “na chwilę” (for a moment).

Truths (in this case about Bach and Mozart) became mature enough not to phrase them as questions but rather to make statements about them.

Manuscript

Czy słuchając muzyki Bacha czy Mozarta mogę pytać o sens życia?

(Can I ask about the meaning of life while listening to Bach or Mozart?) (18 Dec 1971, sheet 26 verso)

Notatnik 1965–1972

Gdy się słucha muzyki Bacha i Mozarta, nie musi się pytać o sens życia.

(When you listen to Bach and Mozart you don't need to ask about the meaning of life) (p. 201)

Other signs of doubt were also removed:

Manuscript

Jaś jest wrażliwy na piękno, lubi piękne książki. Ciągnie go do kościoła, może ze względu na „biblioteczną” ciszę.

(Jaś is sensitive to beauty, he likes beautiful books. He is drawn to a church, maybe because of the “library-like” quiet there). (28 Dec 1971, sheet 32 verso)

Notatnik 1965–1972

J. mówi, że ciągnie go czasem do kościoła ze względu na „biblioteczną ciszę”.

(J. says that he is sometimes drawn to a church because of “library-like quiet” there) (p. 203)

In this fragment one can notice three phenomena: the already analysed replacing tender forms with acronyms, a change of the subject of the thought about the library-like quiet, and an elimination of the modulator “może” that indicates an assumption. In the manuscript it is a mother who is speaking – she is proud and indicates “biblioteczna cisza” as a possible explanation why her son likes visiting churches. The passage in the published version does not indicate a tender mother. The problem why Jan visits churches is solved equivocally and the son becomes the subject who states that the “biblioteczna cisza” is the motivation.

The manuscript is filled with doubt while the published version with ready ascertainties.

Removal of the “self”

In the editorial changes the tendency to eliminate first person singular is clearly visible. The form is replaced with gerund forms, with impersonal forms, second person plural forms, or simply reduced by limiting the number of pronouns.

Forms in first person singular found in the manuscript are transformed in the published version into a kind of orders. Kamieńska most probably directed the imperative towards herself, though in some sense also to readers:

Manuscript

Czepiam się słów jak szarych strzępów czyjejś szaty. Czekam na słowa.

(I’m clinging on to grey scraps of someone’s garment. I’m waiting for words) (3 Jan 1972, sheet 34 verso)

Notatnik 1965–1972

Czepiać się słów jak strzępów czyjejś szaty.

(Cling on to words like scraps of someone’s garment) (p. 204)

Manuscript

Muszę się przyzwyczajać do samotności jak do własnej śmierci.

(I have to get used to solitude like to my own death) (18 Jan 1972, sheet 45 verso)

Notatnik 1965–1972

Trzeba się przyzwyczajać do samotności jak do śmierci.

(Get used to solitude like to death) (p. 208)

There are also just as many transitions from a personal form of verbs (“ja” (I)) to nouns (“Śpię b. niespokojnie” → (I sleep very restlessly), “Sny, sny niespokojne” (dreams are restless); “jadłam dobre rzeczy” → (I ate good things), “jedzenie dobrych rzeczy” (eating good things); “ (...) poczucie kosmicznej przestrzeni, w której jestem zawieszona (...)” → (a sense of cosmic space in which I’m suspended), “Zawieszenie w kosmosie” (suspension in cosmos); “Od czasu Sopotu czuję się tak świetnie, jakbym wkraczała nie w starość, ale w nową młodość” (Since Sopot I’ve been feeling so good, as if I wasn’t entering old age but rather new youth), → “Wkraczanie w nową młodość” (Entering new youth)).

When compared to the manuscript, gerunds more typical for an official letter seem weak and bland. When applying common sense few would associate biographical literature with impersonal forms. I do not believe the elimination of the “self” forms would be the primary process for which one would search in the creative process of a work that is supposed to be extremely intimate. However, this fits the author’s plan to create a collection of aphorisms.

The elimination of the “self” is not just a side effect of assigning the status of micro-forms to the passages. The sheer number of such interventions, as well as the number of fragments that through such an elimination do not dispose of lengthy forms clearly indicate that the process led to as broad as possible transformation of a confession into a collection of general truths.

The fact of removing the “self” sometimes changes the entire perspective of the presented event into an image. While a journal remains dynamic when the notes are a record of activities sometimes interrupted by external circumstances, *Notatnik* collects static frames that are a kind of conclusions from lived moments, fragmented recollections:

Manuscript

Ciągle znajduję >w papierzykach< jakieś wiersze, jakieś strzępy poetyckie – niewykorzystane, niedrukowane. Wszystko to zostanie po mnie – w straszliwym nieporządku, roztrzęsione gniazdo myśli, wióry uporczywej stolarki słowa. Obfitość tego jak piana wokół mojego istnienia, nadmiar, nadmiar krytycyzmu także, jakieś wylewanie się przez brzegi, jakbym kipiała w sobie. (...)

(I keep finding in >the paperwork< some poems, some poetic snippets – unused, unprinted. That is what will survive me – in this terrible disarray, a jittery nest of thoughts, shavings of the persistent carpentry of words. Profusion of this as if foam surrounding my existence, surplus, also surplus of criticism, some flow over the brim, as if I were boiling inside) (9 Jan 1972, sheet 40 verso)

Notatnik 1965–1972

Dom pełen strzępów wierszy, nie wykorzystanych pomysłów. Gniazdo myśli, wióry uporczywej stolarki słowa. Obfitość tego jak piana wokół mojego istnienia, nadmiar, kipienie. (...)

(House full of scraps of poems, unused ideas. A nest of thoughts, shavings of the persistent carpentry of words. Profusion of this like foam surrounding my existence, surplus, boiling) (p. 206)

The focus is shifted from experiences recorded under a specific date and a description of a specific residence to an image of the notion of poetry/home. How is the shift achieved? Note how many “self” forms in the manuscript are not retained in the published *Notatnik*, e.g., “znajduję” (I find), “po mnie” (after me), or “jakbym kipiała w sobie” (as if I were boiling in myself). Only the expression “mojego istnienia” (of my existence) is repeated in the published version. This is not only a case of a random elimination of the forms of the “I” pronoun or of verbs. The journal as a genre is interested in the experiences of individuals. In the case of the published version, experiences constitute material that the poet processes and metaphorises. From a memoir spurred by journal records there emerges a description of poetic space.

The author has also severed the sentimental component of the realisation of her own evanescence. In the manuscript Kamieńska is anxious that she will leave too much disorder. This sentiment disappears in the published version. The sorrow over the passing “self” is removed.

One can easily indicate several other instances where forms of the “I” pronoun are removed:

Manuscript

Wydaje mi się, że tego stanu rzeczy nie da się długo utrzymać (...)

(It seems to me that this state of things cannot be maintained for long) (28 Jan 1972, sheet 59 recto)

Notatnik 1965–1972

Wydaje się, że tego stanu rzeczy nie da się utrzymać (...)

(It seems that this state of things cannot be maintained) (p. 216)

It is also important to note distinct examples of a direct transition from “I” to “we”:

Manuscript

Często Pawełek karci mnie za myśli oczywiste czy banalne, potoczne. Ale jest wielka różnica między oczywistością, która taka się wydaje a oczywistością dojrzałą od środka, zrozumianą, innym dogłębnym doświadczeniem i życiem. Oczywistość staje się wtedy odkryciem. Trzeba umieć to odróżniać.

(Often Pawełek reprimands me for thought that are obvious or banal, common. But there is a huge difference between something obvious as it seems and an obvious thing that is mature from the inside, understandable, different deep experience and life. One has to be able to discern these things) (19 Nov 1971, sheet 14 verso)

Notatnik 1965–1972

Bywamy karceni za myśli banalne, potoczne. Ale jest wielka różnica między oczywistością, która taką się wydaje z zewnątrz, a oczywistością, która dojrzewała od środka, zrozumiana dogłębnym doświadczeniem i cierpieniem. Oczywistość bywa wtedy odkryciem. Trzeba mieć talent odróżniania tych dwóch oczywistości.

(We are sometimes reprimanded for thoughts that are banal, common. But there is a huge difference between something obvious as it seems and an obvious thing that has matured from the inside, understandable through deep experience and suffering. Obvious things become discoveries then) (p. 196)

In the first sentence of the above example one can clearly see how the passage shifts from a very personal form, that not only contains the “self” form but also emotion-filled (using a diminutive) intimate experience, to a completely generalising one. “Bywamy” not only reduces the passage to a statement by a collective voice but it also indicates a certain repetitiveness and commonality; one could paraphrase it as “sometimes it’s like this, and sometimes it’s like that.”

I expanded the context of this sentence to include a fragment in which the author explains how she understands her “obvious things.” That is that particular tendency, visible in the edited version of the first sentence of the above example, for which Kamińska was “reprimanded” by her son! Commentators of her works, including those closest to her, can see or rather, to emulate Kamińska work, can sometimes see the banality of her works. But that is not because that is their nature, rather because the author eventually ejected from her work the “understandable from the inside deep experience and life”; she prevents readers from encountering it and it becomes wasted in the economics of the creative process.

Without the manuscript one might arrive at the easy conclusion that when the poet writes in her memoir about the criticism for banal thinking, she is talking about some events associated with the literary community, possibly about an unfavourable review.

General instead of concrete

Kamieńska removed herself from the work but she also avoided descriptions of specific events. Instead, readers received generalisations. Actual conversations and specific people became anonymous:

Manuscript

Z ks. J. rozmowa. Czy wiara jest sprzeczna z poczuciem bezsensu swojego istnienia?
(...)

(A conversation with fr. J. Is faith at odds with a sense of the pointlessness of one's existence?) (4 Jan 1972, sheet 35 recto)

Notatnik 1965–1972

Rozmowa. Czy wiara jest sprzeczna z poczuciem bezsensu swojego istnienia?
(...)

(A conversation. Is faith at odds with a sense of pointlessness of one's existence?) (p. 204)

It will be easier to establish facts while reading *Notatnik* if one collates it with the manuscript. Readers might wonder who the interlocutor was. A natural feature of a conversation is that it is something that occurs between at least two people.

A personal experience, sometimes quite intimate, may become an impersonal general truth, which is why in Kamieńska's passages even "ból po stracie Janka" (the pain after losing Janek) becomes "ból po stracie" (pain after a loss). Mind you, though, the truths contained in *Notatnik* emerged from the author's many profound experiences:

Manuscript

On mnie swoją miłością potwierdził, stworzył. Bez niego, bez mojego Janka w ogóle bym nie była.

Każda miłość nas stwarza w pewien sposób. Janek mnie stwarzał i stwarza nadal przez moją tęsknotę. Będąc we mnie – działa dalej. Nadal mnie od wnętrza lepi i formuje. (...)

(Through his love he confirmed me, created me. Without him, without Janek's love I wouldn't be here at all. Every love creates us in some way. Janek has created me and continues to do so through my longing. Being inside me – he continues his work. He continues to mould and form me from the inside) (16 Jan 1972, sheet 42 recto)

Notatnik 1965–1972

Każda miłość nas stwarza. Wywołuje jakby z niebytu.

(Every love creates us. Somehow evokes us from non-existence) (p. 207)

One sentence emerges which pragmatically has the dimension of a generalisation. Readers of the published version will not be able to see that the “żmudnie zapisywana prawda” (arduously recorded truth) did not emerge from a void. If one considers *Notatnik* as a collection of similar aphorisms, it may be considered by some to an extent as a banal creation. Kamińska indicated the potency of simple truths worked out through experience, which become constituted in people through constant recurrence. How are readers of *Notatnik* supposed to know that those truths have been developed this way? There is a specific relationship that constitutes the basis for the phrase “Każda miłość nas stwarza”. It resembles the author’s well-known phrase: “spojrzał, dodał mi urody”³⁸ (he glanced, he added me beauty). At the same time, the presence of this reflection in observations by “non-affectionate” women authors is an interesting phenomenon. No one looks in works by Szymborska or Kamińska for forms of expression similar to those used by Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. For the former two it was more common to display their astute observation skills. Therefore, these fragments could not be accused of being exalted – even if the topic is love, the motivation is observation, not emotions.

Consider yet another example of elimination of details and emotional context:

Manuscript

Zostawiłam pokój w ZAIKS-ie (16) jak nowego przyjaciela. Tyle tu przeżyłam i przecierpiałam radości. Dzięki za wszystko. Coś ze mnie tu zostaje. Ale zabieram ze sobą jak w śmierć. Bo każdy odjazd ~~jest~~ ~~uczy~~ ~~ćwiczy~~ nas w umieraniu.

(I left the room at ZAIKS (16) like a new friend. I have experienced so much here and suffered so many joys. Thanks for everything. A part of me is staying here. But I’m taking with me like into death. Because every departure ~~is~~ ~~teaches~~ trains us in dying) (30 Jan 1972, sheet 68 recto)

Notatnik 1965–1972

Wyjeżdżam. Każdy odjazd ~~ćwiczy~~ nas w umieraniu.
(I’m leaving. Every departure trains us in dying) (p. 219)

How important for the author was to record the room number? In her entire journey to Sopot this room was an important place. She wrote about savouring solitude in it. She referred to it as beautiful; at the beginning of her trip, she even wrote: “Przeniosłam się do sąsiedniego pokoju (16)” (I moved to a neighbouring room (16)). She mentioned this number several times in her journal. Having stated that, she mentioned that she found her inspiration immediately after the change. That may be the reason why it was such a good place. The author was keen on

³⁸ See the complete poem “Przy winie”, e.g., in W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Krakow 2012, p. 85.

remembering details. The published version omits this piece of information completely. The published “wyjeżdżam” is all that is left of passages filled with details.

Their elimination is actually the essence of the poet’s editorial work on *Notatnik*. The reading of the juxtaposed quotations enables one to understand the difference between the two texts. The natural human tendency to photograph major moment and important places seems to be reflected in the journal, in the recording process. There is a clear intention to remember details. This function is typical for the genre of journal. Yet the work that emerged from this particular one was planned in a completely different manner. Details would not carry the same magical significance for readers; therefore, what readers are left with is “general truth.”

All the changes analysed above constitute aspects of a phenomenon that could be defined as a contrast between rhythm of journal recording and the report-like nature of the published version. A single fragment often features several mechanisms at once. The official character of impersonal forms, acronyms derived from diminutives of children’s names expressing tenderness, and even the punctuation avoiding excessive freedom in the form of ellipses or exclamations together result in the work being read as a collection of unrelated aphorisms. The suggested reading approach³⁹ even proposes to start reading from any random location, on any page.

Based on the analysis of the changes I can conclude that in the manuscript the author expressed her personal reflections and her intimate world while the printed work indicates emotions and everyday events with a much lower intensity. Personal experiences are often replaced with common experiences, i.e., with generalisations. That is related to the complete change of the image of the protagonist.

Eventually, the question arises why the poet planned her work this way. Why was she so meticulous with transforming her journal into a collection of aphorisms? Her editorial work did not only entail the elimination of passages that contained details that readers should not have known but actually a systemic removal of specific linguistic forms. Kamieńska often discussed her writing – it is possible, though I am not settling this conclusively, that the answer to the question can be found in a passage from *Notatnik*: “All this also refers to art. I do not appreciate in poetry that which critics call the expression of oneself as the purpose of creative effort. Or creation of oneself. You do not create yourself. You arduously record some specific truths and thoughts. Even prose, the most profoundly prose works should reveal the truth about humans and the world, not about the author. J. always uses in his poetry the pronoun « I », yet he is revealing himself, through his “I” he conveys his experience, his truth.”⁴⁰

So, eventually J.?

³⁹ Z. Mocarska, “Od czytelnika” [in:] A. Kamieńska, *Notatnik 1965–1972*, op. cit. p. 316.

⁴⁰ A. Kamieńska, *Notatnik 1965–1972*, op. cit., p. 219.

Jagoda Zarzycka*

Przekształcenia form językowych w pracach Anny Kamińskiej nad *Notatnikiem*

Streszczenie

Niniejszy artykuł podejmuje próbę odpowiedzi na pytanie, jak wyglądała praca redakcyjna Anny Kamińskiej nad *Notatnikiem*. Spostrzeżenia na temat procesu twórczego czynione są na podstawie fragmentu rękopiśmiennego dziennika z okresu 31 X 1971–15 II 1972 oraz publikowanych w latach 70. odcinków dzieła na łamach czasopisma „W drodze” i wydanych w latach 80. książek. Analiza zmian redakcyjnych skupia się tu na wybranych formach językowych. Wśród nich możemy wyróżnić np. zamianę rzeczowników w zaimki, zdrobnień w formę neutralną lub skrót, pytania w twierdzenie, eliminację partykuł i osoby „ja” w czasownikach i zaimkach. Wszystkie wymienione zabiegi prowadzą do skrócenia zapisów, nadania im aforystycznego charakteru.

Słowa kluczowe: *Notatnik*, Anna Kamińska, literatura dokumentu osobistego, proces twórczy, geneza literacka

Notatnik Anny Kamińskiej zajmuje w badaniach nad jej twórczością znaczną część refleksji. Badacze poświęcają temu dziełu artykuły obejmujące wybrany zakres tematyczny (m.in. Rafał Pyzałka⁴¹, Aleksandra Gruca⁴² czy Bartosz Małczyński⁴³). Natomiast wśród ujęć monograficznych należy wymienić książki Zofii Zarębianki

* Lic., Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Wydział Nauk Humanistycznych, Instytut Literaturoznawstwa, Katedra Tekstologii i Edytorstwa, Al. Racławickie 14, 20-950 Lublin; jagoda.zarzycka24@gmail.com

41 R. Pyzałka, *Jan Twardowski w Notatniku Anny Kamińskiej*, [w:] tegoż, *To, co Boskie, to co ludzkie. Materiały z sesji „Poezja religijna, metafizyczna, czy...?”*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1996, s. 51–64.

42 A. Gruca, „*Tranquillus Deus tranquillans omnia*” – cisza a modlitwa w *Notatniku Anny Kamińskiej*, „Zeszyty Naukowe KUL” 2002, nr 1–2, s. 3–21.

43 B. Małczyński, *Drzewo miłości i rozpacz. Uwagi o Notatniku Anny Kamińskiej*, [w:] *Światy melancholii: w 500-lecie „Melancholii” Albrechta Dürera (1514–2014)*, red. M. Dybizański, A. Mazur, Wydawnictwo UO, Opole 2016, s. 309–315.

(*Świadectwo słowa*⁴⁴ oraz *Zakorzenia*⁴⁵). Były to prace – jak zaznaczała sama Zarębianka – o charakterze krytycznym i eseistycznym, dostarczyły jednak pewnych ogólnych ustaleń, które kształtują odbiór *Notatnika* do dziś: „*Notatnik* jest zapisem duchowej drogi, duchowej ewolucji, zapisem dojrzewania w czasie”⁴⁶; „*Notatnik* to studium cierpienia przeżywanego w czasie, cierpienia w różnych stadiach, o zmieniającym się natężeniu, ale zawsze drażniącego duszę aż do jej korzenia”⁴⁷. Badaczka odnotowała również entuzjastyczne reakcje czytelników *Notatnika*, co przyniosło wiedzę na temat odbioru dzieła⁴⁸. W stanie badań dotyczącym tego utworu ciekawy wydaje się wybór dokonany przez Zbigniewa Chojnowskiego⁴⁹. Choć w swojej fundamentalnej rozprawie o Kamińskiej nie poświęcił on *Notatnikowi* osobnej części, właśnie lekturę tego dzieła wskazywał jako przełomową w swoim odbiorze twórczości poetki⁵⁰. Podobnie jest w pracy Iwony Gralewicz-Wolny, gdzie cytaty z fragmentów *Notatnika* w zasadzie również służą argumentacji niezwiązanej wprost z tym tekstem, są tylko tłem dla analizy innych utworów Kamińskiej⁵¹.

Wspomniane wyżej pozycje są ujęciami o charakterze monograficznym. Warto zwrócić jednak uwagę także na publikacje, które miały inne cele niż charakterystyka pisarstwa autorki *Herodów*, a temat *Notatnika* jednak w znaczącym stopniu rozwinęły. Małgorzata Czermińska, publikując swoje badania w *Autobiograficznym trójkącie*⁵², wyraźnie ukazała związki *Notatnika* Kamińskiej z tradycją autobiografii duchowej. Choć *Notatnik* zajmuje tylko nieznaczną część jej refleksji, to został on bardzo wnikliwie przeanalizowany. Czermińska wykazała związki między autorami literatury dokumentu osobistego, stawiając Kamińską m.in. obok Stanisława Brzozowskiego, Henryka Elzenberga, Jerzego Lieberta, Stefana Wyszyńskiego, Aleksandra Wata, wskazała wspólną bibliotekę, przedstawiła źródła, inspiracje poetki. Zaprezentowała *Notatnik* na tle bogactwa literatury diarystycznej jako najczęściej cytujący i komentujący inne lektury.

44 Z. Zarębianka, *Świadectwo słowa. Rzecz o twórczości Anny Kamińskiej*, Wydawnictwo M, Kraków 1993.

45 Taż, *Zakorzenia Anny Kamińskiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1997.

46 Taż, *Świadectwo słowa*, dz. cyt., s. 14.

47 Tamże, s. 16.

48 Taż, *Zakorzenia Anny Kamińskiej*, dz. cyt., s. 54–56.

49 Z. Chojnowski, *Metamorfozy Anny Kamińskiej*, Wydawnictwo WSP, Olsztyn 1995.

50 Zob. więcej na ten temat tamże, s. 9.

51 I. Gralewicz-Wolny, *Pisz o milczeniu. Świat poetycki Anny Kamińskiej*, Gnome, Katowice 2002.

52 M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2000.

Drugą pozycją wartą uwagi, która nie jest poświęcona jedynie Annie Kamieńskiej, są *Rękopisy i formy*⁵³ Wojciecha Kruszewskiego. Zostaje tam podjęty problem rękopisów *Notatnika*. Kruszewski zadał pytanie o kwestię realizacji woli autorskiej w publikacji, zebrał rękopisy dzienników, z których wyrasta dzieło, porównał i wyróżnił trzy typy zabiegów redakcyjnych dokonanych w drodze procesu twórczego – wybór, autocenzurę i rozbudowę tekstów. Co ważne, zakwalifikował on rękopisy *Notatnika* jako bruliony tego dzieła.

Wskazane w stanie badań drogi badawcze nie zamykają kolejnych prób odczytania *Notatnika*. Mój głos będzie pogłębieniem rozumienia prac redakcyjnych Kamieńskiej nad tym dziełem. Czy jego opublikowana wersja jest wynikiem jedynie starannie dobranych treści z dziennikowych zapisów? Po rękopiśmiennych wpisach dotyczących historii, środowiska literackiego czy erotyki w wersji drukowanej zostało niewiele. Znacznym modyfikacjom w stosunku do pierwszych wersji zostały też poddane fragmenty dotyczące wiary, Kościoła i zmarłego męża poetki. Kamieńska uważnie dobierała tematy swoich refleksji. Przy analizie tych (ciekawych, nawiasem mówiąc) zmian może uciec z pola widzenia potrzeba porównania języka zapisu rękopiśmiennego i publikacji. Czy transformacja językowej strony zapisów absorbowała pisarkę jakoś szczególnie? To pytanie może wydawać się naiwne, bo raczej postrzegamy poetów jako tych, którzy znaczną część swojej uwagi poświęcają właśnie formie. A jednak pojawiały się głosy, że dla Kamieńskiej ważna była jedynie treść jej dzieł, nie – forma⁵⁴.

W niniejszym artykule nie będę chciała poprzestać na zaprzeczeniu tej – chyba trzeba powiedzieć wprost – niedorzeczności, lecz postaram się pokazać, w jaki sposób pisarka kształtowała językową warstwę swojego utworu.

Archiwum⁵⁵ Anny Kamieńskiej (dziś rozproszone, choć w dużej części zebrane w Muzeum Narodowym w Lublinie) skrywa wiele nieopisanych dotychczas rękopisów. Ich wielość nie powinna dziwić, jeśli weźmie się pod uwagę, jak dużo poetka wydawała. Zebrane dokumenty można potraktować w różny sposób. Celem badawczym może być ustalenie tekstu dzieła lub wydanie i upowszechnienie dokumentów genezy. Istnieje również droga zakładająca przyjrzenie się procesowi

53 W. Kruszewski, *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010.

54 Wspomina te głosy Zofia Zarębianka, podważając ich słuszność. Badaczka jako argument występujący przeciw twierdzeniom krytyków uznających, że Kamieńska nie dbała o formę językową swoich dzieł, podaje działalność translatorską poetki. Przekłady miały być ćwiczeniami sprawności. Por. Z. Zarębianka, *Świadectwo słowa*, dz. cyt., s. 7.

55 Przez archiwum rozumiem tu zbiór wszystkich dokumentów literackich dotyczących jednego autora.

twórczemu, które prowadzi do zdobycia wiedzy na temat procesu, ale też samego dzieła. Kontekstem interpretacyjnym dla utworu staje się więc bliski mu rękopis danej fazy pisania⁵⁶.

Metoda, która właśnie ten rodzaj źródeł czyni istotnym punktem odniesienia prac badawczych, wydaje się szczególnie właściwa w przypadku literatury dokumentu osobistego⁵⁷. Dotarcie do rękopiśmiennego źródła nierzadko umożliwi pełne zrozumienie dzieła. I nie chodzi tu o docieranie do ukrytych sensów, lecz czasem po prostu o znaczenie konkretnych zapisów. Zbliżenie do genezy dzienników widać również w praktyce wydawania. Edycje uwzględniające materiały z genezy nierzadko zawierają fotografie (choć fragmentów) rękopisu⁵⁸. Czasem dyktuje takie rozwiązanie cel badawczy; wtedy edycja jest kierowana do specjalistów lub pasjonatów, ale również często to atrakcyjny sposób wydawania dla szerszego grona. Wyróżniające cechy dzienników (np. współlistnienie zapisu tekstowego z grafiką, rysunkiem, oryginalne ułożenie tekstu, dopiski innymi kolorami) nie zawsze są łatwe do odtworzenia w edycjach bez zamieszczenia zdjęcia. Rola rękopisu w badaniu i wydawaniu diarystyki bywa różna. Czasem jedna fotografia zapisu rękopiśmiennego może wzbudzić bardzo gorące dyskusje⁵⁹.

56 Więcej na temat poszczególnych faz pisania zob. P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. F. Kwiatek, M. Prussak, IBL PAN, Warszawa 2015, s. 48–85.

57 Na gruncie polskich i francuskich badań literaturoznawczych udowodniano już niejednokrotnie trafność tej metody. Paweł Rodak w swojej monografii dziennika XX w. poświęca dłuższą refleksję rękopisom dzienników. Powołuje się m.in. na dziedzictwo Philippe'a Lejeune'a. Piśze: „(...) dziennik w swej pierwotnej postaci nie jest nigdy drukowaną książką, choć taki może być zamiar jego autora (...)” oraz: „Badanie oryginalnych dzienników należy dziś do rzadkości i dotyczy przede wszystkim ich wydawców, którzy często kosztem olbrzymiej pracy przygotowują te dzienniki do druku”. (W przypisie Rodak podkreśla, że Lejeune widzi dużą potrzebę tego typu badań). Por. P. Rodak, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2011, s. 33, 56.

58 Zob. np. M. Troszyński, *Alchemia rękopisu. „Samuel Zborowski” Juliusza Słowackiego*, IBL PAN, Warszawa 2017. Jedną z części pracy przedstawia zdjęcie rękopisu po lewej stronie i transkrypcję topograficzną po prawej stronie. W. Gombrowicz, *Kronos*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013. Tu zob. dołączony do edycji popularnej dodatek *Tableaux*, który – jak piszą autorzy – jest wart przedstawienia w formie fototypicznej czytelnikowi tak, by mógł on zobaczyć nie tylko samą treść, ale również formę zapisu.

59 Odsyłam tu zainteresowanych kolejnymi przykładami do tekstu Dariusza Pachockiego, który przedstawia problem *Dziennika 1954* Leopolda Tyrmanda. Pachocki w relacji z dziejów odbioru dzieła opisuje, jak – zdawałoby się – niewinny zabieg wydawniczy w postaci umieszczenia zdjęcia rękopisu na okładce może wywołać gorące dyskusje i pytania, nawet o czas powstania utworu. Por. D. Pachocki, *Tekstowe meandry. Dziennik 1954 Leopolda Tyrmanda – problem nie tylko filologiczny*, [w:] *Przed-tekstowy świat. Z literackich archiwów XIX i XX wieku*, red. M. Woźniak-Łabieniec, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2020, s. 145–161.

Niewątpliwie *Notatnik* potrzebuje refleksji dotyczącej jego przedtekstu, i to z kilku powodów. Chodzi nie tylko o fakt, że możemy go podać jako przykład literatury dokumentu osobistego, że wskazuje on kierunek takich badań. Wiele pytań rodzi współpraca Kamieńskiej z jej wydawcą dominikaninem Marcinem Babrajem. Wokół pracy twórczej poetki narosło wiele szkodliwych stereotypów (choćby ten wspomniany wcześniej o niezwracaniu przez nią uwagi na formę). By dobrze zrozumieć stopień skomplikowania problemu *Notatnika*, należy uporządkować wiedzę na temat dostępnych przekazów.

Poetka pierwotnie prowadziła dziennik, który z czasem zaczął pełnić funkcję brulionu dzieła publikowanego. Źródło, które stanowi przedmiot moich analiz, pochodzi z okresu 31 X 1971–15 II 1972⁶⁰. Materiał będący w naszym zainteresowaniu to tylko jeden zeszyt, zawierający wpisy z około czterech miesięcy z życia poetki, a więc małą część opublikowanego *Notatnika*. Wybór tak wąskiego zakresu czasowego (w porównaniu do całości publikacji) podyktowany jest nie tylko dostępnością, ale i reprezentatywnością tego źródła. Zebranie i analiza wszystkich rękopisów publikowanego *Notatnika* na pewno jest zadaniem otwartym, lecz dla celu tego artykułu niekoniecznym. Dokument mnie interesujący w dalszej części wywodu będę nazywać wymiennie zeszytem, dziennikiem, rękopisem.

Anna Kamieńska deklarowała, że pisała swój dziennik bez zamiaru publikacji⁶¹. Prawdopodobnie staraniem redaktora Babraja, który kierował do poetki słowa: „bardzo liczę na Pani współpracę, a zwłaszcza na obiecany dziennik”⁶², pierwodruk *Notatnika* ukazał się jednak na łamach czasopisma „W drodze”⁶³; fragmenty dzieła wydawano tam w odcinkach. Wpisy publikowane w prasie nie pojawiały się na bieżąco. I tak np. w numerze z roku 1973, gdzie opublikowano po raz pierwszy *Notatnik*, pojawiają się zapiski z roku 1965. Znana mi dokumentacja

60 A. Kamieńska, *Notatnik z okresu 31 X 1971 – 15 II 1972*, rękopis, Muzeum Narodowe w Lublinie, Oddział Literacki im. Józefa Czechowicza, bez sygnatury (depozyt) z archiwum domowego prof. Pawła Śpiewaka.

61 Odrębnym problemem jest to, że pojęcia zamiaru publikacji w kontekście dzienników nie powinno rozstrzygać się dwukierunkowo, bo z różnymi stopniami takich zamiarów mamy przecież do czynienia. Por. P. Rodak, *Między zapisem a literaturą*, dz. cyt., Warszawa 2011, s. 66–67.

62 M. Babraj, *List z 17 października 1972 r.*, [w:] *Listy do Anny Kamieńskiej*, rękopis, depozyt Rodziny Anny Kamieńskiej, przechowywany w Muzeum Narodowym w Lublinie, Oddziale Literackim im. Józefa Czechowicza. Więcej na temat genezy *Notatnika* pisałam w artykule, którego przedmiotem były listy Marcina Babraja. Zob. J. Zarzycka, *Notatnik Anny Kamieńskiej w świetle listów wydawcy Marcina Babraja do poetki*, „Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie” 2021, t. 19, nr 1, s. 91–97.

63 Interesujące nas w tym artykule numery czasopisma to 11 i 12 z roku 1977 oraz 3–7 z roku 1978.

pozwała uznać, że czasopismo „W drodze”, w tym *Notatnik* Kamieńskiej, były cenzurowane przez aparat państwowy PRL. Nadsyłane przez Kamieńską fragmenty być może już na tym etapie podlegały również modyfikacjom czynionym przez Marcina Babraję, o czym więcej później. W niniejszym artykule zestawiam rękopis i publikację zwartą z czasopismem tylko wtedy, gdy jest to potrzebne. Zrezygnowałam z umieszczania cytatów z czasopisma, gdy mają taki sam lub prawie⁶⁴ taki sam kształt jak w książce lub gdy nie ma odpowiadającego zapisu (nie oznaczam tego dodatkowo).

Następnym przekazem jest *Notatnik 1965–1972*⁶⁵ wydany nakładem Wydawnictwa W Drodze w latach 80. dwukrotnie. Książka nie stanowi zbioru fragmentów *Notatnika* z czasopisma połączonych w jednej książce. Zawiera ona dużo więcej zapisów. Powstawała w ramach współpracy z wydawcą Marcinem Babrajem, który sam usuwał niektóre fragmenty⁶⁶. Ze względu na ingerencje wydawcy często trudno stwierdzić, czy redakcja wpisu z dziennika przyjęła ostatecznie dany kształt dzięki pracy samej poetki czy jednak Babraję. Przy analizie zmian należy o tym pamiętać.

Historia *Notatnika* ma też swój ciąg dalszy. Powstała edycja w roku 2020, która za podstawę wydawniczą drugiego tomu przyjęła odnaleziony maszynopis⁶⁷ (ostatni autoryzowany przekaz nieobarczony wyżej opisywanymi mankamentami). Więcej na temat tego maszynopisu oraz relacji między opisywanymi źródłami można przeczytać w *Nocie wydawniczej*⁶⁸.

Z lektury rękopisu i drukowanej w latach 80. książki jednym z uwytatniających się problemów jest rola formy językowej w powstawaniu *Notatnika*. By przedstawić porównanie języka zapisu rękopiśmiennego i druku w klarowny sposób, należy zmiany redakcyjne podzielić na pewne kategorie. Tradycyjnie przyjęło się wyróżniać zniesienia, substytucje, dodania i przemieszczenia⁶⁹. Jest to podział przydatny, z którego będę korzystać, ale dla ukazania problemu *Notatnika* – niewystarczający. Nazwę więc poszczególne typy zmian kategoriami językowymi, które im odpowiadają.

⁶⁴ Nie ignoruję roli nawet najmniejszego różniącego źródła elementu. Przy porównywaniu tych trzech źródeł zwracałam uwagę nawet na rolę znaków interpunkcyjnych w tych zapisach. Nie chcę jednak odwracać uwagi czytelnika od głównych problemów, dlatego podjęłam decyzję o dość wybiórczym przedstawieniu zapisów z czasopisma.

⁶⁵ A. Kamieńska, *Notatnik 1965–1972*, Wydawnictwo W Drodze, Poznań, wyd. 1 1982, wyd. 2 1988; A. Kamieńska, *Notatnik 1973–1979*, Poznań 1987. (Cytaty z tego źródła w dalszej części wywodu oznaczam jako *Notatnik 1965–1972*).

⁶⁶ Por. W. Kruszewski, *Rękopisy i formy*, dz. cyt., Lublin 2010, s. 29.

⁶⁷ Również przechowywany w Muzeum Narodowym w Lublinie.

⁶⁸ W. Kruszewski, *Nota wydawnicza*, [w:] A. Kamieńska, *Notatnik*, red. W. Kruszewski, Muzeum Narodowe w Lublinie, Lublin 2020.

⁶⁹ Z. Mitosek, *Wprowadzenie*, [w:] *Ecriture/Pisanie. Materiały z konferencji polsko-francuskiej*. Warszawa, październik 1992, red. Z. Mitosek, J.Z. Lichtański, Wydawnictwo DiG, Warszawa 1995, s. 5.

Zaimek zamiast rzeczownika

Kamieńska pisze w swoim dzienniku „Kochać ciebie – to znaczy cierpieć. Ale jakże dobrze jest kochać ciebie – cierpieć”⁷⁰. Dla czytelnika znającego choć trochę *Notatnik* będzie to niejednoznaczny zapis. Zarówno Bóg, jak i zmarły mąż poetki mogą być odbiorcami takich pełnych uczucia fragmentów.

Tendencja do nadawania wpisom charakteru niejednoznaczności uwydatnia się pełniej w publikacji niż w rękopisie (choć opisywany wyżej cytat pochodzi właśnie ze źródła rękopiśmiennego). Można rzec, że zaimki są raczej domeną publikacji:

Rękopis

[...] Ale Janek widocznie każe mi wracać, bo wracam do portierni. I on mówi za mną jeszcze – Pokój 133, 6, 7. Odwracając się, czuję, że On już znika. [2 XI 1971, k. 3 r.]

Notatnik 1965–1972

[...] Ale on każe mi wracać, wracam do portierni i słyszę, jak mówi za mną: — Pokój 233, 6, 7. Odwracając się⁷¹ czuję, że on już znika. [N 1982, s.192]

Autorka oczyszcza zapis z potknięć stylistycznych. Eliminacja imienia męża jednak nie wpisuje się w zwyczajną korektę. Czytelnik publikowanego *Notatnika* rozumie, która postać jest opisywana, poetka nie zatai też więc przed odbiorcą w ten sposób tożsamości mężczyzny, nie to jest jej celem. Tutaj być może chodzi po prostu o nienadużywanie imienia najdroższej osoby.

Rękopis

[...] Janek śnił mi się całą niespokojną noc [24 I 1972, k. 52. v.]

Notatnik 1965–1972

[...] śniła mi się sama jego obecność. [s. 211]

A gdzie indziej – o zwielokrotnienie sensów. W powyższym przykładzie po „Janku” zostaje „jego”, ale autorka wprowadza również pojęcie „obecności”. Nieco (bo przecież nie w zupełności) oczyszczony zapis z konkretnych postaci, wydarzeń i dyskursu codzienności zostawia miejsce poetce na bardziej generalizujące refleksje, otwiera na leksykę z pogranicza literatury, filozofii, wiary.

⁷⁰ Zapis z rękopisu *Notatnika*, 7 stycznia, 1972, k. 38 r. Nie ma odpowiednika w wersji opublikowanej.

⁷¹ W wydaniu z 1982 r. literówka – zamiast „się” widnieje „cię”. Tutaj podaję poprawną wersję za wydaniem z roku 1988 i 2020.

Zaimki wprowadzane przez Kamińską do publikacji nie zawsze odpowiadają precyzyjnie rzeczownikowi z rękopisu:

Rękopis

W domu. Nie ma Janka. [31 I 1972, k. 70 v.]

Notatnik 1965–1972

W domu. Nie ma nikogo. [s. 221]

Ścisłym odpowiednikiem w publikacji byłaby forma „go”. Kamińska nie decyduje się na nią. Powyższa generalizacja może nie świadczy tyle o ignorowaniu przez poetkę innych domowników co o potrzebie wyrażenia pustki spowodowanej nieobecnością męża. Zaimek „nikogo” paradoksalnie zwiększa ładunek treści zdania.

Zdrobnienia vs forma neutralna i skrót

Dziennik Kamińskiej daje szansę zaobserwowania wielu form językowych, które mówią więcej niż te z publikacji. Mówią więcej, znaczy – nie tylko używają konkretnego zamiast zaimka, lecz również zdradzają emocjonalny stosunek. Tak dzieje się w przypadku zdrobnień, które w publikacji są zamieniane w formę neutralną lub nawet skrót.

Rękopis

Gdy patrzę teraz w Lustro, widzę **m**Mamę i **b**Babunię razem w swojej twarzy. [31 X 1971, k. 1 r.]

Notatnik 1965–1972

Gdy patrzę w lustro, widzę teraz Mamę i Babcie razem w swojej twarzy. [s. 192]

Łatwo można zauważyć pewną dysproporcję w określeniu „Mama” oraz „Babunia”. Dla tej drugiej odpowiednikiem byłaby np. „Mamusia”. Publikacja zataja tę dysproporcję. Należy zauważyć też, że zniwelowanie braku równowagi między tymi określeniami mogło odbyć się na dwa sposoby, a więc mogła zostać opublikowana para: „Mamusia i Babunia” lub „Mama i Babcia”. Publikacja idzie w stronę formy neutralnej. Widać tu stłumienie wyraźnie emocjonalnie nacechowanego sposobu odniesienia do babci, ukrycie emocji.

W rękopisie bardzo często pojawiają się wyrazy zdrobniałe opisujące również męża poetki:

Rękopis

– To nic – mówię – [поб?] niech będę boso, ale razem z moim mężateczkiem. [z XI 1971, k. 3 r.]

Notatnik 1965–1972

– To nic, mówię, niech będę boso, ale razem z Tobą. [s. 192]

Kamieńska buduje opowieść o śnie, w którym wspólnie z mężem spaceruje przed hotelem. Wprowadza do tej opowieści pewnego rodzaju wypowiedzi dialogowe zaznaczone półpauzą. Pozwólmy sobie tu wejść w artystyczną intuicję Kamieńskiej. Lepiej brzmi w takim aranżowanym wypowiedzeniu: „z Tobą” niż: „z moim mężateczkiem”. Zastosowane zdrobnienie jest nienaturalnie przesadzone. Nawet gdyby mogło pojawić się w opowieści, narracji, to topornie brzmi w wypowiedzi bohatera. Motywacja estetyczna dla poetki będzie zawsze ważna. Przekształcenie mówi też o tendencji już zaobserwowanej wcześniej przy okazji obserwacji wpisu o „Babuni” – bardzo osobisty słownik zostaje zestandaryzowany tak, by ukryć osobistą perspektywę.

W publikacji znika czułe określenie męża. Zmian w zakresie wpisów o Śpiewaku można wskazywać bardzo wiele, tutaj mamy do czynienia z substytucją formy dość osobliwej, trzeba przyznać. Nie jest to przecież zwykłe zdrobnienie, lecz neologizm, który powstał na bazie istniejącego już mechanizmu słowotwórczego – jak formy systemowo regularne typu: *koteczek / kocieczkiem, pieseczek / piesieczkiem*⁷².

Zdrobnienia są naturalną formą do określania członków rodziny, dzieci czy zwierząt. W komunikacji z bliskimi naturalnie posługujemy się językiem, który nie wystrzega się tych form i który zdradza nasz emocjonalny stosunek⁷³. Nieuf-

72 Dziękuję dr hab. Magdalenie Smoleń-Wawrzusiszyn, prof. KUL za konsultacje językoznawcze, którym zawdzięczam część proponowanych tu konkluzji.

73 Przekonanie o infantylnym charakterze zdrobnień nie powinno, w moim przekonaniu, dominować w refleksji o nich. Nie każdy język ma szansę wyrazić w ten sposób pozytywne emocje (np. w języku francuskim tak duża elastyczność słowotwórcza jak w języku polskim nie istnieje, często najbardziej naturalnym sposobem zdrobnienia jest po prostu dodanie przymiotnika „mały” lub powtórzenie danego wyrazu). Pozwalam sobie na to odejście od tematu nie bez przyczyny. Anna Kamieńska nie tylko była tłumaczką, która znała wiele języków (choćby hebrajski, który – jak wiemy – ma tę ciekawą przypadłość, że nie posiada kategorii gramatycznej czasu), ale też uważną obserwatorką, która chętnie snuła refleksje na temat różnic między językami, była ich w pełni świadoma. Por. zapis „Język grecki to język filozoficzny, język pojęć podstawowych. Łacina – język prawnopństwowy, język formuł. Język hinduski – religijny, wieloznaczny. Francuski – język inteligencji i dowcipu (dowcip w języku staropolskim oznacza także rozum). Język rosyjski – poetycki, emocjonalny. Język polski – syntetyczny, chłonny, nadaje się do sztuki słowa, poezji dzięki temu, że stawia opór, jest

ność poetki wobec takiego języka wydaje się przejawiać jednak nie tylko wtedy, gdy mówi o ważnych osobach czy uczuciach:

Rękopis

Tu wszystko jest na pomysł, na błysk, na przynętę. Łapie się uwagę czytelnika jak ryby na haczyk i to na chwilkę. [17 XII 1971, k. 25 v.]

Czasopismo „W drodze”

W felietonie wszystko jest na pomysł, na przynętę. Łapie się na krótką chwilę uwagę czytelnika, jak rybę na haczyk. [1977, nr 12, s. 61]

Notatnik 1965–1972

W felietonie wszystko jest na pomysł, na przynętę. Łapie się uwagę czytelnika, jak rybę na haczyk, na krótką chwilę. [s. 201]

Interesujące nas przekształcenie formy zdrobnienia w rękopisie w formę neutralną w publikacji nie przynosi tutaj zmiany znaczenia. Dzięki przymiotnikowi „krótka” zostaje zachowane dokładnie takie samo znaczenie jak w zdrobnieniu. O ile w przypadku zneutralizowanej formy „mężateczkiem” uchodzi cały ładunek czułości, a więc znaczenia, jakie niesie słowo, o tyle w przypadku „chwilki” wszystko zostaje „nadrobione”, znaczenie zachowane.

W procesie zmian zachodzących na przestrzeni analizowanych źródeł nie chodzi o to, by usunąć wszystkie zdrobnienia, ale o to, by pozbyć się tych, które odsłaniałyby prywatne oblicze autorki, które ukazałyby Kamińską jako czułą matkę, tęskniącą żonę czy chociażby uważną obserwatorkę. W procesie neutralizowania zdrobnień mały kościółek⁷⁴ nie stanie się bazyliką, choć pewna tendencja do unikania formy jako takiej też jest zauważalna (przykład „chwilki”).

Wśród zmian redakcyjnych najbardziej uderzają jednak te, które radykalnie pozabawiają zapisu wszelkich oznak emocji:

ciężkawy i nieobrotny, nietatwy [...]”. A. Kamińska, *Notatnik*, red. W. Kruszewski, Lublin 2020, s. 230. Wydaje się więc, że motywacją usuwania zdrobnień – w przypadku poetki, która lubi wykorzystywać potencjał danego języka – nie jest chęć pozbycia się tych form, ponieważ są niedoskonałe. Bardziej skłaniam się ku odpowiedzi, że jest to jednak próba ukrycia emocji.

⁷⁴ Warto zwrócić uwagę na tę zachowaną również w publikacji formę („mały kościółek”) i zestawić ją z przykładem „krótkiej chwili”. Kamińska usunęła zdrobnienie „chwilka”. Gdyby zostawiła ją w niezmienionej formie i dodała przymiotnik „krótka” powstałby (niekoniecznie oceniany jednoznacznie negatywnie) pleonazm „krótka chwilka”.

Rękopis

Nasze rozmowy z Pawełkiem przy śniadaniu. Jest taki mądry. Dziś powiedział jakby od niechcienia myśl wielką: życie ludzkie ma kilka wymiarów czasowych [...] [10 XI 1971, k. 8 r.]

Notatnik 1965–1972

Rozmowa z P. Życie ludzkie ma kilka wymiarów czasu [...] [s. 194]

Rękopis

Jaś siedzi w fotelu ze zbolałą, cierpiącą twarzą, bo wyrwano mu 2 zęby i bardzo cierpi. [9 I 1972, k. 41 r.]

Notatnik 19651972

J. siedzi w fotelu obolały po wyrwaniu dwóch zębów. [s. 206]

Powyzsze wpisy dotyczą synów poetki. I trudno tu poprzestać na zdaniu: Kamieńska zmieniała imiona w skróty. Motywacja tych działań – myślę – nie jest tu taka sama jak w przypadku wpisów, gdzie nazwiska zostają sprowadzone do skrótu dla oszczędności miejsca bądź ochrony prywatności. Czytelnik wie, że poetka mówi o synach. Nie wie jednak, jak emocjonalną stronę miały pierwotnie prezentowane fragmenty. Obraz relacji z synami jawi się zupełnie inaczej w rękopiśmiennym zapisie, gdzie Pawełek „jest taki mądry” i mówi „myśli wielkie”, a „Jasio bardzo cierpi”.

Czy można więc dojść do generalnego wniosku, że Anna Kamieńska w ogóle nigdy nie chciała pokazywać, jak zdrabnia imiona swoich dzieci? Oczywiście nie. Trzeba pamiętać, że czynione tu analizy to tak naprawdę fragment fragmentu. Gdybyśmy chcieli spojrzeć na całość dorobku literackiego Kamieńskiej, wnioski mogłyby być zupełnie inne. Odejźmy na chwilę od *Notatnika*. W wierszu *Oda żartobliwa do moich synków*⁷⁵ czytamy m.in.: „I śpiewają wszystkich rymów głosy / Piękność Jasia i wdzięk Pawłuszki”; „Słucham – puka w moje drzwi nieśmiało / Jaś paluszkiem, a Paweł – kolaniem”. Poezja to (w jakimś sensie tylko⁷⁶) odrębny obszar twórczości autorki. Być może jest to po prostu inny czas niż lata osiemdziesiąte, w których był publikowany *Notatnik*. Tom, z którego pochodzi wiersz, *Bicie serca*, został wydany przecież w roku 1954. Między tymi datami

⁷⁵ Por. A. Kamieńska, *Oda żartobliwa do moich synków*, [w:] *też*, *Poezje zebrane*, t. 1, red. W. Krużewski, Lublin 2020, s. 139.

⁷⁶ Można oczywiście łatwo twierdzenie o odrębności podważyć, patrząc na dzieło autora jako całość dorobku twórczego. W przypadku Kamieńskiej można również podać inny argument przeciwko odrębności poezji od *Notatnika* – to właśnie w *Notatniku* pojawiają się czasem pomysły literackie.

wydań wydarzyło się wiele w życiu i twórczości Kamińskiej. Autorka wymyśliła swój *Notatnik* jako skrót, bez miejsca na zbytnią tkliwość. Nie każde dzieło planowała w ten sposób, „żartobliwe ody” widziała może po prostu inaczej.

Językowe wzmocnienia

Dystans emocjonalny można obserwować w usunięciach form, których funkcją w wypowiedzi jest wzmocnienie:

Rękopis

Janeczek pisał: „mówią że dobroć nie jest tak śmieszna jak nam się wydaje”. Jak mądry był Janek, ile mądrości w jego poezji. Muszę się i jego uczyć na nowo i odczytywać go w jego moralnej postawie i w jego prawdzie [...] [30 I 1972, k. 66 v.]

Notatnik 1965–1972

Z wiersza J.: „mówią, że dobroć nie jest tak śmieszna, jak nam się wydaje”. Zawsze wracać do jego poezji, do jego mądrości, do zapasów jego miłości. [s. 219]

Zjawisku modyfikacji zdrobnienia w skrót towarzyszy tutaj usunięcie fragmentu: „Jak mądry był Janek, ile mądrości w jego poezji”. W takim zdaniu dużo jest wielkiego zaufania (może graniczącego z dziecięcą naiwnością) i miłości. Kamińska zostaje bardzo odkryta przed czytelnikiem, bo przecież niesiony tutaj ładunek emocjonalny nie jest w żadnym razie filtrowany przez racjonalny namysł. W procesie redakcji usunięte zostały bardzo emocjonalne zdania sformułowane w sposób wysoce wartościujący: „jak mądry” (bardzo mądry), „ile mądrości” (miał wiele mądrości). Skala eksponowania wysokiego uznania wobec przymiotów intelektualnych Śpiewaka została tu wyrażona przez specyficzne zdania, w których wyczuwalna jest nuta wykrzyknienia (choć nie ma graficznego znaku). Zamiast wyznania „ja” („muszę”) następuje żołnierski rozkaz („zawsze wracać”)⁷⁷.

Kontekst pierwotnej wersji zapisu pozwala zauważyć, że emocje autorki zostały okrojone. Odbiór *Notatnika* bywa dziś różny. Różne są doświadczenia czytelnicy, o których słyszymy. Bywają takie lektury, które bardzo mocno wierzą w szczerzy ton *Notatnika*, uważają, że jest to sama, nieocenzurowana, niezniekształcona w najmniejszym stopniu prawda. Bywają również opinie, że *Notatnik* to świadectwo miłości, która nie miała prawa się wydarzyć, że emocje tam ukazane są sztucznie przesadzone. Rękopis właściwie obie te intuicje czytelnicze obala.

Nie pozwalając sobie na zbyt osobiste wyznania, Kamińska „oczyszcza” z emocji fragmenty dotyczące nie tylko rodziny:

⁷⁷ Wróć do tego zagadnienia w dalszej części artykułu.

Rękopis

Boże, jakże oczywiste – zdawałoby się – prawdy muszę odkrywać w bólu i trudzie!
[10 II 1972, k. 74 r.]

Notatnik 1965–1972

Oczywiste, zdawałoby się, prawdy trzeba ciągle odkrywać w bólu i trudzie. [s. 222]

Autorka w redakcji fragmentu pozbyła się wszelkich wykładników ekspresji: wezwania „Boże”, partykuły „jakże” oraz zmieniła formę „muszę” w „trzeba”. Interpunkcyjna emocjonalność również nie przeszła do publikacji. Jeśli traktować *Notatnik* jako zbiór aforyzmów, to trzeba pamiętać, że nie wyrosły one z próżni. Są efektem długo przepracowywanych własnych odkryć poetki i jej doświadczeń, zapisów osobistych.

Odpowiedzi na pytania

W poniższym zestawieniu pierwsza lektura prawdopodobnie przyniesie zaniepokojenie literówką, która wkradła się w publikacji w miesięczniku. Nie chcę jednak, by odwracała uwagę od głównego problemu – w zapisie rękopiśmiennym Kamieńska pyta, w opublikowanym – oznajmia. Czy redakcja to kwestia zmiany znaku?

Rękopis

Dlaczego tylko brzydota ma dziś dla nas walor prawdy? Stąd wszelakie turpizmy w sztuce. [24 XI 1971, k. 18 v.]

Czasopismo „W drodze”

Brzydota ma dziś dla nas walor prawdy. Stąd wszelakie tropizmy w sztuce. [1977, nr 12, s. 60]

Notatnik 1965–1972

Brzydota ma dziś dla nas walor prawdy. Stąd wszelakie „turpizmy” w sztuce. [s. 198]

Dochodzi tu do zmiany sposobu myślenia. Przez zastosowanie pytania w rękopisie widać stosunek Kamieńskiej do turpizmu – najpierw pyta retorycznie o powód, występujące następnie: „Stąd wszelakie turpizmy w sztuce” wybrzmiewa niemalże jak zarzut. Natomiast w publikacji jedynie wyjaśnia zjawisko, pierwotne pytanie staje się wyjaśnieniem.

Rezygnując z pytania na rzecz sądu, autorka wyraźnie odsłania swoje poglądy. Wiemy, że Kamieńska wobec efekciarskiego, taniego pisania (którego przykładem

może być pytanie retoryczne) przyjmowała postawę przeciwnika. Pisała negatywnie o felietonach, w których wszystko jest „na chwilkę”.

Prawdy (tu o muzyce Bacha i Mozarta) dojrzewają już na tyle, by nie ujmować ich w formę pytającą, by móc pewnie twierdzić.

Rękopis

Czy słuchając muzyki Bacha czy Mozarta mogę pytać o sens życia? [18 XII 1971, k. 26 v.]

Notatnik 1965–1972

Gdy się słucha muzyki Bacha i Mozarta, nie musi się pytać o sens życia. [s. 201]

Usuwane są też wszelkie inne przejawy niepewności:

Rękopis

Jaś jest wrażliwy na piękno, lubi piękne książki. Ciągnie go do kościoła, może ze względu na „biblioteczną” ciszę. [28 XII 1971, k. 32 v.]

Notatnik 1965–1972

J. mówi, że ciągnie go czasem do kościoła ze względu na „biblioteczną ciszę”. [s. 203]

Trzy zjawiska dają zaobserwować się w powyższym fragmencie – analizowana już zmiana pieszczotliwej formy w skrót, zmiana podmiotu myśli o bibliotecznym ciszy oraz eliminacja modulanta „może” wskazującego na przypuszczenie. W rękopisie mówi mama, którą rozpiera duma i która przedstawia „biblioteczną ciszę” jako jedną z możliwości wyjaśnienia, dlaczego syn lubi chodzić do kościoła. W zapisie z edycji książkowej nie widać już czulej matki, problem, dlaczego Jan chodzi do kościoła, zostaje rozwiązany w sposób jednoznaczny, ponadto to syn staje się podmiotem, który stwierdza, że „biblioteczna cisza” jest motywacją.

Rękopis pozostaje polem wątpliwości, publikacja polem wypracowanych twierdzeń.

Usuwanie „ja”

W zmianach redakcyjnych tendencja do usuwania pierwszej osoby liczby pojedynczej jest bardzo wyraźna. Czasowniki 1. os. l. poj. zostają zmieniane w rzeczowniki odczasownikowe, usuwane na rzecz form bezosobowych, drugiej osoby l.mn. Forma 1. os. l. poj. zredukowana jest również przez zmniejszenie liczby zaimków.

Odczytywane z rękopisu formy 1. os. l. poj. przekształcają się w publikacji w swego rodzaju rozkazy. Imperatyw autorka kieruje prawdopodobnie do siebie samej, choć w pewnym sensie obejmuje nim również czytelnika:

Rękopis

Czepiam się słów jak szarych strzępów czyjejsz szaty. Czekam na słowa. [3 I 1972, k. 34 v.]

Notatnik 1965–1972

Czepiać się słów jak strzępów czyjejsz szaty. [s. 204]

Rękopis

Muszę się przyzwyczajać do samotności jak do własnej śmierci. [18 I 1972, k. 45 v.]

Notatnik 1965–1972

Trzeba się przyzwyczajać do samotności jak do śmierci. [s. 208]

Równie często pojawia się przejście od osobowej formy czasownika („ja”) do rzeczownika („Śpię b. niespokojnie” → „Sny, sny niespokojne”; „jadłam dobre rzeczy” → „jedzenie dobrych rzeczy”; „[...] poczucie kosmicznej przestrzeni, w której jestem zawieszona [...]” → „Zawieszenie w kosmosie”; „Od czasu Sopotu czuję się tak świetnie, jakbym wkraczała nie w starość, ale w nową młodość”. → „Wkraczanie w nową młodość”).

W porównaniu do zapisów rękopiśmiennych charakterystyczne dla stylu urzędowego rzeczowniki odczasownikowe z publikacji wypadają blado i nijako. W potocznym przekonaniu mało kto kojarzyłby literaturę dokumentu osobistego z bezosobowością. Wypieranie formy „ja” chyba nie jest pierwszym zjawiskiem, jakiego szukalibyśmy w procesie twórczym dzieła, które uchodzi za skrajnie intymne. Takie usunięcia wpisują się jednak w plan stworzenia zbioru aforyzmów.

Usuwanie „ja” nie jest jedynie efektem ubocznym przy nadawaniu zapisom mikroformy. Przytłaczająca liczba takich zabiegów, ale też fragmenty, które dzięki takiej eliminacji nie pozbywają się dłużyzn, wskazują wyraźnie, że proces dąży do możliwie pełnej zamiany wyznania w zbiór ogólnych prawd.

Przez wykreślanie „ja” czasem zmienia się cała perspektywa przedstawianego zdarzenia w obraz. Podczas gdy dziennik zachowuje dynamikę, gdy zapis jest świadectwem czynności, czasem przerywanych przez okoliczności zewnętrzne, *Notatnik* zbiera stateczne stopklatki, które są swego rodzaju wnioskami z przeżytych chwil, fragmentarycznymi wspomnieniami:

Rękopis

Ciągle znajduję >w papierzykach< jakieś wiersze, jakieś strzępy poetyckie – niewykorzystane, niedrukowane. Wszystko to zostanie po mnie – w straszliwym nieporządku, roztrzęsione gniazdo myśli, wióry uporczywej stolarki słowa. Obfitość tego jak piana wokół mojego istnienia, nadmiar, nadmiar krytycyzmu także, jakieś wylewanie się przez brzegi, jakbym kipiała w sobie. [...] [9 I 1972, k. 40 v.]

Notatnik 1965–1972

Dom pełen strzępów wierszy, nie wykorzystanych pomysłów. Gniazdo myśli, wióry uporczywej stolarki słowa. Obfitość tego jak piana wokół mojego istnienia, nadmiar, kipienie. [...] [s. 206]

Centrum zainteresowania zostaje przeniesione – z doświadczenia zapisanego pod konkretną datą, z opisu konkretnego domu na obraz (chyba) idei poezji-domu. W jaki sposób zachodzi to przeniesienie? Zauważmy, jak wiele form „ja” z rękopisu nie znajduje substytucji w zapisie *Notatnika* – „znajduję”, „po mnie”, „jakbym kipiała w sobie”. Jedynie określenie „mojego istnienia” przechodzi do publikacji. Nie chodzi tutaj tylko o przypadkową eliminację formy zaimka „ja” czy też czasownika. Dziennik interesuje się doświadczeniem jednostki. Dla publikacji doświadczenie to jest materiałem, który poetka obrabia i metaforyzuje. Ze wspomnienia wywołanego diarystycznym zapisem powstaje opis przestrzeni poetyckiej.

Autorka odczuła również sentymentalny komponent świadomości własnego przemijania. W rękopisie poetka jest pełna niepokoju, że zostanie po niej za dużo nieporządku. Ta obawa znika z publikacji. Żal nad przemijającym „ja” zostaje usunięty.

Z łatwością wskazać można wiele innych miejsc, gdzie usuwa się formę zaimka „ja”:

Rękopis

Wydaje mi się, że tego stanu rzeczy nie da się długo utrzymać [...] [28 I 1972, k. 59 r.]

Notatnik 1965–1972

Wydaje się, że tego stanu rzeczy nie da się utrzymać [...] [s. 216]

Trzeba wyróżnić jeszcze czytelne przykłady bezpośredniego językowego przejścia z „ja” do „my”:

Rękopis

Często Pawełek karcni mnie za myśli oczywiste czy banalne, potoczne. Ale jest wielka różnica między oczywistością, która taka się wydaje a oczywistością dojrzałą od środka, zrozumianą, innym dogłębnym doświadczeniem i życiem. Oczywistość staje się wtedy odkryciem. Trzeba umieć to odróżnić. [19 XI 1971, k. 14 v.]

Notatnik 1965–1972

Bywamy karceni za myśli banalne, potoczne. Ale jest wielka różnica między oczywistością, która taką się wydaje z zewnątrz, a oczywistością, która dojrzewała od środka, rozumiana dogłębnym doświadczeniem i cierpieniem. Oczywistość bywa wtedy odkryciem. Trzeba mieć talent odróżniania tych dwóch oczywistości. [s. 196]

W pierwszym zdaniu powyższego cytatu widać już wyraźnie, jak znów zapis przechodzi od formy bardzo osobistej – nie tylko zawierającej przecież formę „mnie”, ale też prywatne doświadczenie obfitujące w uczucia (zdrobnienie) – do formy całkowicie generalizującej. „Bywamy” nie tylko sprowadza zapis do zbiorowego nadawcy, ale też wskazuje na pewną repetycyjność i powszedniość – można powiedzieć: bywa tak, bywa też inaczej.

Pozwoliłam sobie poszerzyć kontekst tego zdania o fragment, w którym autorka wyjaśnia, jak rozumie swoje „oczywistości”. To przecież za te tendencje, które obserwujemy w redakcji choćby pierwszego zdania powyższego fragmentu, została Kamieńska przez syna „skarcona”! Komentator jej twórczości, również ten najbliższy, widzi – czy może idąc tutaj za stylem Kamieńskiej – widuje czasem w tej twórczości banał. I nie dzieje się tak dlatego, że w istocie tak jest, ale dlatego, że „od środka zrozumiane dogłębne doświadczenie i życie” w ostateczności autorka ze swojego dzieła wyrzuca, nie pozwala spotkać się z nim czytelnikowi, zostaje ono zmarnowane w ekonomii procesu twórczego.

Bez światła rękopisu być może łatwo dojść do wniosku, że kiedy poetka pisze w swoich zapiskach o krytyce za banalne myśli, to mówi o jakichś wydarzeniach związanych ze środowiskiem literackim, być może o nieprzychylnych recenzjach.

Generalizacja zamiast konkretności

Ukrywaniu się autorki towarzyszy w ogóle unikanie opisu konkretnego przypadku. Zamiast tego czytelnikom zostają zaproponowane generalizacje. Określone rozmowy i ludzie stają się anonimowi:

Rękopis

Z ks. J. rozmowa. Czy wiara jest sprzeczna z poczuciem bezsensu swojego istnienia? [...] [4 I 1972, k. 35 r.]

Notatnik 1965–1972

Rozmowa. Czy wiara jest sprzeczna z poczuciem bezsensu swojego istnienia? [...] [s. 204]

Jeżeli naszej lekturze *Notatnika* będzie towarzyszyło kolacjonowanie go z rękopisem, będziemy mogli łatwiej ustalić fakty. Czytelnik może zastanawiać się, kto był współrozmówcą. Naturą rozmowy, przynajmniej w pierwszym rozumieniu tego pojęcia, jest to, że przeprowadzamy ją z kimś.

Indywidualne przeżycie, czasem nawet bardzo osobiste, może stać się bezosobową generalną prawdą, dlatego w zapisach Kamieńskiej nawet „ból po stracie

Janka” staje się „bólem po stracie”. A przecież prawdy *Notatnika* wyrastają z bogatego doświadczenia autorki:

Rękopis

On mnie swoją miłością potwierdził, stworzył. Bez niego, bez mojego Janka w ogóle bym nie była.

Każda miłość nas stwarza w pewien sposób. Janek mnie stwarzał i stwarza nadal przez moją tęsknotę. Będąc we mnie – działa dalej. Nadal mnie od wnętrza lepi i formuje. [...] [16 I 1972, k. 42 r.]

Notatnik 1965–1972

Każda miłość nas stwarza. Wywołuje jakby z niebytu. [s. 207]

Wyłowione zostaje jedno zdanie, które pragmatycznie ma wymiar generalizacji. Czytelnik publikacji nie zobaczy, że ta „żmudnie zapisywana prawda” nie wzięła się z próżni. *Notatnik* jako zbiór podobnych aforyzmów narażony jest w jakimś stopniu na wspomniany już zarzut banalności. Kamińska zwracała uwagę na siłę prostych prawd przepracowanych doświadczeniem, ukonstytuowanych w człowieku poprzez ich nieustanny powrót. Skąd czytelnik *Notatnika* ma wiedzieć, że zostały one wypracowane w ten właśnie sposób? Zapisane „Każda miłość nas stwarza” ma przecież sens podparty konkretną relacją. Przypomina znany wers autorki (niekojarzonej zresztą z typową poetyką kobiecą): „spojrzał, dodał mi urody”⁷⁸. Równoczesna obecność tej refleksji u „nietkliwych” autorek to – na marginesie trzeba powiedzieć – dość ciekawe zjawisko. Nie szukamy u Szymborskiej czy Kamińskiej sposobu wyrażenia, którym posługiwała się Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. U obu raczej dostrzeżemy prędzej umiejętność wnikliwej obserwacji. Nie można więc tym fragmentom zarzucić egzaltacji – tematem jest miłość, ale motywacją obserwacja, nie – emocja.

Inny przykład usuwania szczegółów oraz emocjonalnego kontekstu:

Rękopis

Zostawiłam pokój w ZAIKS-ie (16) jak nowego przyjaciela. Tyle tu przeżyłam i przecierpiałam radości. Dzięki za wszystko. Coś ze mnie tu zostaje. Ale zabieram ze sobą jak w śmierć. Bo każdy odjazd jest uczy ćwiczy nas w umieraniu. [30 I 1972, k. 68 r.]

Notatnik 1965–1972

Wyjeżdżam. Każdy odjazd ćwiczy nas w umieraniu. [s. 219]

⁷⁸ Zob. pełny tekst wiersza „Przy winie” np. w wydaniu W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2012, s. 85.

Jak ważne jest dla autorki zapisanie numeru pokoju? W całej podróży do Sopotu pokój ten stanowi ważne miejsce, pisała o delectowaniu się w nim samotnością, nazywała go pięknym, na początku wyjazdu zapisała również: „Przeniosłam się do sąsiedniego pokoju (16)” (Numer pojawia się w dzienniku parokrotnie). Po tej informacji wyznaje, że od razu po przeprowadzce przysłała do niej wena. Być może z tego powodu było to tak dobre miejsce. Autorka bardzo chce zapamiętać szczegół. Publikacja w ogóle o tym nas nie informuje. Opublikowane „wyjeżdżam” wyrosło z zapisów obfitych w szczegóły.

Usunięcie tych szczegółów to właściwie istota pracy redakcyjnej poetki nad *Notatnikiem*. Lektura powyższego zestawienia cytatów pomaga zrozumieć różnicę między tymi dwoma źródłami. Naturalna skłonność człowieka do fotografowania ważnych chwil i miejsc zdaje się przejawiać w płaszczyźnie dziennika, praktyki zapisywania. Widzimy próbę zapamiętania konkretnego. Taka funkcja jest charakterystyczna dla dziennika. Dzieło, które z niego powstaje, zostaje już zaplanowane w zupełnie inny sposób. Szczegóły dla czytelnika nie będą już miały przecież tak magicznego znaczenia, dla czytelnika pozostaje więc „ogólna prawda”.

Wszystkie dotychczas analizowane zmiany składają się na zjawisko, które można by określić kontrastem między rytmem zapisu diarystycznego i raportowym charakterem dzieła opublikowanego. W jednym fragmencie piętrzy się często wiele mechanizmów jednocześnie. Urzędowy charakter form bezosobowych, skróty powstałe z wyrażających czułość zdrobnień imion dzieci, a nawet interpunkcja niepozwalająca na zbyt dużą swobodę wyrażoną w wielokropku czy wykrzykniku decydują wszystkie razem o tym, że dzieło odbieramy jako zbiór niepowiązanych ze sobą aforyzmów. Sugerowana lektura⁷⁹ wskazuje nawet na rozpoczęcie czytania w dowolnym miejscu, na dowolnej stronie.

Obserwacja poczynionych zmian prowadzi do wniosku, że zapis rękopisu stanowi płaszczyznę dla wyrażenia jednostki, indywidualnego świata, natomiast dzieło to płaszczyzna dużo słabszego eksponowania emocji i wydarzeń codzienności. Doświadczenie jednostki zostaje bardzo często zastępowane doświadczeniem wspólnym, generalizacją. Wiąże się to z zupełną zmianą obrazu samej bohaterki.

Na koniec pojawia się pytanie, dlaczego właśnie w ten sposób poetka zaplanowała swoje dzieło. Skąd ta skrupulatność w przekształcaniu zapisu o zupełnie innym charakterze w zbiór aforyzmów? Przecież jej praca redakcyjna nie kończyła się na usunięciu tych wpisów, które nie nadawały się do pokazywania przed czytelnikiem, ale wręcz na systemowym pozbywaniu się konkretnych form językowych. O swoim pisaniu poetka mówiła często, być może odpowiedź na nasze pytanie (ale nie rozstrzygam tego jednoznacznie) kryje się w jednym z zapisów

⁷⁹ Z. Mocarcka, *Od czytelnika*, [w:] A. Kamieńska, *Notatnik 1965-1972*, dz. cyt. s. 316.

Notatnika: „To wszystko odnosi się także do sztuki. Nie uznaję w poezji tego, co krytycy nazywają wyrażaniem siebie jako celu twórczego wysiłku. Albo kreowanie siebie. Nie siebie się tworzy, ale zapisuje się żmudnie jakieś konkretne prawdy, myśli. Nawet liryka, najgłębsza liryka powinna obnażać prawdę o człowieku i świecie, a nie autora. J. używa zawsze w swojej poezji zaimka »ja«, ale nie obnaża się, przekazuje poprzez »ja« swoje doświadczenie, swoją prawdę”⁸⁰.

A więc J.?

Bibliography

Subject literature

Manuscript sources

Babraj Marcin, *Listy do Anny Kamińskiej*, manuscripts, Muzeum Narodowe w Lublinie, Oddział Literacki im. Józefa Czechowicza, no reference number (deposit).

Kamińska Anna, *Notatnik z okresu 31 X 1971 – 15 II 1972*, manuscript, Muzeum Narodowe w Lublinie, Oddział Literacki im. Józefa Czechowicza, no reference number (deposit).

Printed sources

Kamińska Anna, “Notatnik” (33), *W drodze* 1977, issue 10, pp. 80–82.

Kamińska Anna, “Notatnik” (34), *W drodze* 1977, issue 11, pp. 77–79.

Kamińska Anna, “Notatnik” (35), *W drodze* 1977, issue 12, pp. 60–63.

Kamińska Anna, “Notatnik” (36), *W drodze* 1978, issue 3, pp. 77–79.

Kamińska Anna, “Notatnik” (37), *W drodze* 1978, issue 4, pp. 36–38.

Kamińska Anna, “Notatnik” (38), *W drodze* 1978, issue 6, pp. 55–58.

Kamińska Anna, “Notatnik” (39), *W drodze* 1978, issue 7, pp. 73–76.

Kamińska Anna, *Notatnik 1965–1972*, Wydawnictwo W Drodze, 1st edition, Poznań 1982.

Kamińska Anna, *Notatnik 1973–1979*, Wydawnictwo W Drodze, Poznań 1987.

Kamińska Anna, *Notatnik*, Kruszewski Wojciech (ed.), Muzeum Narodowe w Lublinie, Lublin 2020.

Kamińska Anna, “Oda żartobliwa do moich synków” [in:] Anna Kamińska, *Poezje zebrane*, vol. 1, Kruszewski Wojciech (ed.), Muzeum Narodowe w Lublinie, Lublin 2020, p. 139.

⁸⁰ A. Kamińska, *Notatnik 1965–1972*, dz. cyt., s. 219.

Theme literature and auxiliary literature

- Biasi Pierre-Marc de, *Genetyka tekstów*, trans. Kwiatek Filip, Prussak Maria, IBL Wydawnictwo, Warsaw 2015.
- Chojnowski Zbigniew, *Metamorfozy Anny Kamieńskiej*, Wydawnictwo WSP, Olsztyn 1995.
- Czermińska Małgorzata, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych, Krakow 2000.
- Gombrowicz Witold, *Kronos*, Wydawnictwo Literackie, Krakow 2013.
- Gralewicz-Wolny Iwona, *Pisz o milczeniu. Świat poetycki Anny Kamieńskiej*, Gnome, Katowice 2002.
- Gruca Aleksandra, “«Tranquillus Deus tranquillans omnia» – cisza a modlitwa w Notatniku Anny Kamieńskiej”, *Zeszyty Naukowe KUL* 2002, issue 1–2, pp. 3–21.
- Kruszewski Wojciech, “Nota wydawnicza” [in:] Anna Kamieńska, *Notatnik*, Muzeum Narodowe w Lublinie, Lublin 2020.
- Kruszewski Wojciech, *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010.
- Małczyński Bartosz, “Drzewo miłości i rozpacz. Uwagi o Notatniku Anny Kamieńskiej” [in:] *Świąty melancholii: w 500-lecie „Melancholii” Albrechta Dürera (1514–2014)*, Dybizański Marek, Mazur Aneta (eds.), Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2016, pp. 309–315.
- Mitosek Zofia, “Wprowadzenie” [in:] *Ecriture/Pisanie. Materiały z konferencji polsko-francuskiej*. Warszawa, październik 1992, Mitosek Zofia, Lichtański Jakub Z. (eds.), Wydawnictwo DiG, Warsaw 1995, pp. 1–9.
- Mocarska Zofia, “Od czytelnika” [in:] Anna Kamieńska, *Notatnik 1965–1972*, Wydawnictwo W Drodze, Poznań 1982, pp. 313–136.
- Pachocki Dariusz, “Tekstowe meandry. Dziennik 1954 Leopolda Tyrmanda – problem nie tylko filologiczny” [in:] *Przed-tekstowy świat. Z literackich archiwów XIX i XX wieku*, Woźniak-Łabieniec Marzena (ed.), Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, pp. 145–161.
- Pyzałka Rafael, “Jan Twardowski w Notatniku Anny Kamieńskiej” [in:] idem., *To, co Boskie, to co ludzkie. Materiały z sesji „Poezja religijna, metafizyczna, czy...?”*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1996, pp. 51–64.
- Rodak Paweł, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warsaw 2011.
- Szyborska Wisława, “Przy winie” [in:] idem., *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Krakow 2012, p. 85.
- Troszyński Marek, *Alchemia rękopisu*. Samuel Zborowski *Juliusza Słowackiego*, Instytut Badań Literackich PAN, Warsaw 2017.
- Zarębianka Zofia, *Świadectwo słowa. Rzecz o twórczości Anny Kamieńskiej*, Wydawnictwo M, Krakow 1993.

Zarębianka Zofia, *Zakorzenia Anny Kamińskiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych "Universitas", Krakow 1997.

Zarzycka Jagoda, "Notatnik Anny Kamińskiej w świetle listów wydawcy Marcina Babraja do poetki", *Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie* 2021, vol. 19, issue 1, pp. 91–97. <https://doi.org/10.12775/SE.2021.0009>

Jagoda Zarzycka – M.A. candidate at the Chair of Textology and Editing, John Paul II Catholic University of Lublin; she graduated with honours Editing studies at the John Paul II Catholic University of Lublin. She is also a graduate of Romance philology. She has collaborated with Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego on editing source texts. With her article "Notatnik Anny Kamińskiej w świetle listów wydawcy Marcina Babraja do pisarki" she débuted at the *Sztuka Edycji* journal. Currently, she studies at the College of Interdisciplinary Individual Studies in Humanities and Social Sciences. She is interested in Polish literature of the 19th and 20th century, academic editing, genetic and text criticism, and culture in teaching Polish as a foreign language.

Anna Szawerna-Dyrszka*

 <https://orcid.org/0000-0001-5261-3114>

Orthography beyond belief A case of Stanisław Baczyński

Summary

The article deals with the use of majuscule in religious terms in the context of editing the unfinished typescript of Stanisław Baczyński's *Propozycje. Nowa kultura – nowa cywilizacja*. The author spelled the words such as *Kościół* (as an institution, a population of worshippers), *Boży*, *Chrystusowy* (as possessive adjectives) inconsistently – once in uppercase, once in lowercase (the latter more frequently). The author of the article (and the editor of Baczyński's work) analyzes orthographic norms, both present ones and those contemporary with Baczyński, and on this basis decides to leave unchanged the spelling inconsistencies in religion-related words. These inconsistencies are considered a result of the clash between the atheist worldview and the repressive function of orthography, and at the same time a proof of the author's linguistic struggle, telling a lot not only about the creative process, but also about the idea of the work.

Keywords: editing, atheism, religion, vocabulary, orthography, spelling

* Associate Professor, the University of Silesia, the Faculty of Humanities, the Institute of Literary Studies, ul. Uniwersytecka 4, 40-103 Katowice; anna.szawerna-dyrszka@us.edu.pl

“What does orthography believe in?” – Maciej Tramer asks reflecting on the spelling of the word *bóg* [god] in Władysław Broniewski’s manuscripts. And he answers:

Poland – like many other (which does not mean every) countries – uses a simple principle: referring to monotheism the word is spelled in uppercase, while referring to polytheism – in lowercase, and ... there is no principle in the case of atheism (even the one that does not personify the superior power of theism). This regulation turns out to be repressive to such an extent that it does not allow for full freedom of presentation, but determines the divine status.¹

I have appreciated the accuracy of this remark, when as an editor of Stanisław Baczyński’s unfinished typescript *Propozycje. Nowa kultura – nowa cywilizacja*² [Proposals. New culture – new civilization], found in the Museum of Literature, I had to decide whether to use uppercase in words related to religion. The author was not consistent in spelling the words such as *Kościół* [church] (an institution and the population of worshippers), *Boży* [God’s], *Chrystusowy* [Christ’s] (as possessive adjectives) – once in uppercase, once in lowercase. This inconsistency also concerns the word *Bóg*, although the use of lowercase is rare in this case; unlike the word *Kościół*, in the case of which uppercase is rare. In the beginning, I intended to standardize the spelling of the discussed terms in accordance with the present regulations (respecting the requirement of the exclusive use of uppercase in the discussed words), taking into consideration the fact that in other respects I have modernized the orthography. However, having read the text which Baczyński published in 1930 in the magazine “Europa”, where he was the editor, I started to ponder whether I was right.

This article, *Religia przyszłości*³ [Religion of the future], is a fragment of *Propozycje* [Proposals], which is not included in the typescript. This is suggested by the gap in the author’s foliation (the lack of pages between 103 and 120), there is no chapter on religion which is mentioned in the contents either (there is only the first page of the chapter with the following title: *Religia (tragedie chrystianizmu)* [Religion (tragedies of Christianity)]. Baczyński probably took out the pages of the chapter on religion from the typescript to take it to the “Europa” editor’s office and on its basis prepared a text for publication. The pages used in this way have not been

1 M. Tramer, „Mitologia ortograficzna albo uwierzyć niewierzącemu”, [in:] M. Tramer, (ed.), *Brudnopis in blanco. Rzecz o poezji Władysława Broniewskiego*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2010, p. 165.

2 S. Baczyński, *Propozycje. Nowa kultura – nowa cywilizacja*, edition and commentary by A. Szawerna-Dyrszka, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2021.

3 S. Baczyński, “Religia przyszłości”, *Europa* 1930, no. 7, pp. 195–200.

returned to the typescript – they should be considered as lost. In the text published in “Europa”, the words *kościół*, *boży* and *chrystusowy* are never written in uppercase – even in quotations from the book *Jezus Chrystus a kwestia społeczna* [Jesus Christ and the social question], whose author, Francis Greenwood Peabody, consistently used uppercase in religious terms.⁴

Thus, it may be stated that Baczyński committed a double sin – not only against orthography, but also against editorship (at least in the present understanding of its principles). The sin metaphor suits well the context, although it immediately causes contestation. The definition of sin as “an action which is an offense against the norms” makes me think about regulations and acts determining the Polish spelling rules.

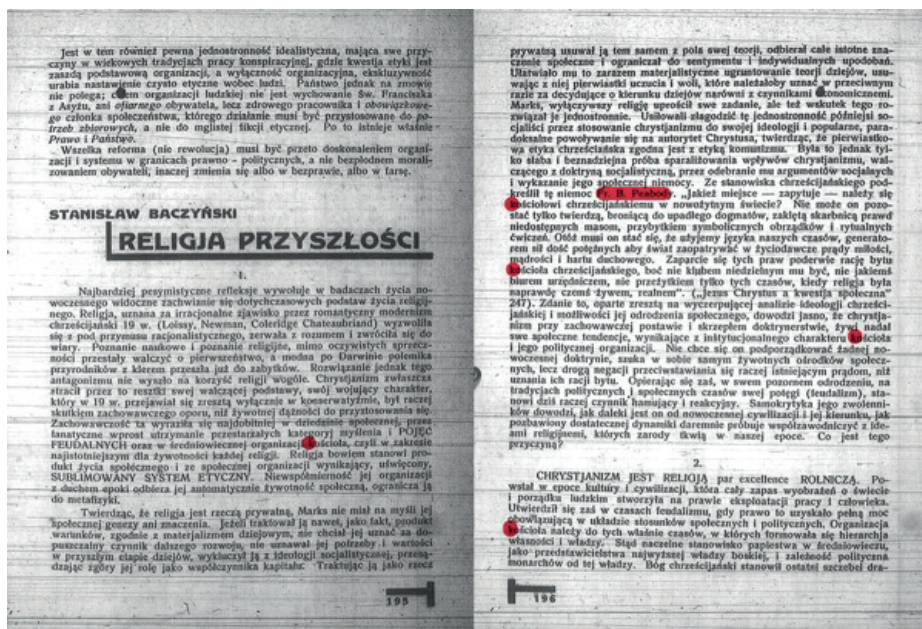


Photo 1. The beginning of the article „Religia przyszłości” with a quotation from F.G. Peabody’s book in which Baczyński changed the spelling of the word *Kościół* (in the text there is an error in the second initial in Peabody’s name).

Source: *Europa* 1930, no. 7, pp. 195–196

Normativity takes into consideration religious worldview, which seems obvious and is reflected in the rules concerning the use of uppercase in religious terms. What is more, the vocabulary is subject of particular interest of the Religious

⁴ See. F.G. Peabody, *Jezus Chrystus a kwestia społeczna*, trans. by A. Jałowicka, Gebethner and Wolff, Warszawa 1911. Baczyński quoted a fragment of this book (p. 247).

Language Team in the Council for the Polish Language, whose task is, *inter alia*, to standardize the spelling of religious terms and specify some of the rules. Thus, it turns out that the knowledge of the general principles collected in the PWN orthographic dictionary may not prevent us from making an error, as the Team's suggestions may differ from the principles "and they are finally bidding".⁵ In *Zasady pisowni słownictwa religijnego* [the spelling rules of religious vocabulary] published by the Religious Language Team, which is the source of the above quotation, most of the rules concern the use of uppercase. It includes, *inter alia*, the spelling rules of adjectives derived from proper names:

If we have an adjective which answers the question *whose?*, i.e. the so-called possessive adjective, referring to the proprietor, author or creator, derived from proper names, with the endings *-owski*, *-owy*, *-in*, *-yn*, we should write it in uppercase, e.g. *nauka Chrystusowa* [Christ's teachings], *Psalterz Dawidów* [David's psalter].

We also use uppercase in:

a. The adjective *Boży*, derived from the noun *Bóg*, if it refers to God, e.g. *plan Boży* [God's plan], *lud Boży* [God's people], *prawda Boża* [God's truth], *królestwo Boże* [God's kingdom], *miłosierdzie Boże* [God's mercy], *opatrność Boża* [God's providence], *śługa Boży* [servant of God].⁶

The rules do not allow for variations. Thus, the spelling of possessive adjectives used by Baczyński (*wola boża* [God's will], *królestwo boże*, *kościół chrystusowy* [Christ's church]) has to be considered unacceptable. This knowledge, however, does not make the editor doubt-free. Because in other cases of the use of upper and lowercase in religious vocabulary, the norm allows for facultative solutions, taking into consideration emotional load related to the attitude to faith. The regulation accepts the forms *królestwo Boże* and *Królestwo Boże*, but it does not accept writing both words in lowercase. Thus, only a neutral and expressively positive form turns out to be normative.⁷ Not allowing for negative emotions, orthography makes lowering of the divine status impossible. Thus, it favors the monotheistic religious worldview, locating the non-religious one beyond the law. Atheism has its own words – it has no orthography, nor advocates in the Council for the Polish Language (imagine that they create a team analogical to the Religious Language

⁵ *Zasady pisowni słownictwa religijnego*, R. Przybylska and W. Przyczyna (eds.), Wydawnictwo Biblos, Tarnów 2005, p. 7.

⁶ *Ibidem*, pp. 33–34.

⁷ "It has been considered necessary to restrict the obligatory use of uppercase, at the same time allowing for using it for politeness reasons and for emotional and religious reasons, or in order to stress a particular importance of the word distinguished in this way". R. Przybylska, W. Przyczyna, „Wstęp” [in:] *Zasady pisowni słownictwa religijnego*...

Team). As a consequence, the “orthographic attitude” to faith is sanctioned exclusively by the religious horizon.

What should the editor of the work of a declared atheist or an anticlerical with a polemical attitude to religion in general, and to Christianity in the Catholic version in particular, do? Should she believe a nonbeliever or rather orthography? Roman Loth suggests the solution to the problem; pondering over the limits of the modernization of the edited text, he writes:

The main principle says: the modernization process cannot violate individual traits of the author’s language and significant language features. Therefore, the criteria for the author’s choice between the existing by-forms cannot be violated, traces of the author’s hesitation concerning the choice of one form or another cannot be effaced.⁸

In Baczyński’s typescript, minuscule in religious terms must belong to “significant language features”, and inconsequences in the use of lower and uppercase in the discussed vocabulary undeniably constitute “traces of the author’s hesitation concerning the choice of one form or another”.

One has to consider the question of alternatives offered by the language of the epoch in which the author has created his work. Was the use of lowercase in such words as *kościół*, *boży*, *chrystusowy* a norm violation, an “orthographic excess?”⁹

Baczyński began to work on the thesis diagnosing the situation in 20th-century European culture and civilization in 1925 and continued working on it for at least ten years (or even to his death in 1939), from time to time announcing the publication of his book which eventually has never been published. It is not clear whether the book has been finished. The copy of the typescript found in the archives of the Museum of Literature (the only one that has been found) shows the work *in statu nascendi* and is not dated.¹⁰ It seems that *Propozycje* were partly created (or perhaps completed) in the time of the post-partition chaos in Polish orthography¹¹ which was overcome by the great reform of the Polish Academy of Learning passed in 1936. There were earlier attempts to standardize Polish spelling, but suggested rules were not generally accepted. Lack of general norms sanctioned the existence

8 R. Loth, „Modernizacja tekstu”, [in:] R. Loth (ed.), *Podstawowe pojęcia i problemy tekstologii i edytorstwa naukowego*, Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, Warszawa 2006, p. 94.

9 Such an expression was used by Baczyński in a reflection on Futurists’ spelling. See S. Baczyński, „Syty Paraklet i głodny Prometeusz. Najmłodsza poezja polska”, [in:] S. Baczyński (ed.), *Pisma krytyczne*, selection and introduction by A. Kijowski, PIW, Warszawa 1963, p. 136.

10 I reconstructed a story of the creation of the work in *Wprowadzenie* [Introduction] to its edition. See A. Szawerna-Dyrzka, „Geneza”, [in:] S. Baczyński, *Propozycje. Nowa kultura – nowa cywilizacja...*, pp. 13–17.

11 M. Malinowski, *Ortografia polska od II połowy XVIII wieku do współczesności. Kodyfikacja, reformy, recepcja*, <http://www.sbc.org.pl/Content/93088/doktorat3218.pdf> [accessed: 29.12.2021].

of by-forms, which was reflected in dictionaries. A good example are the rules presented in Jan Łoś' orthographic dictionary from 1926. The author suggested here, *inter alia*, the use of majuscule "for the sake of respect" in such words as *Boski*, *Boży*, but also accepted the alternative ("or") *boski*, *boży*.¹²

In the decisions on using upper and lowercase made in 1936 by the Orthographic Commission of the Polish Academy of Learning, religious vocabulary did not constitute a particular problem. It did not even appear among examples illustrating the spelling rule concerning possessive adjectives. Spelling rules concerning religion-related terms were mentioned only in few orthographic dictionaries. In *Główne zasady pisowni polskiej* [Main rules of Polish spelling] attached to Michał Arct's dictionary, they were reduced to a remark that the "words *Pan Bóg* [God], *Kościół* (as a name of the organization), *Baranek Boży* [the Lamb of God], *Syn Boży* [Son of God]" are written in uppercase.¹³ However, the word *boży* used separately is in lowercase, according to the dictionary. In the dictionary by Stanisław Jodłowski and Witold Taszycki, the forms *boży* and *Boży* are presented together (the conjunction *albo* is used¹⁴), like in Łoś' dictionary, while the word *kościół* has only one lowercase form.

Thus, it may be said that Baczyński's orthographic modernity in spelling of religious terms was less restrictive than ours. As a consequence, it is hard to consider his spelling as unacceptable, especially when we take into consideration Loth's editing suggestion:

The use of lowercase (minuscule) should also differ from the today orthographic norm in particular text situations: namely, where it constitutes an element of the intentionally constructed poetics.¹⁵

Taking into consideration all the above mentioned arguments, preparing Baczyński's incomplete typescript, I have decided to question the binding norms and preserve the author's inconsequence in the use of upper and lowercase. I consider it a result of a clash between the worldview and the repressive function of orthography, and at the same time a proof of the author's linguistic struggle, telling a lot not only about the creative process, but also about the idea of the work.

¹² J. Łoś, *Zasady ortografii polskiej i słownik ortograficzny według zasad Polskiej Akademii umiejętności*, 4th edition, Książnica Atlas, Łódź-Warszawa 1926, p. 36.

¹³ Michał Arcta *słownik ortograficzny*, Wydawnictwo Michała Arcta, Warszawa 1936.

¹⁴ See S. Jodłowski, W. Taszycki, *Zasady pisowni polskiej i interpunkcji ze słownikiem ortograficznym: według uchwał Komitetu Ortograficznego Polskiej Akademii Umiejętności zatwierdzonych przez Ministerstwo W.R.iO.P.*, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Lwów 1936.

¹⁵ R. Loth, „Przykłady form podlegających i niepodlegających modernizacji”, [in:] R. Loth (ed.), *Podstawowe pojęcia i problemy...*, p. 102.

Anna Szawerna-Dyrszka*

Ortografia nie do wiary Przypadek Stanisława Baczyńskiego

Streszczenie

Artykuł podejmuje problem używania majuskuły w nazwach religijnych, w kontekście pracy edytorskiej nad niedokończonym maszynopisem Stanisława Baczyńskiego zatytułowanym *Propozycje. Nowa kultura – nowa cywilizacja*. Autor zapisywał słowa takie jak *Kościół* (w znaczeniu instytucji, ogółu wiernych), *Boży, Chrystusowy* (jako przymiotniki dzierżawcze) niekonsekwentnie – raz dużą, raz małą literą (z przewagą stosowania minuskuły). Autorka artykułu (jednocześnie edytorka rozprawy Baczyńskiego) analizuje dzisiejsze, a także współczesne Baczyńskiemu normy ortograficzne i na tej podstawie podejmuje decyzję o pozostawieniu niekonsekwencji w zapisie słów związanych z religią. Uważa je bowiem za rezultat zderzenia ateistycznego światopoglądu z represywną funkcją ortografii, a jednocześnie za dowód językowych zmagania autora, wiele mówiący nie tylko o procesie tworzenia, ale też o idei dzieła.

Słowa kluczowe: edytorstwo, ateizm, religia, słownictwo, ortografia, pisownia

„W co wierzy ortografia?” – pytał Maciej Tramer przy okazji refleksji nad pisownią słowa „bóg” w rękopisach Władysława Broniewskiego. I odpowiadał:

Polska – podobnie jak wiele innych (co nie znaczy, że wszystkie) – stosuje prostą zasadę: wielką literę w odniesieniu do monoteizmu, małą – dla politeizmu i... żadnej zasady dla ateizmu (a nawet niepersonifikującego siły nadrzędnej teizmu). Ta regulacja okazuje się jednak do tego stopnia represywna, że nie tylko nie pozwala na pełną dowolność zapisu, ale w ogóle ustala boski status¹⁶.

Celność tego spostrzeżenia doceniłam, gdy jako edytorka odnalezione go w warszawskim Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza niedokończonego

* Dr hab., Uniwersytet Śląski, Wydział Humanistyczny, Instytut Literaturoznawstwa, ul. Uniwersytecka 4, 40-103 Katowice; anna.szawerna-dyrszka@us.edu.pl

¹⁶ M. Tramer, *Mitologia ortograficzna albo uwierzyć niewierzącemu*, [w:] tegoż, *Brudnopis in blanco. Rzecz o poezji Władysława Broniewskiego*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2010, s. 165.

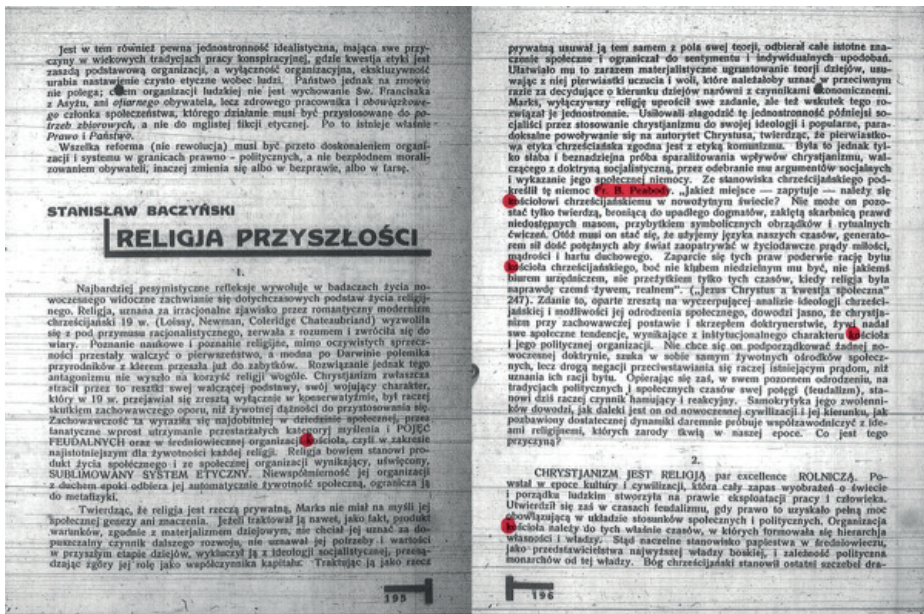
maszynopisu Stanisława Baczyńskiego zatytułowanego *Propozycje. Nowa kultura – nowa cywilizacja*¹⁷, musiałam podjąć decyzje w kwestii użycia dużej litery w słowach związanych z religią. Autor zapisywał słowa takie jak *Kościół* (w znaczeniu instytucji, ogółu wiernych), *Boży, Chrystusowy* (jako przymiotniki dzierżawcze) niekonsekwentnie – raz wielką, raz małą literą. Niejednolitość ta dotyczy także słowa *Bóg*, choć trzeba przyznać, że w tym przypadku użycie małej litery jest rzadkie – inaczej niż w zapisach nazwy *Kościół*, gdzie duża litera należy do wyjątków. Początkowo skłaniałam się do uregulowania pisowni omawianych nazw zgodnie z dzisiejszymi przepisami (respektującymi w omawianych przypadkach wyłącznie dużą literę), zwłaszcza że pod innymi względami zmodernizowałam ortografię. Wszelako po lekturze tekstu, jaki Baczyński opublikował w 1930 roku na łamach redagowanego przez siebie czasopisma „Europa”, zaczęłam zastanawiać się nad słusznością takiego postępowania.

Artykuł *Religia przyszłości*¹⁸, bo o nim tu mowa, jest fragmentem *Propozycji*, którego nie ma w maszynopisie. Wskazuje na to luka w foliacji autorskiej (brak kartek od 103. do 120.), a także zapowiadanego w spisie treści rozdziału o religii (zachowała się tylko karta otwierająca tę część, z następującym tytułem: *Religia (tragedie chrystianizmu)*). Prawdopodobnie Baczyński wyjął z maszynopisu kartki z rozdziałem o religii, by zanieść je do redakcji „Europy” i na ich podstawie przygotować tekst do druku. Wykorzystanych w ten sposób kartek nie włączył z powrotem do egzemplarza – należy uznać je za zaginione. W tekście opublikowanym w „Europie” słowa *kościół, boży, chrystusowy* nigdy nie zaczynają się dużą literą – nawet w cytatach z książki *Jezus Chrystus a kwestia społeczna*, której autor Francis Greenwood Peabody konsekwentnie stosował w nazwach religijnych wielkie litery¹⁹.

¹⁷ S. Baczyński, *Propozycje. Nowa kultura – nowa cywilizacja*, opracowanie z niepełnego maszynopisu i komentarz edytorski, A. Szawerna-Dyrszka, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2021.

¹⁸ S. Baczyński, *Religia przyszłości*, „Europa” 1930, nr 7, s. 195–200.

¹⁹ Zob. F.G. Peabody, *Jezus Chrystus a kwestia społeczna*, przekł. A. Jałowiecka, Gebethner i Wolff, Warszawa 1911. Baczyński przytoczył urywek ze strony 247 tej książki.



Fot. 1. Początkowy fragment artykułu *Religia przyszłości* z cytatem z książki F.G. Peabody'ego, w którym Baczyński zmienił sposób zapisu słowa *kościół* (w tekście błędnie podano inicjał drugiego imienia Peabody'ego).

Źródło: „Europa” 1930, nr 7, s. 195–196

Można by zatem stwierdzić, że Baczyński popełnił grzech podwójny – nie tylko przeciwko ortografii, ale też edytorstwu (przynajmniej w dzisiejszym rozumieniu ich zasad).

Metafora grzechu dobrze wpisuje się w kontekst, o którym mowa, niemniej od razu skłania do kontestacji. Definicja grzechu jako „uczynku wykraczającego przeciw normom jakiegoś postępowania” kieruje moją refleksję w stronę reguł, przepisów i aktów ustalających prawidła polskiej pisowni.

Normatywność nie jest obojętna wobec światopoglądu religijnego, co wydaje się oczywiste i co znajduje odbicie w przepisach dotyczących użycia wielkiej litery w nazwach religijnych. Co więcej, słownictwo z tego zakresu jest przedmiotem szczególnej troski powołanego w ramach Rady Języka Polskiego Zespołu Języka Religijnego, którego zadaniem jest m.in. ujednolicenie pisowni nazw religijnych oraz uściślenie niektórych reguł. Okazuje się zatem, że znajomość ogólnych zasad zebranych w słowniku ortograficznym PWN może nie uchronić nas od błędu, bo ustalenia Zespołu mogą od zasad tych odbiegać „i to one mają ostatecznie moc obowiązującą”²⁰. W opublikowanych przez Zespół Języka Religijnego *Zasadach*

²⁰ *Zasady pisowni słownictwa religijnego*, red. R. Przybylska i W. Przyczyna, Wydawnictwo Biblios, Tarnów 2005, s. 7.

pisowni słownictwa religijnego, skąd pochodzi powyższe stwierdzenie, większość ustaleń dotyczy stosowania wielkiej litery. Zamieszczono tu między innymi reguły określające sposób zapisu przymiotników pochodzących od nazw własnych:

Jeżeli mamy do czynienia z przymiotnikiem odpowiadającym na pytanie *czyj?*, czyli z tzw. przymiotnikiem dzierżawczym, odnoszącym się do właściciela, autora, twórcy, utworzonym od imion własnych, zakończonym na *-owski, -owy, -in, -yn, -ów*, to piszemy go wielką literą, np. *nauka Chrystusowa, Psalterz Dawidów*.

Wielką literą piszemy też:

a. Przymiotnik *Boży* pochodny od rzeczownika *Bóg*, jeśli odnosi się on do Boga, np. *plan Boży, lud Boży, prawda Boża, królestwo Boże, miłosierdzie Boże, opatrność Boża, sługa Boży*²¹.

Przepisy te nie dopuszczają rozstrzygnięć wariantywnych, sposób zapisu przymiotników dzierżawczych przyjęty przez Baczyńskiego (*wola boża, królestwo boże, kościół chrystusowy*) trzeba zatem uznać za niedopuszczalny. Wiedza ta nie uwalnia jednak edytora od wątpliwości. Bo przecież w innych wypadkach użycia dużych i małych liter w słownictwie religijnym norma przewiduje rozwiązania fakultatywne, uwzględniające ładunek emocjonalny podyktowany stosunkiem do spraw wiary. Regulacja przyzwala na formy *królestwo Boże, Królestwo Boże*, ale zapisu obu wyrazów małą literą nie akceptuje. Normatywna okazuje się zatem tylko forma neutralna i ekspresywnie dodatnia²². Nie zezwalając na emocję negatywną, ortografia odbiera możliwość obniżenia boskiego statusu. Opowiada się zatem po stronie monoteistycznego światopoglądu religijnego, niereligijny lokując poza prawem. Ateizm ma własne słowa – nie ma ortografii ani jej rzeczowników w Radzie Języka Polskiego (wyobraźmy sobie, że tworzą oni zespół analogiczny do Zespołu Języka Religijnego). W efekcie „ortograficzny stosunek” do spraw wiary sankcjonuje horyzont religijny i żaden inny.

Jak wobec tego powinna postąpić edytorka dzieła zdeklarowanego ateisty i antyklerykała polemicznie nastawionego do religii w ogóle, a do chrześcijaństwa w wersji katolickiej w szczególności? Czy ma uwierzyć niewierzącemu, czy raczej ortografii? Rozwiązanie tego problemu podpowiada Roman Loth, który zastanawiając się nad granicami modernizacji edytowanego tekstu, pisze:

²¹ Tamże, s. 33–34.

²² „Za pożądane uznano ograniczenie obligatoryjnego użycia wielkiej litery, jednak z zachowaniem możliwości jej zastosowania ze względów grzecznościowych, emocjonalnych i religijnych lub dla podkreślenia szczególnej ważności wyróżnionego w ten sposób słowa”. R. Przybylska, W. Przyczyna, *Wstęp [w:] Zasady pisowni słownictwa religijnego...*

Zasada główna brzmi: w procesie modernizacyjnym nie mogą być naruszone indywidualne cechy języka autora ani językowe cechy znaczące. A zatem – nie mogą być też naruszone kryteria autorskiego wyboru spośród istniejących współcześnie form obocznych, nie mogą być zatarte ślady wahań autora co do wyboru takiej lub innej formy²³.

W zachowanym egzemplarzu maszynopisu Baczyńskiego minuskuła w zapisie nazw religijnych z pewnością należy do „językowych cech znaczących”, a niekonsekwencje w stosowaniu małych i dużych liter w omawianych słownictwie niezaprzecalnie są „śladami wahań co do wyboru takiej czy innej formy”.

Do rozważenia pozostaje kwestia alternatywy, jakie oferował autorowi język epiki, w której tworzył swoje dzieło. Czy na tle jemu współczesnym użycie małych liter w wyrazach takich jak *kościół*, *boży*, *chrystusowy* było przekroczeniem normy, „ortograficznym ekscysem”²⁴?

Pracę nad rozprawą diagnozującą sytuację w kulturze i cywilizacji europejskiej w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku Baczyński rozpoczął około roku 1925 i kontynuował ją przez co najmniej 10 lat (a może nawet do śmierci, która nastąpiła w lipcu 1939 roku), od czasu do czasu zapowiadając wydanie książki, która – koniec końców – nigdy się nie ukazała. Nie wiadomo, czy w ogóle została ukończona. Zachowany w archiwum Muzeum Literatury egzemplarz maszynopisu (jedyne, jaki udało się odnaleźć) ukazuje dzieło *in statu nascendi* i nie jest datowany²⁵. Wydaje się, iż kształtowanie *Propozycji* przypadło w głównej mierze (a może i w całości) na czas pozaborowego chaosu w polskiej ortografii²⁶, której opanowała dopiero wielka reforma Akademii Umiejętności uchwalona w roku 1936. Wcześniej podejmowano próby ujednoczenia pisowni polskiej, ale proponowane zasady nie uzyskały powszechnej akceptacji. Brak norm ogólnych sankcjonował istnienie form obocznych, co znajdowało odzwierciedlenie w słownikach. Przykładem mogą być przepisy w słowniku ortograficznym Jana Łosia z 1926 roku.

23 R. Loth, *Modernizacja tekstu*, [w:] tegoż, *Podstawowe pojęcia i problemy tekstologii i edytorstwa naukowego*, IBL PAN, Warszawa 2006, s. 94.

24 Takiego określenia użył Baczyński w krytycznej refleksji nad pisownią futurystów. Zob. S. Baczyński, *Syty Paraklet i głodny Prometeusz. Najmłodsza poezja polska*, [w:] tegoż, *Pisma krytyczne*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył A. Kijowski, PIW, Warszawa 1963, s. 136.

25 Historię powstawania utworu odtworzyłam we *Wprowadzeniu do jego edycji*. Zob. A. Szawerna-Dyrszka, *Geneza*, [w:] S. Baczyński, *Propozycje. Nowa kultura – nowa cywilizacja...*, s. 13–17.

26 M. Malinowski, *Ortografia polska od II połowy XVIII wieku do współczesności. Kodyfikacja, reforma, recepcja*, <http://www.sbc.org.pl/Content/93088/doktorat3218.pdf> [dostęp: 29.12.2021].

Autor zalecał tu m.in. stosowanie majuskuły „ze względów uszanowania” w takich słowach jak *Boski*, *Boży*, ale dopuszczał też alternatywę („albo”) *boski*, *boży*²⁷.

W ustaleniach Komitetu Ortograficznego Polskiej Akademii Umiejętności z 1936 roku na temat pisowni małą i wielką literą słownictwo religijne nie stanowiło szczególnego problemu. Nie pojawiło się ono nawet wśród przykładów ilustrujących regułę zapisu przymiotników dzierżawczych. Zasady pisowni wyrazów związanych z religią były przytaczane tylko w nielicznych słownikach ortograficznych. W *Głównych zasadach pisowni polskiej* dołączonych do słownika Michała Arcta ograniczały się one do uwagi, że wielką literą piszemy „wyrazy *Pan Bóg*, *Kościół* (jako nazwa organizacji), *Baranek Boży*, *Syn Boży*”²⁸. Wszelako samo słowo *boży* słownik ten podaje wyłącznie w zapisie małą literą. Inaczej jest w słowniku Stanisława Jodłowskiego i Witolda Taszyckiego, gdzie formy *boży*, *Boży* połączone są – jak w słowniku Łosia – spójnikiem „albo”²⁹ (za to słowo *kościół* ma tylko taką postać).

Można zatem sądzić, że ortograficzna współczesność autora *Propozycji* była w kwestii pisowni nazw religijnych mniej restrykcyjna niż nasza. W związku z tym trudno uznać sposób zapisu Baczyńskiego za niedopuszczalny, zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę następujące edytorskie zalecenie Lotha:

Odmiennie od dzisiejszej normy ortograficznej pozostać powinny również małe litery (minuskuły) w szczególnych sytuacjach tekstowych: tam mianowicie, gdzie stanowią one składnik świadomie konstruowanej poetyki³⁰.

Wszystkie zebrane wyżej argumenty przemówiły za tym, że przygotowując do druku niezupełny maszynopis Baczyńskiego, zdecydowałam się zakwestionować obowiązujące dziś rozstrzygnięcia normatywne i zachować niekonsekwencje autora w użyciu dużej i małej litery. Uznałam je bowiem za rezultat zdezerzenia światopoglądu z represywną funkcją ortografii, a jednocześnie za dowód językowych zmagani autor, wiele mówiący nie tylko o procesie twórczym, ale też o idei dzieła.

²⁷ J. Łoś, *Zasady ortografii polskiej i słownik ortograficzny według zasad Polskiej Akademii Umiejętności*, wyd. IV, Książnica Atlas, Łódź-Warszawa 1926, s. 36.

²⁸ Michała Arcta *słownik ortograficzny*, Wydawnictwo Michała Arcta, Warszawa 1936.

²⁹ Zob. S. Jodłowski, W. Taszycki, *Zasady pisowni polskiej i interpunkcji ze słownikiem ortograficznym: według uchwał Komitetu Ortograficznego Polskiej Akademii Umiejętności zatwierdzonych przez Ministerstwo W.R.iO.P.*, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Lwów 1936.

³⁰ R. Loth, *Przykłady form podlegających i niepodlegających modernizacji*, [w:] tegoż, *Podstawowe pojęcia i problemy...*, s. 102.

Bibliography

- Baczyński Stanisław, *Propozycje. Nowa kultura – nowa cywilizacja*, maszynopis, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza, no. 3203.
- Baczyński Stanisław, *Propozycje. Nowa kultura – nowa cywilizacja*, edition and commentary by A. Szawerna-Dyrszka, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2021.
- Baczyński Stanisław, “Religia przyszłości”, *Europa* 1930, no. 7, pp. 195–200.
- Loth Roman, *Podstawowe pojęcia i problemy tekstologii i edytorstwa naukowego*, IBL PAN, Warszawa 2006.
- Peaybody Francis Greenwood, *Jezus Chrystus a kwestia społeczna*, trans. by A. Jałowiecka, Gebethner i Wolff, Warszawa 1911.
- Tramer Maciej, *Brudnopis in blanco. Rzecz o poezji Władysława Broniewskiego*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2010.
- Zasady pisowni słownictwa religijnego*, R. Przybylska and W. Przyczyna (eds.), Wydawnictwo Biblos, Tarnów 2005.

Anna Szawerna-Dyrszka – literary scholar, Polish philologist, Associate Professor in the Faculty of Humanities, the University of Silesia in Katowice. The author of the monographs: *Doświadczenie czasu. O poezji Wacława Iwaniuka* [Experiencing the time. On Wacław Iwaniuk’s poetry] (Katowice 2000); *Śmiech katastrofisty. Teodor Bujnicki w kręgu Żagarów* [A catastrophist’s laugh. Teodor Bujnicki in Żagary] (Katowice 2007); *Bliższe i dalsze okolice Miłosza. Szkice* [Miłosz’s close and distant environment. Essays] (Katowice 2011). The editor of the works by Teodor Bujnicki (*Liryki w wileńskim pejzażu* [Lyrics in Vilnius landscape], Katowice 2010) and Stanisław Baczyński (*Propozycje. Nowa kultura – nowa cywilizacja* [Proposals. New culture – new civilization], Katowice 2021).

Maciej Tramer*

 <https://orcid.org/0000-0001-5395-5415>

Ortografia nie do wiary Wątpliwe bluźnierstwo i bóg

Streszczenie

Po śmierci Władysława Broniewskiego Mieczysław Grydzewski zwrócił uwagę na, jego zdaniem, kontrowersyjny zapis słowa „bóg” w bardzo dobrze znanym polskiemu czytelnikowi wierszu *Zagłębie Dąbrowskie*. Laickie poglądy poeta deklarował na długo przed debiutem. Przez cały okres swojej działalności literackiej konsekwentnie stosował zapis korzystający z małej litery w pisowni słowa „bóg”. Nie czynił tego wbrew regułom, lecz pomimo zasad przyjętych przez polską ortografię. Zamiarem nie było bluźnierstwo, lecz wyłączenie się z opresywnej reguły uznający istnienie monoteistycznego „boga” jako bezdyskusyjny pewnik. Po przełomie 1989 roku część edytorów i badaczy uznała nawet stosowany przez Broniewskiego zapis jako wymuszony przez stalinowską i peerelowską cenzurę i starała się dokonać korekty.

Słowa kluczowe: Laicyzm, ortografia, poezja, lewica, Władysław Broniewski

„Niemal w ostatniej chwili” został dołączony do debiutanckich *Wiatraków* Władysława Broniewskiego „jeszcze jeden motyw tematyczny” – zauważyła Helena Karwacka. Było nim „wyznanie niewiary” zrealizowane w wierszu *Spowiedź*.

* Dr hab. prof. UŚ, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Wydział Humanistyczny, Instytut Literaturoznawstwa, ul. Uniwersytecka 4, 40-103 Katowice; maciej.tramer@us.edu.pl

Faktograficzna uwaga Karwackiej nie budzi wątpliwości, a drobnej korekty wymagałoby najwyżej słowo „niemal”. Skończony zaledwie na miesiąc przed wydrukowaniem wiersz nawet w dzisiejszych realiach typograficznych mógłby być kwalifikowany jako powstały i dołączony „w ostatniej chwili” lub „na ostatnią chwilę”. Dzięki zachowanym notatkom i szkicom zamiar „poetyckiego przetworzenia motywu »sporu z Bogiem«” udało się przesunąć o trzy lata wstecz, a dzięki wspomnieniom można było również osadzić moment utraty wiary w czasach gimnazjalnych. W ten sposób najstarszy zamiar otrzymał metrykę najmłodszego problemu; napisany na samym końcu złożonego do druku zespołu tekstów wiersz, został przesunięty na sam jego początek. „Nie bez wpływu lektury dzieł Nietzschego” i jednocześnie wskutek inspiracji „fascynującej się tym motywem liryki futurystycznej” pozostał dla Broniewskiego ateizm – co zauważyła Karwacka – „przede wszystkim jego własną sprawą, którą ponownie przemyślał i chciał dać temu wyraz w poezji”. Zamiast zamierzonego „wielkiego tematu”

Napisał wiersz aforystycznie zwięzły, pozbawiony charakterystycznego dla futurystów w tym temacie bluźnierstwa. I nie była to apostrofa-oskarżenie, lecz „spowiedź boga”, wyznanie winy i prośba o przebaczenie¹.

Zostawiam w tym miejscu sprawę „charakterystycznego bluźnierstwa”, gdyż poświęcona mu refleksja skierowałaby wątek w zupełnie inną stronę, który gotów byłby okazać się ślepym zaułkiem. Zatem jedynie na marginesie pozwolę sobie zadeklarować niewiarę w tak rozumiane intencje futurystów.

Spowiedź napisana przez Władysława Broniewskiego „niemal w ostatniej chwili” do debiutanckiego tomiku nie miała być bluźnierczą. To znaczy – obiektywnie rzecz biorąc mogła stanowić to, co gotowi bylibyśmy nazwać „obrazą uczuć religijnych”. W intencji Broniewskiego nie mieścił się jednak żaden zamiar ubliżenia komukolwiek. Radykalne poglądy poety (można nawet przyjąć, że w czasie debiutu poetyckiego dosyć gwałtownie radykalizujące się) nie były zorientowane na wykluczenie ani odepchnięcie, lecz na ów szczególny rodzaj wspólnoty, który Jean-Luc Nancy byłby skłonny nazwać „komunizmem literackim”². I znowu – niejako marginesie można co najwyżej dodać, że takie pojęcie komunizmu traktowane było jak swoiste odstępstwo od związanych z Komunistyczną Partią Polski przyjaciół i współautorów biuletynu poetyckiego *Trzy salwy*.

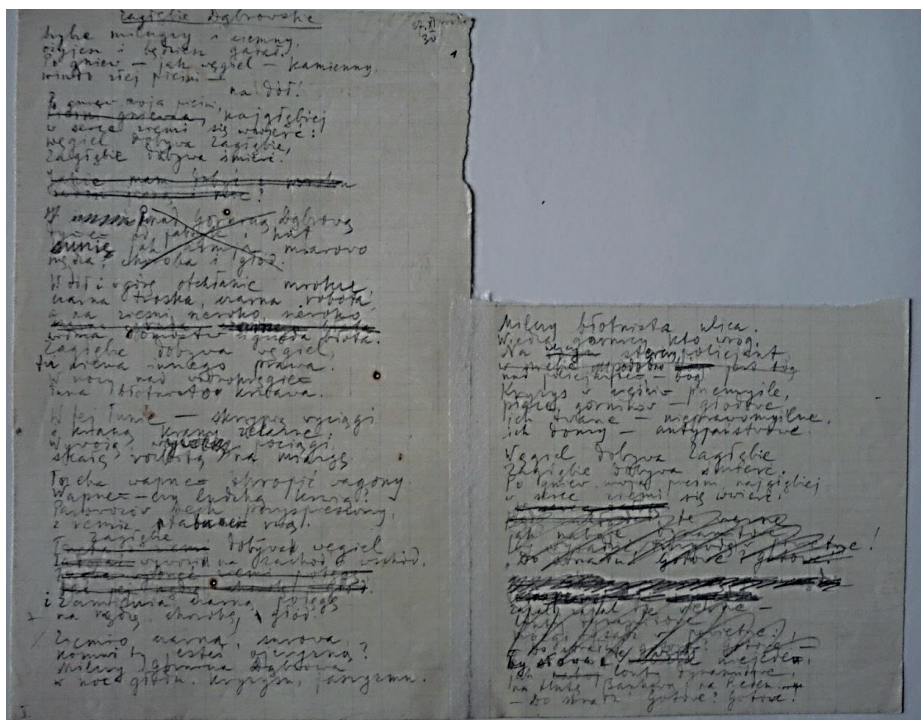
Aby nieco rozjaśnić tę sytuację pozwolę sobie sięgnąć po inny przykład. Mieczysław Grydzewski śledzący starannie typograficzne przygody swojego przedwojennego redakcyjnego podwładnego opowiedział taką oto historię:

1 H. Karwacka: *Młodość literacka Władysława Broniewskiego*, [w:] *Władysław Broniewski w poezji polskiej*, M. Janion (red.), Warszawa 1976, s. 120.

2 J-L. Nancy: *Rozdzielona wspólnota*, tłum. M. Gusin, T. Załuski, Wrocław 2010, s. 96.

W roku 1932 wydano w Moskwie *Wybór poezji* Broniewskiego, do którego włączono *Zagłębie Dąbrowskie*, ale rzecz prosta w dwuwierszu: „na rogu stoi policjant, nad policjantem – Bóg”, Bóg występuje jako „bóg”.

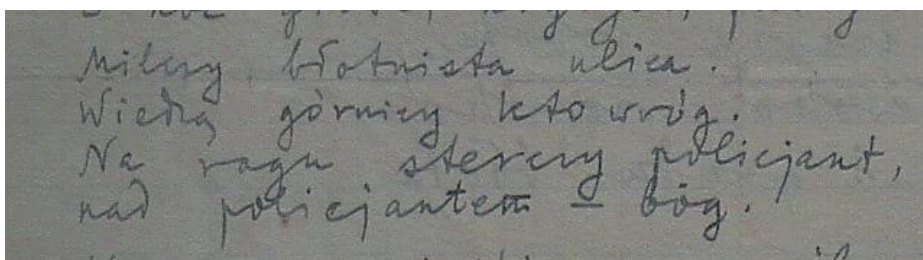
Mimo że okupanci sowieccy nie odważyli się narzucić religijnej Polsce „boga” z małej litery, jako obowiązującej normy, utrzymał się on w licznych przedrukach Broniewskiego, może nawet nie tyle z tytułu gorliwości, ile z tytułu bezmyślności i dopiero w ostatnich wydaniach *Poezji* zastąpiono go „Bogiem” jak było w oryginale³.



Należałoby zapytać w tym miejscu, co redaktor „Skamandra” traktował jak oryginał – czy chodziło o pierwodruk, czy o wersję drukowaną autoryzowaną przez poetę, czy też o zachowany brudnopis wiersza zawierający wczesne redakcje tekstu. Niedługo po opowiedzeniu tej historii Grydzewski powrócił do tematu i przypomniał perypetie związane z publikacją *Zagłębia Dąbrowskiego* w „Wiadomościach Literackich”. Wiersz ukazał się wówczas bez kontrowersyjnego fragmentu w obawie przed cenzurą. „Chodziło oczywiście o Boga, nie o policjanta” – podsumowywał opowieść naczelny tygodnika.

3 M. Grydzewski, *Dwa więzienia*, [w:] idem, *Silva rerum. Teksty z lat 1947–1969*, wybór J.B. Wójcik, Gorzów Wielkopolski 1994, s. 340.

W dokumentach pozostałych po Władysławie Broniewskim zachowały się trzy autografy wiersza. Pierwszy w postaci ołówkowego brulionu będący najwcześniejszym zachowanym rzutem tekstu. Drugi w postaci zapisu piórem – niemal bez poprawek. Trzecim jest kalkowa kopia maszynopisu na papierze przebitkowym z autorskimi notatkami poety, które miały służyć adaptacji wiersza na scenę⁴. I porzucam szczegóły związane z zachowanymi odmianami tekstu, aby skupić się wyłącznie na tym jednym fragmencie, który w kwestii użycia małej litery pozostaje po trzykroć niezmienny. W redakcji najwcześniejszej – ołówkowej, skreślona została wersja „Na rogu sterczy policjant, w niebie podobno jest bóg”, a zastąpiła ją niemal ostateczna forma: „na rogu sterczy policjant, nad policjantem bóg”.



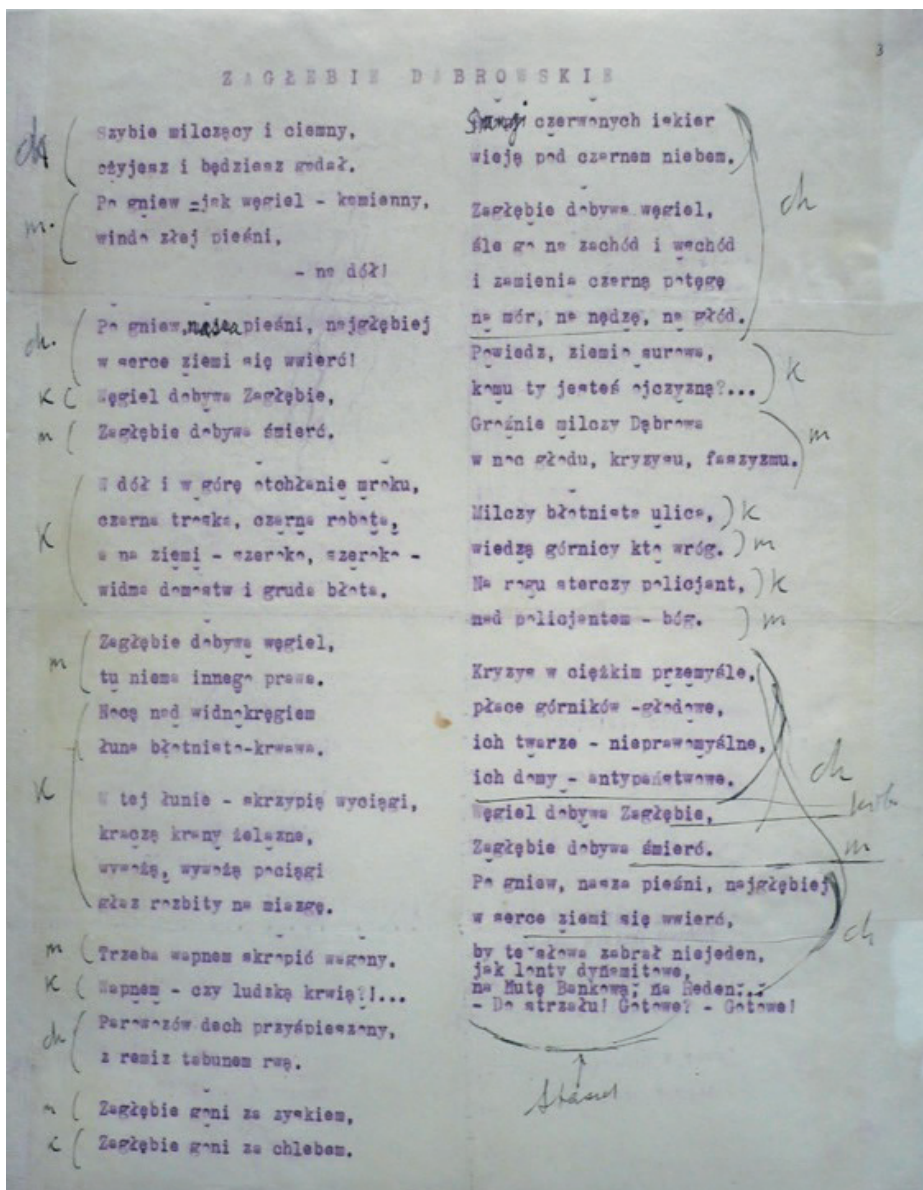
Rezygnacja z zachowanej w brulionie wersji korzystającej z trybu przypuszczającego („podobno jest bóg”) wydaje się nieco radykalizować tekst. I faktycznie tak było. Jednakowoż, wbrew temu, co mógł sądzić i co wspominał Grydzewski, w kierunku zmian widać, że Broniewskiemu bardziej chodziło jednak o policjanta niż o boga. Problemem, wokół którego skupiał się tekst, nie były wszak rozterki teologiczne, lecz skandal prawa, a ten miał jak najbardziej realny wymiar. W tekście głód, nędza, upokorzenie oraz przemoc państwa i nadzorującego policjanta pozostają autentyczne – zupełnie inaczej niż poddana w wątpliwość postać. Zapisany małą literą bóg jest tym, który nie istnieje, a na pewno jest tym, w którego się nie wierzy. Błuznierstwo, jeżeli w ogóle można by mówić o czymś takim, dotyczyło wyłącznie rzeczywistości („Zagłębie dobywa węgiel – tu nie ma innego prawa”; „ich twarze – nieprawomyślne, ich domy – antypaństwowe!”).

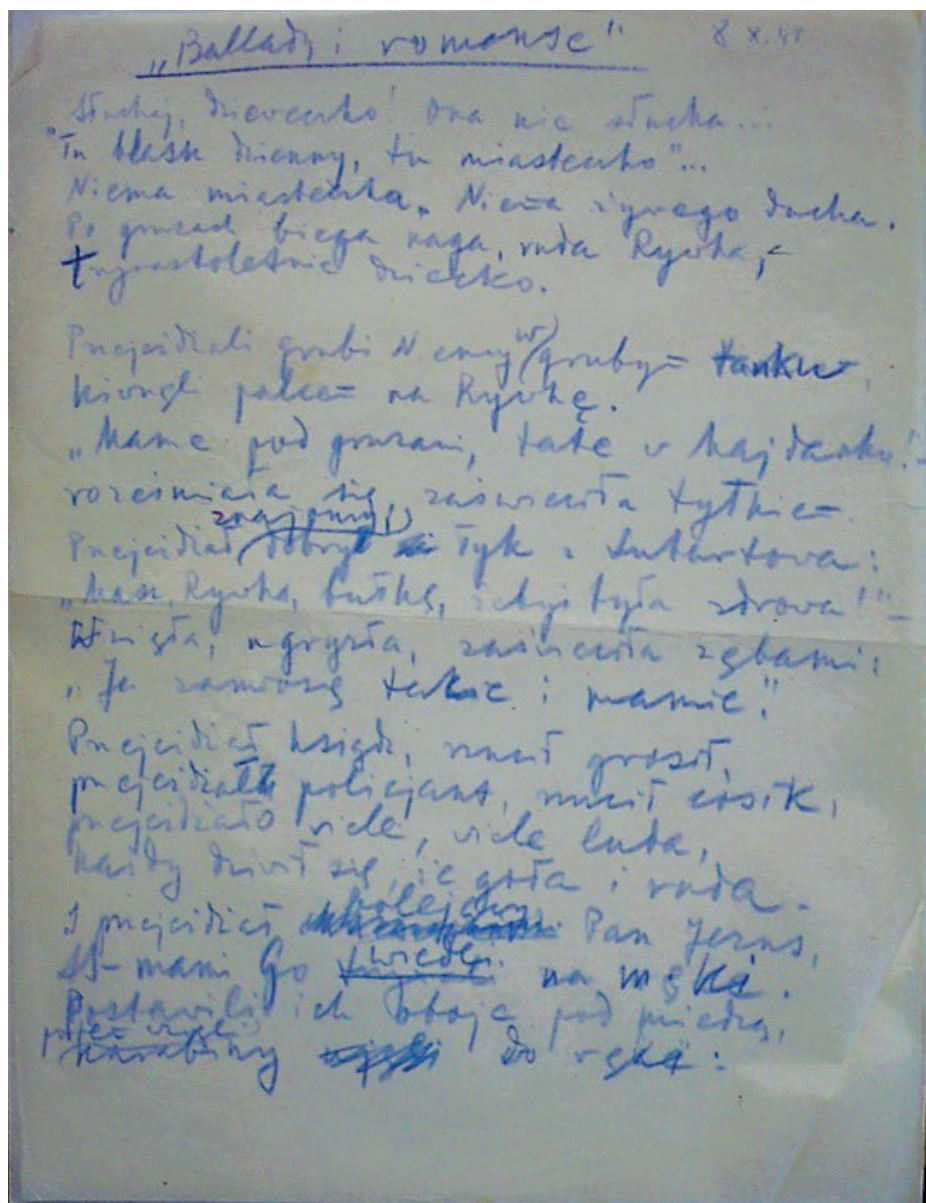
Czy można bluźnić przeciw nieistnjącemu? Lub inaczej – czy nieistnienie obraża? Oto wyzwanie dla teologii lub ontologii! Kiedy jednak staje się wyzwaniem dla edytorstwa, wówczas w stan podejrzania zostaje postawiona laickość.

Ortografia i leksyka pozostają wobec niej wyjątkowo niechętne. Wszak laickość swoją dystynkcję otrzymuje w języku najczęściej (niemal wyłącznie) dzięki zastosowaniu zaprzeczenia. „Laik” jest sformułowaniem niemalże pogardliwym. Słowniki języka polskiego tłumaczą ów rzeczownik w pierwszym rzędzie jako „człowieka niekompetentnego w jakiejś dziedzinie”, a dopiero w kolejnych zastosowaniach

4 Rękopisy wiersza W. Broniewskiego *Zagłębie Dąbrowskie*, Muzeum Władysława Broniewskiego, teczek VI [Troska i pieśń], k 6–8.

znajdują wyjaśnienie w stosunku „laika” do religii. Ta kolejność zostanie odwrócona dopiero w postaci przymiotnika „laicki”, jednakże nawet tutaj zaraz po „niezwiązanym z żadną religią” znajdziemy rozwinięcie „niekompetentny, dyletancki”. Każda z metafizycznych definicji będzie jednak korzystała wyłącznie z form przeczących – zatem mowa będzie o „nie-wierzącym”, „nie-związanym” lub „a-teiście”... A zatem – jak tutaj nie zbluźnić?





Wróćmy jednak do *Spowiedzi*, czyli najmłodszej wiersza w najstarszym tomiku Broniewskiego. Komentarz Karwackiej – chcąc nie chcąc – wpada w pułapkę języka. Wiersz Broniewskiego nie jest laickim *credo*, nie jest nawet spowiedzią z wielowiekowego kłamstwa, lecz zostaje pozbawiony „charakterystycznego w tym temacie bluźnierstwa”. Problem nie tkwi jednak ani w zamiarze, ani w realizacji, ani nawet w uniku jakiegokolwiek profanacji, desakralizacji lub zbeszczeszczenia,

lecz w zasadniczym odwróceniu ról, a mówiąc jeszcze bardziej precyzyjnie – w całkowitym zaniechaniu ról. W niebluźnierczej *Spowiedzi* bóg wyznaje swoją winę, jaką jest nieistnienie. Co więcej, w tym wierszu nie spowiada się sam bóg, lecz Jezus, który dla Broniewskiego nie był bogiem, a przynajmniej był nim nie całkiem. To dosyć zasadnicza różnica, której celem nie było ubliżenie, lecz nobilitujące uczłowieczenie – urzeczywistnienie, materializacja, czyli przeniesienie z świata branego „na wiarę” do świata żywych. Doskonale widać ów zabieg również w innych tekstach Broniewskiego, np. w *Paragrafie*

Bo wyzwolona słowem,
dręczy się myśl kaleka,
jak ta na stole sądowym
rozpięta figurka człowieka.
Równie dobrze widać w drugowojennym wierszu napisanym w Jerozolimie
zatytułowanym *Via dolorosa*:

Ciernie na głowie.
Sam wśród gawiedzi ulicznej.
Dobry człowiek.
Więzień polityczny.

I tutaj nastąpić musi już ryzykowny skrót. Spośród wielu edytorów poezji Broniewskiego – tych profesjonalnych, jak również tych przygodnych – w opowieść Grydzewskiego uwierzył chyba tylko Wiktor Woroszyński. W każdym innym wydaniu poza opracowaniem Państwowego Instytutu Wydawniczego z 1995 roku bóg nad policjantem ma właściwą i autoryzowaną przez Broniewskiego literę⁵.

Osobnym tematem pozostaje korekta dokonana przez znakomitą edytkę Feliksę Lichodziejewską w wierszach nieopublikowanych przez poetę, takich jak: *Pieśń o ziemi świętej* czy też *List do Marii z Bejrutu*. To jednak nieco inna historia.

W ryzykownym skrótce powiedzmy jedynie, że owo „niebluźniercze” odwrócenie ról, jakie nastąpiło w młodzieńczej *Spowiedzi* było początkiem konsekwentnego procesu obecnego w całej twórczości Broniewskiego. Proces ów polegał na materializacji metafizyki lub – jak w tym wypadku – na uczłowieczeniu boskości. Całkowity brak „charakterystycznego w tym temacie bluźnierstwa” wynika z odmowy działania, które miałyby czemukolwiek zaprzeczyć – nie polega wszak na odebraniu boskości (*a-teizmie*), lecz na nabywaniu człowieczeństwa, czyli... no właśnie...? na czym?

Domyka się ów proces w październiku 1945 roku. Wtedy to powstają *Ballady i romanse* – bodajże najsłynniejszy wiersz Broniewskiego. W jednym brudnopisie

5 Zob. W. Broniewski, *Poezje 1923–1961*, wybór i oprac. W. Woroszyński. Warszawa 1995.

zawierającym najwcześniejszą wersję tekstu – szybkim, wyraźnym, z niewielkimi skreśleniami, Jezus zostaje przez Broniewskiego uczłowieczony kompletnie, a następnie uśmiercony jak człowiek. Poza wszelką obrazą, w absolutnej „komunie literackiej” – przy pełnej i powszechnej aprobach czytelników. I tylko tutaj – w brulionowym rękopisie – zdarzyła się jednak wielka litera nieuwzględniona później w żadnej redakcji ani nawet w żadnym komentarzu edytorskim. W wersji „SS-mani go wiedli na męki” wykorzystany zaimek osobowy wyróżniony został wielką literą („Go”)⁶. Nigdy nie zaistniał w druku. Być może rację ma Helena Karwacka uznając, że problem ateizmu (laickości) Broniewskiego „był przede wszystkim jego własną sprawą”. Taka perspektywa pozwoliłaby wszak na optymistyczną konkluzję. Skoro bowiem „własna sprawa”, a temat zamknięty, wówczas można przyjąć, że ów rozmiar litery personifikującej boga nie zgubił się w druku, lecz pozostał w rękopisie.

Bibliografia

- Broniewski Władysław, *Poezje 1923–1961*, wybór i oprac. Woroszyński Wiktor, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995.
- Broniewski Władysław, *Poezje zebrane*, oprac. Lichodziejewska Feliksa, t. 1–4, Towarzystwo Naukowe Płockie, ALGO, Płock–Toruń 1997.
- Broniewski Władysław, *Wiatraki*, Waław Czarski i S-ka, Warszawa 1925.
- Grydzewski Mieczysław, *Dwa więzienia*, [w:] Mieczysław Grydzewski, *Silva rerum. Teksty z lat 1947–1969*, wybór Wójcik Jerzy B., Silva Rerum, Gorzów Wielkopolski 1994.
- Karwacka Helena, *Młodość literacka Władysława Broniewskiego*, [w:] *Władysław Broniewski w poezji polskiej*, Janion Maria (red.), Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976.
- Nancy Jean-Luc, *Rozdzielona wspólnota*, tłum. Gusin Michał, Załuski Tomasz, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2010.

⁶ Rękopisy wiersza W. Broniewskiego „Ballady i romanse”, Muzeum Władysława Broniewskiego, teczek IX, k. 23.

Maciej Tramer

Incredible spelling Doubtful blasphemy and god

Summary

After Władysław Broniewski's death, Mieczysław Grydzewski focussed on, in his opinion, the controversial spelling of the word "bóg" (god) in the poem *Zagłębie Dąbrowskie* with which Polish readers were very much familiar. The poet stated his non-religious views long before his début. Throughout his literary career he consistently applied the all-lower case spelling of the word "bóg" (god). His motivation was not to act against the established principles but despite the spelling rules that existed in Polish. His intention was not to be blasphemous but to exclude himself from the oppressive principle that considered the existence of a monotheistic "god" as something certain and indisputable. In the years after the watershed year of 1989 some editors and researchers even considered Broniewski's spelling of the word as something imposed by the Stalinist and communist censorship and thus tried to amend it.

Keywords: Secularity, spelling, poetry, the left, Władysław Broniewski

Maciej Tramer – dr hab., prof. Uniwersytetu Śląskiego, literaturoznawca, autor monografii: *Literatura i skandal. Na przykładzie okresu międzywojennego* (2000); *Rzeczy wstydlive a nawet mniej ważne* (2007); *Brudnopis in blanco. Rzecz o poezji Władysława Broniewskiego* (2010); *Wszystko zmiennie. Pięć szkiców o Władysławie Broniewskim* (2021); autor opracowań krytycznych tekstów Władysława Broniewskiego: *Pamiętnik* (2013) i *Publicystyka* (2016).

Dariusz Pachocki*

 <https://orcid.org/0000-0002-1498-3648>

Stanisław Grzesiuk w objęciach cenzury

Streszczenie

W artykule prezentowane są zagadnienia związane z wydawniczymi losami całości literackiego dorobku Stanisława Grzesiuka. Składają się nań trzy autobiograficzne powieści: *Pięć lat kacetu*, *Boso, ale w ostrogach* oraz *Na marginesie życia*. Wydania, które ukazały się za życia pisarza były poddawane różnego typu ingerencjom. Najważniejszym czynnikiem, który miał wpływ na ostateczną postać tekstu była instytucjonalna cenzura. Ponadto autor zmieniał swoje utwory pod wpływem nacisków wydawcy, rodziny oraz w ramach realizacji sądowej ugody. Redaktorzy nowej edycji dzieł Grzesiuka, która ukazała się w 2018 roku w wydawnictwie Pruszyński i S-ka, podjęli próbę rekonstrukcji tekstów sprzed pozaautorskich zmian. Zestawienie tych wydań z pierwodrukami i rękopisami dowodzi, iż wydawnictwo podjęło wiele niezrozumiałych decyzji, które mogą mieć wpływ na błędną recepcję autorskiego przekazu.

Słowa kluczowe: Stanisław Grzesiuk, Warszawa, obóz koncentracyjny, Czerniaków, gruźlica, edytorstwo, rękopisy, krytyka tekstu, edycja, *Pięć lat kacetu*, cenzura, autocenzura, GUKPPIW

* Dr hab., Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Wydział Nauk Humanistycznych, Instytut Literaturoznawstwa, Katedra Tekstologii i Edytorstwa, Al. Racławickie 14, 20-950 Lublin; dariusz.p@kul.pl

W ostatnim czasie zaobserwować można renesans zainteresowania postacią Stanisława Grzesiuka. Jednakże gros recepcyjnej energii kieruje się raczej w stronę barwnego losu człowieka¹, niżli jego literackiego dorobku. Wnikliwe analizy jego spuścizny należą do wyjątków². Póki co, nie doczekaliśmy się jakichkolwiek analiz językoznawczych czy filologicznych, dla których spuścizna pisarza byłaby znakomitym materiałem. Być może zmieni się to pod wpływem nowych przedsięwzięć wydawniczych. Mam tu na myśli przede wszystkim edycję trylogii Grzesiuka, która ukazała się w 2018 roku w wydawnictwie Pruszyński i Spółka. Tekst wszystkich wydań oparto na pierwodrukach, jednak, co warte podkreślenia, skolacjonowano go z rękopisami pozostającymi w archiwum rodziny. Działanie to miało na celu wychwycenie i dołączenie do publikacji, co zrozumiałe, tych fragmentów, które zostały usunięte przez cenzurę³. Edytorska inicjatywa, o której mowa skłoniła mnie do sformułowania kilku pytań: 1. Czy powinniśmy rekonstruować teksty sprzed cenzorskich ingerencji skoro autor ostatecznie zgodził się na wydanie książki w określonej postaci?; 2. Co powinno być podstawą ewentualnej rekonstrukcji i czy rękopis w takich razach jest nadrzędnym, najbardziej wiarygodnym źródłem?; 3. Jak odróżnić zmiany wynikające z działań cenzury od innych interwencji? Najpilniejsza i chyba najtrudniejsza do rozstrzygnięcia jest kwestia pierwsza. Zaczniemy zatem od sprawnego przeglądu stanowisk badaczy w tej sprawie.

Kamila Budrowska, której osiągnięcia w badaniach nad cenzurą trudno przecenić, zwracała uwagę na fakt, że analiza dokumentów pochodzących z Głównego Urzędu Kontroli Publikacji Prasy i Widowisk przynieść mogą obraz metody aparatu represji i skalę zniszczeń w powszechnie znanych utworach⁴. Jednak przed filologiem-edytorem stoi problem, który niełatwo byłoby sprawnie i jednoznacznie rozstrzygnąć. Otóż, musi on odpowiedzieć sobie na pytanie jak spożytkować zasób wiedzy, który wynika z archiwalnych kwerend. Innymi słowy musi podjąć decyzję czy przywracać utworom ich postać sprzed cenzorskich ingerencji⁵. Jest to

1 Zob.: B. Darska, *Biografia jako popularyzowanie i przypominanie. Kilka refleksji wokół (auto)biografii Stanisława Grzesiuka*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1, s. 195–205.

2 Chlubnym wyjątkiem może tu być: B. Karwowska, *Obozy zagłady jako doświadczenie cielesne*, „Przegląd Humanistyczny” 2006, nr 2, s. 63–80.

3 Wyróżniono je pogrubieniem.

4 Zob.: K. Budrowska, *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL 1948–1958*, Białystok 2009, s. 9. Zob. także: A. Wiśniewska-Grabarczyk, „O wyższy poziom pracy nad książką” – biuletyny urzędu cenzury z lat 1945–1956 w perspektywie literaturoznawczej. *Rekoniesans*, [w:] *Cenzura w PRL. Analiza zjawiska*, redakcja naukowa Z. Romek, K. Kamińska-Chełminiak, Oficyna wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2017, s. 61–74; P. Buchwald-Pelcowa, *Edycje skażone – edycje oczyszczone*, [w:] *Autor, tekst, cenzura*, pod red. J. Pelca i M. Prejsa, Warszawa 1998, s. 91–112.

5 Zob. K. Budrowska, *Perspektywy edytorskie wynikające z penetracji archiwów cenzury (1948–1951)*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 112–121.

dylemat poważny, gdyż autor – ostatecznie – zgodził się przecież na zmiany w tekście. W wielu przypadkach rozstrzygnięcie tego problemu byłoby trudne, a czasem wręcz niemożliwe, gdyż najczęściej nie mamy możliwości skonfrontowania naszych przemyśleń ze stanowiskiem pisarza. Wśród badaczy zdania są podzielone, choć należy zaznaczyć, że proporcje są nierówne. W jednym z artykułów Pawła Bema przeczytamy:

Wola autora nie zatrzyma historycznej recepcji danego tekstu, nie odwróci jej też, jak słusznie zauważa Goliński – filolog. Często zapominają o tym edytorzy, których ambicją jest restytucja tekstów sprzed ich postaci, do jakiej przyczyniła się cenzura (także współpraca autora z redaktorem), lekceważąc w imię rzekomego „tekstu oryginalnego” jego postać funkcjonującą przez lata w obiegu czytelnickim. Siła społecznego funkcjonowania dzieła jest ogromna, a przekonują o tym także decyzje największych polskich twórców, którzy mogąc przywrócić usunięte przez cenzurę fragmenty, nie robią tego w kolejnych, wolnych od jej kontroli wydaniach⁶.

Recepcja tekstu, rzecz oczywista, ma ogromne znaczenie, jednak nie zawsze była ona czynnikiem decydującym o dalszych losach utworu. Byli też i tacy twórcy, którzy skorzystali z możliwości przywrócenia swoim tekstom postaci sprzed cenzorskich ingerencji wyłącznie z Herbertem, na kasus którego autor tekstu – pośrednio – się powołuje⁷. Niestety Paweł Bem tego typu zdarzenia pomija milczeniem, stąd też nie wiemy, co radziłby edytorom czynić w takich przypadkach. Ponadto Bem nie dostrzega niekonsekwencji, którą skażona jest jego argumentacja. Utwory, które przeszły przez ręce edytora i zostały przezeń w jakikolwiek sposób zmienione uznaje za takie, które w większym stopniu realizują wizję badacza niż autora. Z tego powodu w jego oczach tracą swoją autentyczność i autorską sygnaturę. Dlaczego zatem nie stawia znaku równości między edytorem i cenzorem, który – jak wiadomo – modyfikował utwór nie zważając na jego konstrukcję, stronę językową czy artystyczną? Tak oto dochodzimy do punktu, w którym badacz większy stopień wiarygodności przyznaje utworowi zmienionemu przez cenzora, niż

6 Zob.: P. Bem, *Dlaczego polskie edytorstwo naukowe nie istnieje*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 154.

7 „Niektórzy spośród żyjących autorów, zwłaszcza ci, którym nie brak możliwości wydawniczych (mam na myśli Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta, Ryszarda Krynickiego czy Juliana Kornhausera), zadbali o uporządkowanie i przywrócenie pełnych swych dzieł zniekształconych przez cenzurę [...]. Na ogół wydawnictwa, nawet pamiętające PRL, nie posiadają pełnej świadomości, że mają do czynienia z literaturą szczególnego czasu, literaturą w pewnym sensie nie gotową i mocno pokiereszowaną przez cenzurę, wymagającą większej inwencji i staranności wydawniczej”. Zob.: T. Drewnowski, *Cenzura PRL a współczesne edytorstwo*, [w:] *Autor, tekst, cenzura*, pod red. J. Pelca i M. Prejsa, Warszawa 1998, s. 20. Zob. także: R. Krynicki, *Od wydawcy*, [w:] Z. Herbert, *Pan Cogito*, Kraków 2008, s. 90.

temu, który był rekonstruowany przez filologa (nierzadko na podstawie autorskich wypowiedzi niepozostawiających wątpliwości, co do kierunku zmian).

Dużo większą wyrozumiałością w odniesieniu do rekonstruowania tekstów skażonych przez działania cenzury wykazał się autor jednego z najważniejszych podręczników do edytorstwa – Roman Loth:

Wytropienie skreśleń cenzuralnych w niektórych okresach działania cenzury i przy niektórych jej formach jest niezwykle trudne, czasem wręcz niemożliwe. Jedyną wskazówką dla edytora – jeśli nie zachowała się dokumentacja pozatekstowa, na przykład akta cenzury lub relacje pamiętnikarskie czy listowne – może przynieść porównanie tekstu z innymi przekazami, nie ocenionymi. Taka konfrontacja daje czasami nieoczekiwane wyniki⁸.

Również przywoływana już Kamila Budrowska – po przeprowadzeniu rozległych kwerend archiwalnych – dostrzega pilną potrzebę rozpoczęcia sprawnych działań:

O ile postulaty przeprowadzenia prac wypływają często, o tyle edycje postępują w sposób oporny. Jeżeli przyjąć, że każdy tekst wydany oficjalnie na przestrzeni lat 1944/1945–1989 mógł podlegać cenzorskiej ingerencji, to liczba „naprawionych” wydań, liczona w jednostkach, a nie w setkach, budzić musi zaniepokojenie. Oczywiście jest, że dwadzieścia kilka lat, które dzielą nas od upadku komunizmu to zdecydowanie za krótko, by kwestię rozwiązać – buduje się, jak wiadomo znacznie trudniej, niż niszczy. Oczywiście jest też, że nie da się przywrócić pełni brzmienia wszystkim dziełom wydany w PRL. Braki w dokumentach na to nie pozwolą; nie zawsze trzeba to czynić – nie wszystkie utwory rzeczywiście podlegały zmianom, nie każdy jest wart reedycji, chociażby z powodu niskiej wartości artystycznej wydaje się jednak, że kwestią należy zająć się systemowo, by uświadomić zakres prac do przeprowadzenia i konsekwentnie wypełniać lukę⁹.

Zatem Budrowska nie ma wątpliwości w kwestii przywracania dziełom ich pierwotnych postaci. W jej przekonaniu badania nad cenzurą mogą być „zaczątkiem prac nad «edycjami przywróconymi», gdyż opisanie historii zmagania tekstu (i autora) z instytucjonalną kontrolą słowa pozwala wyłonić dzieła, na których temat zachowały się dokumenty umożliwiające dokonanie reedycji”¹⁰. Badaczka widzi tu jednak potrzebę selekcji:

⁸ R. Loth, *Podstawowe pojęcia i problemy tekstologii i edytorstwa naukowego*, Warszawa 2006, s. 87.

⁹ Zob.: K. Budrowska, *Zatrzymane przez cenzurę. Inedita z połowy wieku XX*, Warszawa 2013, s. 16.

¹⁰ Tamże, s. 26

W pierwszej kolejności, jak sądzę, należałoby opracować propozycję wydań i zaproponować kryteria doboru tekstów. Zwłaszcza że życie nie czeka – niektóre edycje „wzorcowe”, pełne, krytyczne, opublikowane w ostatnich latach, zupełnie pomijają niszczący wpływ cenzury [...]”¹¹.

Okazuje się jednak, że nie wszyscy badacze zgadzają się z opisanym stanowiskiem. Przeciwnie, tego typu działania wydają się im szkodliwe i oddalające czytelnika od faktycznego stanu literackiej i pozaliterackiej rzeczywistości. Natomiast samo pojęcie autorskiej intencji jest według nich pustym, wymyślonym przez edytorów terminem:

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 sugestię dotyczącą postaci tekstu. Innymi słowy, edytor działający w imię autorskiej intencji przygotowuje 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 stworzyć¹².

Jak widać woła autorska – czasem wyrażana wprost, lecz ignorowana przez redaktorów i wydawców¹³ – nie dla wszystkich badaczy jest argumentem przemawiającym za restytucją tekstów. Jeśli czytelny komunikat autora, co do postaci jego utworu nie jest dostatecznie wiarygodnym źródłem, to co może nim być

11 Tamże, s. 16.

12 P. Bem, *Tekst „edytorski” czy „wieloautorski”? Kilka uwag o heterogeniczności edytorstwa naukowego*, „Pamiętnik Literacki” 2020, nr 4, s. 20.

13 Działań takich doświadczyli m.in.: Marek Hłasko, Józef Mackiewicz czy Zygmunt Haupt. Zob.: D. Pachocki, *Does the Editor Know Better? The Editorial Vicissitudes of the 20th Century Polish writers*, „Variants” 2021, nr 15–16, s. 105–122.

i czy może być lepsze? Badacze tacy jak Paweł Bem za idealną sytuację uznają taką, w której zastany stan rękopiśmiennie-literackiej rzeczywistości byłby natychmiast zakonserwowany w teoretycznej formalinie. Warto się jednak zastanowić czy tworzy to najlepszą z komunikacyjnie możliwych relacji między autorem, jego utworem i czytelnikiem. Może się bowiem okazać, że podjęcie konkretnych badawczych przedsięwzięć oraz edytorskich decyzji ma ogromne znaczenie dla badań filologicznych, literaturoznawczych, ale także językoznawczych, biograficznych czy historycznych. Nowe wydanie utworów Grzesiuka doskonale ilustruje poruszane tu zagadnienia. Ad rem.

Trzon twórczości Stanisława Grzesiuka stanowią trzy książki: *Pięć lat kacetu*, *Boso ale w ostrogach* oraz *Na marginesie życia*. Wydawnicze dzieje tych utworów są dobrym przyczynkiem do rozważań na temat tego, kto i w jakim zakresie miał wpływ na kształtowanie się tekstów utworów przed ich wydaniem.

Dzieła Grzesiuka to – by tak powiedzieć – literatura z przypadku. W jednym z wywiadów wyznał: „Na Czerniakowie przed wojną nie myślało się o tym, żeby zostać literatem. Tam zaprzętała głowę jedna myśl: Jak zarobić na chleb? O zawodzie literata nie myślałem nawet wtedy, gdy moja pierwsza książka *Pięć lat kacetu* znalazła się na półkach księgarskich”¹⁴. Zatem jak to się stało, że chłopak z przedmieść zaczął pisać? W rozmowie ze Zbigniewem Zapertem pisarz wspominał:

W 1955 poznałem na wczasach kogoś z wydawnictwa PIW. Opowiadałem różne odebrane sceny z życia w obozach. Zachęcony do pisania, wziąłem się ostro do roboty. W sanatorium w Otwocku napisałem 160 stron. Przesłałem do oceny. Nie musiałem długo czekać na odpowiedź. Polecono mi pisać dalej. Pisałem więc dalszy ciąg, jednym tchem, bez poprawek. W sanatoryjnym pokoju było nas ośmiu. W dzień przekadzały mi rozmowy chorych. Pisałem więc, dzięki życzliwości dr. Mordyńskiego, który zezwolił mi na zainstalowanie małej lampki przy łóżku, głównie w nocy. Później zapakowałem wszystkie 660 stron rękopisu i wysłałem do wydawnictwa w sprawie podpisania umowy. I tak zupełnie dla siebie niespodziewanie zostałem autorem książki¹⁵.

Dziś wiemy, że w cytowanym fragmencie chodzi o Janinę Preger. Dodajmy, gwoili wyjaśnienia, że nie była ona współpracowniczką PIW, a wydawnictwa Książka i Wiedza, z którym Grzesiuk miał się w przyszłości związać. Poznali się w czasie, kiedy Preger była pensjonariuszką oddziału żeńskiego sanatorium w Otwocku, w którym przebywał także Grzesiuk. Wedle wspomnień Janiny Preger, to ona

¹⁴ Zob.: Wiktor Arpowski, *Rozmawia ze Stanisławem Grzesiukiem*, „Żołnierz Polski” 1961, nr 39. Cyt. za: S. Grzesiuk, *Na marginesie życia*, Warszawa 2018, s. II.

¹⁵ Zob.: Z. Zapert, *Przy pół czarnej ze Stanisławem Grzesiukiem*, „Express Wieczorny”, 30 czerwca 1958. Cyt. za: S. Grzesiuk, *Pięć lat kacetu*, Warszawa 2018, s. II.

zachęciła dopiero co poznanego kuracjusza do spisania wspomnień. Efektem tego był tekst, w którym redaktorka znalazła „największą w swoim życiu liczbę błędów ortograficznych i niebywałą jak na tamte czasy liczbę wulgaryzmów”¹⁶. Grzesiuk pisał, jak mówił, co osobę przyzwyczajoną do lektury tekstów zbudowanych z innej konsystencji językowej mogło przyprawić o ból głowy: „Brnęłam przez bazygroły, czując jednak, że ta uporczywa dobitność obrazu, obsesyjna szczegółowość i plastyka relacji z codzienności zmienia się w coś wielkiego. To była epopeja egzystencji w świecie tortur i brutalności”¹⁷. Pomimo tego typu trudności Preger się nie zniechęcała i postanowiła przekonać wydawcę do opublikowania obozowych wspomnień. W tym celu przygotowała „antologię cytatów”, które uznała za reprezentatywne i złożyła we wspomnianym już wydawnictwie Książka i Wiedza. Grzesiuk, wówczas pisarz in spe, został zaproszony do siedziby wydawcy. Zabrał ze sobą spięte gumką bruliony – ku rozpaczy redaktorów i przerażeniu maszynistek. Jedną z redaktorek (Mira Karpińska) – podczas przepisywania zaczęła wprowadzać skróty oraz poprawiać błędy stylistyczne¹⁸. Tym gestem zainicjowała lawinę zmian, które z różnych powodów i przez różne podmioty były do tekstów Grzesiuka wprowadzane. Ostatecznie pierwsza książka Grzesiuka – *Pięć lat kacetu* – ukazała się w 1958 roku. Jednak jeszcze na etapie przygotowywania maszynopisu wydawca namawiał autora, by nieco złagodził niektóre fragmenty, co przyszło piarszowi z trudem, ale na co w końcu przystał. W tym samym 1958 roku Stanisław Grzesiuk mówił:

Spodziewam się, że ze strony wielu czytelników moja książka spotka się z pewnymi sprzeciwami. Nie jest to bowiem martyrologia ani zbeletryzowana opowieść z tragicznych lat obozów koncentracyjnych. Pokazałem nagą prawdę. Brutalną, szczerą, bez żenady obrazującą życie w kaciecie. Tak było. Pisząc, nie oszczędzałem również siebie. Dałem tylko świadectwo prawdzie, traktując rzecz jako dokument. I to mi się chyba udało¹⁹.

Recenzenci najczęściej wypowiadali się w tonie przychylnym, czasem z przejęciem:

Jest to „historia naturalna” obozów zagłady, ich ekonomika. Buchalteria każdego papierosa, każdej miski zupy jest ścisłą buchalterią sumienia. Zresztą brak w książce sentymentów – i brak refleksji ogólniejszych. Sam tylko masywny obraz, który

¹⁶ Zob.: B. Janiszewski, s. 320.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże, s. 324–325.

¹⁹ Zob.: CER, *Dwa debiuty – dwie książki*, „Służba Zdrowia” z 8 czerwca 1958 r. Cyt. za: S. Grzesiuk, *Pięć lat kacetu*, Warszawa 2018, s. II.

jednak ma taką plastykę jak zaciśnięta pięść. Dużo tu wulgaryzmów, ale rzecz oryginalna i ciekawa²⁰.

Podkreślano także oryginalność formy:

Wspomnienia Grzesiuka różnią się od wydanych już u nas książek tego rodzaju tematem i charakterem. Tematem – gdyż traktują o pobycie w niewzględzonych u nas obozach: Dachau, Mauthausen i Gusen. Charakterem – gdyż wszystko to, co u nas pisano na ten temat we wspomnieniach i nowelkach, miało charakter wyraźnie literacki, podczas gdy pamiętniki Grzesiuka cechuje przede wszystkim autentyzm²¹.

Zdarzały się także i takie opinie, których autorzy dzielili się z czytelnikami różnego typu wątpliwościami:

A jednak ta prawda jest tylko półprawdą. Bo nie może być pełną prawdą produkt naturalizmu, gdyż rzeczywistość nie składa się z poszczególnych faktów, odrębnych od i siebie izolowanych. Między faktami są związki przyczyn i skutków. Są ludzie, którzy sądzą, że czas kwalifikuje, i historia, która ocenia. W szczególności tkwi zawsze jego odwrotność: głęboki sens ogólny. I dlatego choć uznaję książkę Grzesiuka za wartościowy dokument literacki, muszę wnieść sprzeciw wobec porównywania jej z utworami obozowymi Tadeusza Borowskiego. Tam znajdowałem nie mniejszy autentyzm, lecz ponadto osąd. Tutaj – nie. To naturalizm powodował, że mój przyjaciel, który książkę Grzesiuka pochłaniał trzy noce – tak mało z niej zrozumiał²².

Warto podkreślić, że na warszawski adres pisarza przychodziły listy, które wzmacniały w nim przekonanie, że podczas spisywania obozowych wspomnień warto było odwoływać się do konkretnych zdarzeń i osób. W jednym z nich przeczytamy:

W związku z wyd. książki *Pięć lat kacetu* znaleźliśmy inicjały Z. J. Zygmunt Jurkowski, który mieszkał na Hrubieszowskiej z żoną i córką, która wyjechała na Ziemię Odzyskane [...]. Jeśli to rzeczywiście zgadzają się i to, inicjały [sic], to pragnęłabym porozmawiać z panem szerzej gdyż Pani Stef. Jurkowska błagała mnie wyjeżdżając bym od Pana uzyskała więcej wiadomości o jej mężu Zygmuncie Jurkowskim.

²⁰ Zob.: J.P., *Proza samorodna*, „Życie Literackie” 1958, nr 43, s. 10.

²¹ Zob.: S. Zabiełto, *Świat koncentracyjny*, „Kierunki” 1958, nr 27, s. 5.

²² Zob.: L. Krasucki, *Podwójne dno miski – czyli granice naturalizmu*, „Trybuna Ludu” 1958, nr 29, s. 3.

Zdarzały się też listy byłych więźniów niemieckich obozów, dla których wartość książki Grzesiuka jako dokumentu była nie do przecenienia:

Zwraca się do Was były więzień obozu Gusen II w sprawie Hasińskiego Ludwika z Dolska, który był kapem z winklem²³ w Gusen I [...]. Społeczeństwo Dolska dowiedziało się z Waszej książki 5 lat Kacetu, że Obyw. Hasiński Ludwik był kapem. Ja będąc w obozie Gusen II ostatnio na bliku 10 pamiętam czym byli kapowie i o Hasińskim Ludwiku dużo słyszałem. W/w. potwierdza, że był kapem lecz bez winkla i zastawia się że był dobrym a Gering patrzył na jego pracę więc musiał od ludzi wymagać. W rozmowie z sekretarzem K.M.P.Z.P.R. Powiedział, że autor książki to sfolocz, rozrabiacz i nygus, który opóźniał pracę jego komanda. Słowa te potwierdzają prawdziwość Waszej książki.

Zapytuję się czy człowiek o takiej przeszłości może być prezesem Gminnej Spółdzielni? bo ja twierdzę, że nie [...]. Sprawa stała się głośna od 10 dni a Wasza książka została wykupiona z wszystkich miasteczek okolicznych²⁴.

Książka Grzesiuka budziła żywe emocje. Nie obyło się bez konieczności obrony głoszonych na jej kartach prawd i to na różnych polach. Przede wszystkim interweniowała cenzura. Dopatrzyła się ona treści, które zaleciła usunąć. Sporne były te fragmenty, które dotyczyły odniesień politycznych czy opisów trudnej obozowej rzeczywistości. Warto zwrócić uwagę na fakt, że cenzor pracował na tekście, który już przeszedł sito redaktorskiej autocenzury. Dużych problemów przysporzył autorowi passus przybliżający czytelnikowi postać Edmunda R. Do jego zadań w Gusen należało roznoszenie jedzenia. Wszystko, co mu zostawało „wspaniałomyślnie” rozdzielał wśród kolegów. Jednak według Grzesiuka jego pobudki były czysto egoistyczne. Ta część książki zawierała więcej opisów czynów, których nie można zakwalifikować do chlubnych i bezinteresownych. Otóż skolacjonowanie kolejnych wydań pokazuje, że fragment ten został usunięty z drugiego wydania i następnych, w pierwszym go nie brakowało. Tuż po ukazaniu się *Pięciu lat kacetu* Edmund Romatowski – czyli jak domniemujemy książkowy Edmund R. – wytoczył Grzesiukowi proces o zniesławienie. Sprawa ta kilka razy wracała na wokandę, by wreszcie zakończyć się ugodą. Romatowski wycofał oskarżenie pod warunkiem, że Grzesiuk usunie z książki fragment, który go dotyczył. Tak też się stało. Drugie wydanie powieści miało się ukazać kilka miesięcy po śmierci Grzesiuka²⁵. Wtedy to żona pisarza – Czesława Grzesiuk – wysłała na adres wydawnictwa Książka i Wiedza list, w którym prosiła o usunięcie spornych treści, pisała w nim:

²³ Winkiel, w gwarze obozowej, oznaczał trójkąt określający kategorię więźnia. Blokowi i kapowie wyróżniani byli czerwonym pasem na plecach.

²⁴ List od Tadeusza Michalskiego z 2 września 1961 r. Zachowano pisownię oryginału.

²⁵ Pisarz zmarł 21 stycznia 1963 roku w Warszawie.

skreślić fragment od str. 227 do słów „Poprzez różne znajomości”... i od str. 234 do słów.....i stosunki panujące w obozie.

Str. 399 – 12 wiersz od dołu „przynieść ranną zupę od R.” – skreślić.

Str. 329 – 3 wiersz od góry „Jego to matka wzięła na utrzymanie córkę R. i była szantażowana przez jego żonę” oraz 7 wiersz od góry... przynoszenie jedzenia od R.” – skreślić²⁶.

W celu rozwiania wszelkich wątpliwości podkreślała:

Do wprowadzenia tych zmian zobowiązał się mój zmarły mąż w sadzie przy polubownym załatwieniu sprawy z Romatowskim. Proszę o honorowanie tego stanowiska. Na życzenie redakcji mogę przedstawić własnoręczną notatkę Stanisława Grzesiuka o podanych wyżej zmianach.

Wydawnictwo przychyliło się do prośby. Łącznie wykreślono około ośmiu stron tekstu. Dzięki rękopisom, które zachowały się w archiwum rodziny wiemy, co tak rozsierdziło jednego ze współwięźniów Grzesiuka. Przyjrzyjmy się kilku fragmentom:

Poprzez różne znajomości poznałem Edmunda R., którego osoba wymaga dokładniejszego omówienia. R. był listonoszem z Warszawy, a w obozie pracował jako krawiec w pracowni dla SS. Mieszkał na arystokratycznym bloku 2, gdzie był nosicielem jedzenia. Mieszkali tam więźniowie, którzy pracowali w takich grupach roboczych, gdzie mieli dosyć lepszego jedzenia. Niektórzy z nich brali jedzenie na bloku po to, żeby oddać je innym (jak np. Heniek B. oddawał mnie), a było dużo takich, co tego jedzenia nie brali wcale. R., jako nosiciel kotłów, miał więc do swojej dyspozycji dość dużo jedzenia, które rozdzielał wśród znajomych więźniów... Robił to z taką reklamą i szumem, że do obecnej chwili w oczach większości obozowców uchodzi za filantropa i dobroczyńcę, a mało osób wiedziało, jak ta pomoc wyglądała od podszewki. A wyglądało to tak:

Jak przychodził do obozu nowy transport, to R. brał kilka kawałków chleba, trochę papierosów i siedł do tych ludzi. Rozmawiał z nimi, wypytywał, jak długo są w obozie, skąd są – i szukał ludzi z Warszawy. Jednemu dał kawałek chleba, innemu papierosa, jeszcze innemu kazał przyjść pod blok 2, to może trochę jedzenia się znajdzie. W niedzielę w południe zaczynał się teatr. Kupa muzułmanów pod blokiem 2.

²⁶ List Czesławy Grzesiuk do Kierownika Redakcji Literatury Pięknej Wydawnictwa „Książka i Wiedza” z 27 lipca 1964 r. Z trzech przywoływanych fragmentów jedynie pierwszy został przez wydawnictwo Pruszyński i S-ka oznaczony jako ten, który wykreślono w wyniku sądowego porozumienia. Zob.: S. Grzesiuk, *Pięć lat kacetu*, Warszawa 2018, s. 247–254, 366. Jeśli nie zaznaczono inaczej wszystkie cytowane archiwalia będą pochodziły ze zbiorów Izabeli Laszuk, której uprzejmie dziękuję za ich udostępnienie.

Mundek wynosi jedną miskę i daje któremuś ze swych stałych podopiecznych, wynosi następną, daje drugiemu i w ten sposób wynosi kilka porcji. Za każdym jego wyjściem ci, którzy przyszedli na końcu, pędzą do niego w nadziei, że coś im się dostanie [...]. A więc jak ta pomoc wyglądała naprawdę?

Ano tak: R. robił sobie reklamę, a jednocześnie szukał takich ludzi, którzy mu byli potrzebni. Podstawowym zagadnieniem, które go interesowało, to sytuacja materialna danego więźnia w Warszawie. Gdy dowiadywał się, że jest to człowiek dobrze sytuowany, którego rodzina posiada jakiś majątek, wtedy zaczynał żywić takiego gościa uczciwie. Dawał mu każdego dnia ranną zupę, miskę obiadową i często jeszcze kawałek chleba. Była to pomoc, która wystarczała do utrzymania go przy życiu. Po dwóch, trzech tygodniach w rozmowie zaczynał żalić się, że „my to jeszcze mamy co jeść, ale tam moja rodzina cierpi głód, biedni, nie mają nawet tego, co my tu mamy” – i dalej w tym tonie. Wtedy taki facet proponował, że przecież można dać jakoś do zrozumienia jego rodzime – „to oni mogliby pomóc, chociażby przez wdzięczność za pomoc, którą ja tutaj otrzymuję od ciebie”. R. zgadzał się na to i gdy przychodził dzień pisania listów, sam ofiarował się pisać takiemu list, w którym w umowny sposób kierował rodzinę tego chłopaka do swojej żony. Z drugiej strony w swoim liście kierował żonę do rodziny tego, któremu pomagał i... już kontakt rodzin w Warszawie nawiązany. Jeśli ktoś odmówił nawiązania kontaktu – kończyła się pomoc od R. [...]. R. w tym przypadku jest tylko symbolem; poprzez niego wskazałem na pewną grupę ludzi i stosunki panujące w obozie.

Chociaż doszło do sądowego porozumienia, to sprawa się na tym nie skończyła. W czerwcu 1962 roku Edmund Romantowski wysłał list do Redaktora Naczelnego „Życia Warszawy”, w którym żalił się, że nie otrzymał od redakcji gazety zgody na wydrukowanie jego listu z wyjaśnieniami. Lektura listu pełnego oskarżeń daje pewien wgląd w typ osobowości piszącego:

W moim liście napisałem tylko prawdę o Waszym pracowniku, który w dniu 10. IV 1962 r. w restauracji „Saskiej” na pl. Dzierżyńskiego był i rozmawiałem z nim osobiście na temat notatki, jaką miał napisać z rozprawy przeciwko ob. Grzesiukowi autorowi książki *Pięć lat kacetu*. Oświadczył mi, że napisze bezstronnie, opierając się na faktach. Prawda jest również, że pił wódkę.

Rzeczywiście w protokóle nie ma sformułowania, iż treść porozumienia opracował i zgłosił obrońca oskarżonego, lecz nie ma i tego że mój obrońca wystąpił z propozycją zgody i to po przesłuchaniu świadków oskarżonego.

W dalszej części listu omówiony został inny artykuł z „Życia Warszawy”, którego treść nie zyskała aprobaty Romantowskiego, gdyż został w nim nazwany „kalfaktorem” i „baranem”. Ponadto dobitnie zwracał uwagę, na to, że w obozie Gusen był „uczciwym człowiekiem”, co – według niego – „zostało stwierdzone podczas

rozprawy sadowej”. W cytowanym liście wymieniał swe liczne funkcje, co miało zapewne uwiarygodnić jego stanowisko: „Jestem przewodniczącym II R.O. Z.Zw. w zakładzie pracy, członkiem egzekutywy II O.P. PZPR, Przewodniczącym J. Fr. Narodu Nr 12, Przewodniczącym Kom. Bl. Nr 44”. Na koniec sugestywnie dawał do zrozumienia, że jeśli redakcja „nie załatwi tej sprawy w sposób właściwy”, to zbierze on cały materiał „podany w notatkach i artykułkach” i zwróci się do Klubu Poselskiego oraz Wydziału Prasy i Propagandy PZPR. Nic nie wskazuje na to, by redakcja poważnie potraktowała kierowane w jej stronę groźby. Jednak charakter listu może skłaniać do przekonania, że wypracowanie ugody między Grzesiukiem a Romantowskim należało do zadań bardzo trudnych.

Zupełnie innego typu problemy wygenerowała wydana w roku 1959 książka *Boso ale w ostrogach*. Pierwotnie miała ukazać się w kwietniu, jednak została zablokowana przez cenzurę:

Władza nie patrzyła przychylnym okiem na opisywanie warszawskich rozróbek. Było to wbrew panującemu wtedy modelowi obyczajowości. Partia potępiała takie działania jako antysystemowe, chciała, by naród był święty i nie robił nic wbrew prawu²⁷.

Autor nie zgadzał się na żadne zmiany w wyniku czego powstał wydawniczy pat. Mimo interwencji i pozytywnej opinii Wojciecha Żukrowskiego oraz zabiegów wydawcy nic się w tej materii przez wiele miesięcy nie zmieniało. Dopiero interwencja siostrzenic Wandy Wasilewskiej – Zofii i Ludwiki Woźnickich – zupełnie odmieniła sytuację i w lipcu 1959 roku książka ukazała się bez żadnych cięć cenzorskich²⁸. Wypowiedzi recenzentów, najczęściej, były przychylne autorowi²⁹:

Grzesiuk nie zawiódł tych, którzy po przeczytaniu jego pierwszej książki skłonni byli przypisać mu pisarskie ostrogi [...]. Wszystko w tej książce tchnie szczerością i autentyzmem: egzotyka obyczajów życia „na dzielnicy”, koloryt przedwojennego Czerniakowa, ocena ludzi i zdarzeń, tęsknoty i nadzieje warszawskiego cwaniaka, który pragnie osiągnąć coś trwałego i wartościowego w życiu³⁰.

Zdarzały się także teksty, których autorzy dopatrywali się pewnych podobieństw pisarstwa Grzesiuka do twórczości autorów bardzo dobrze znanych i cenionych:

²⁷ Cyt. za: B. Janiszewski, *Grzesiuk. Król życia*, Warszawa 2017, s. 378.

²⁸ Tamże, s. 379–380.

²⁹ Zob.: JAW [Janusz Wilhelmi], *Poza dobrem i złem*, „Trybuna Ludu” 1959, nr 293, s. 5.

³⁰ mb., *Życiorys autentyczny*, „Zwierciadło” 1959, nr 38.

Boso, ale w ostrogach Stanisława Grzesiuka to nie tylko ciekawa książka, ale i ważny dokument socjologiczno-obyczajowy, zbliżony do *Złego* Tyrmanda czy *Kochanka Wielkiej Niedźwiedzicy* Piaseckiego. Grzesiuka wychowała przedwojenna ulica warszawska i o niej pisze z humorem i suchą kpina; maluje też kolorowe – dobre i złe – typy tamtych niewesołych spraw i środowisk bezrobotnych, złodziejasków i zabiaków, oraz młodzieży z Woli i z Czerniakowa tak różniące się swym specyficznym humorem i honorem od dzisiejszych chuliganów³¹.

Pojawiały się także wypowiedzi poważnych recenzentów, którzy z zaciekawieniem przyglądali się nowej postaci w literackim światku, co ważne – nie byli rozczarowani:

Książka Stanisława Grzesiuka posiada charakter wyraźnie prowokacyjny w stosunku do pewnych szablonów, które zdobyły sobie prawo obywatelstwa w naszej literaturze. [...] Grzesiuk w swojej książce uchwycił jeden z newralgicznych punktów współczesności: ukazał genealogię współczesnego człowieka z ludu. Podobnie jak *Pięć lat kacetu* było encyklopedią obozów koncentracyjnych, również *Boso, ale w ostrogach* jest encyklopedią współczesności, dzięki której zrozumieć można wiele zjawisk współczesnych. Przy tym jest to lektura, od której nie sposób się oderwać³².

Wszystkie ciepłe słowa na temat tekstu nie oznaczają bynajmniej, że jego ostateczna postać zgodna była z pierwotnymi zamierzeniami autora. Tuż przed oddaniem książki do druku rodzina pisarza zwróciła się (listownie) do wydawcy z prośbą o usunięcie fragmentów, które uznała za „zbyt odważne”³³ czy też niewygodne. Wydawnictwo przekonało autora do skreślenia kilku scen, czego Grzesiuk później żałował.

W konfrontacji z usuniętymi fragmentami reakcja rodziny może nieco dziwić. Wśród spornych *passusów* znalazł się taki, który mówi, że autora cechowała zawsze ambicja i upór oraz że wszystko chciał robić najlepiej z całej ferajny, zarówno kraść jak i pracować:

Tak jak do wszystkiego, do czego się wzięłem – do kradzieży miałem lepszą smykałkę jak moi koledzy. Wszystkie ogrody i sady w okolicy były w mojej bezpłatnej

³¹ A. Chciuk, „Wiadomości Polskie” 11 lutego 1962. Cyt. za: S. Grzesiuk, *Boso, ale w ostrogach*, Warszawa 2018, s. II.

³² S. Stanuch, *Wyznania bohatera pozytywnego*, „Życie Literackie” 1959, nr 44, s. 8.

³³ Zob.: *Nota edytorska*, [w:] S. Grzesiuk, *Boso, ale w ostrogach*, dz. cyt., s. 416.

dzierżawie. Właziłem do każdego i nigdy mnie nie złapano – ale to było robione tylko dla sportu. Lubiałem³⁴ każdego rodzaju ryzyko i niebezpieczne sytuacje³⁵.

Wyrzucono także zdania mówiące o tym, że Grzesiuk dopuścił się szkolnego oszustwa (przepisał pół zeszytu od kolegi, by uzyskać promocję z matematyki). Ponadto usunięto fragmenty, które dokumentować miały nazbyt porywczy charakter pisarza (np. wzmianka o tym, jak rzucił się z młotkiem na szefa, czy że zaatakował studenta odbywającego praktyki w zakładzie, w którym Grzesiuk pracował). Ucierpiały także fragmenty opisujące Warszawiaków kradnących chłopom kury podczas powrotów z wojennej tułaczki. Wyrzucona została również wzmianka o tym, że wielu robotników zarabia więcej od niejednego urzędnika. Warto nadmienić, że już po ukazaniu się książki Grzesiuk dopisał jeden rozdział, lecz nie pozostawił żadnych dyspozycji, co do jego dalszych losów.

Jako ostatnie ukazało się *Na marginesie życia*. Grzesiuk zakończył pisanie utworu w październiku 1961 roku. Był już wówczas wycieńczony śmiertelną chorobą. Nie zważając na to rozpoczął prace nad cyzelowaniem utworu. Kilka miesięcy później (w maju 1962 roku) pisarz trafił do szpitala z powodu pogorszenia się stanu zdrowia. Kiedy wyszedł wydawnictwo zwróciło się do niego z prośbą o poprawki i uwzględnienie redaktorskich sugestii, których było dość dużo. Grzesiuk nie miał na to sił, poza tym nie chciał rezygnować z zaplanowanych spotkań autorskich, z tego powodu – w większości przypadków – usuwał sporne fragmenty. Z kolei Józef Rurawski przekonywał, że autor przynosił doń kolejne fragmenty i notował nawet krytyczne uwagi. Jednak wkrótce stracił cierpliwość i stwierdził: „Józziu, bardzo ci dziękuję, ale już się tym nie zajmuję, ja już oddałem to do wydawnictwa”³⁶. Rurawski oponował, twierdząc, że książka nie jest ukończona. Grzesiuk miał stwierdzić, że zgodzi się na wszelkie zamiany zaproponowane przez wydawcę. Nic nie wskazywało na to, że jego stan zdrowia ulegnie poprawie, dlatego też wydawnictwo – zdeterminowane planem – zdecydowało się na opublikowanie tekstu w kształcie zaproponowanym przez autora, który wycinał wszelkie fragmenty, uznane przez wydawcę za niedopracowane. Ostatecznie w druku ukazała się książka okrojona o jedną trzecią. Wykreślone fragmenty zawierały między innymi informacje medyczne, opisy zabiegów i niektórych sanatoryjnych zabaw, które nierzadko były dość intensywne. Nie brakuje tam także szyderstw Grzesiuka ze współpacjentów, ani opowieści o cugach alkoholowych. Zapewne na wszelki wypadek usunięto wypowiedź pacjenta imieniem Edek, który stwierdził, że „wolałby okupację niemiecką niż rosyjską, jaką mamy obecnie”. W książce znajdziemy

³⁴ Zmieniono obcą ręką na „Lubiłem”.

³⁵ Cytat z maszynopisu. Rozdział pt. *Młodość. Czerniaków 1933*, s. 1.

³⁶ B. Janiszewski, s. 424.

wiele fragmentów, w których Grzesiuk bez ogródek krytykuje lekceważenie chorých i brak poszanowania ich godności.

Książka ukazała się już po śmierci autora. Recenzentom trudno było przemilczeć integralność losu i literatury:

W społeczeństwie ludzi zdrowych gruźlik czuje się jak wyrzucony wrak, nikomu niepotrzebny. Widząc i czując wokół siebie intensywne życie – sam znajduje się już tylko na jego marginesie...

Swoją przejmującą opowieścią autor złożył protest przeciwko temu. Protest stanowczy i wzruszający. Nie używając wielkich słów i uogólnień, powiedział więcej, niż mówią suche sprawozdania i ścisłe statystyki. Powiedział to językiem prostym, barwnym i żywym, przesyconym elementami ludowości i humoru³⁷.

Natomiast Tomasz Łubieński podkreślał powściągliwość i delikatność oraz próbę nowego stylu wypowiedzi:

Nie zanurza się w swoim i cudzym cierpieniu, nie babrze w prywatnej ludzkiej słabości, którą zna przecież już od swojej czerniakowskiej kołyski. Na podobnej zasadzie utrzymuje swoją prozę w językowej czystości, wstrzeźliwości. Wystrzega się gwary, żargonu, rezygnuje z powiedzonek. Chce się obejść bez stylizacji, folkloru, który utorował mu drogę do sukcesu. Czy mu się to udaje? Śmierć zaskoczyła go w niezręcznej sytuacji: kiedy próbował mówić inaczej, w pół słowa³⁸.

Jedynie niewielkie grono osób zdawało sobie sprawę z tego, jak ogromnym wysiłkiem okupione było przygotowanie tej książki do publikacji oraz jak bardzo ostateczna wersja różniła się pierwotnych pomysłów autora. Taką właśnie sytuację zastało wydawnictwo Pruszyński i S-ka, które zdecydowało się wznowić trylogię Grzesiuka. W przestrzeni medialnej to wydawnicze przedsięwzięcie reklamowano jako edycję „bez cenzury”³⁹. Sformułowanie to należy rozpatrywać raczej w kontekście działań marketingowych i nie traktować jako wniosek z przeprowadzonych badań. Po bliższej analizie ujawnia ono – swój wielowymiarowy charakter i duży stopień zagmatwania. Przede wszystkim mam tu na myśli fakt, że ostateczna postać tekstu utworów formowana była nie tylko przez cenzurę, ale także przez wydawcę, rodzinę, czy sąd. Kwestią wartą odnotowania pozostaje podstawa nowej edycji. Ani w krajowych archiwach państwowych, ani w wydawnictwie

³⁷ Zob.: W. Błachut, *Grzesiuk*, „Gazeta Krakowska” 1964, nr 290, s. 5.

³⁸ Zob.: T. Łubieński, *Książka Grzesiuka*, „Współczesność” 1964, nr 24/25, s. 13.

³⁹ Zob.: <https://www.polskieradio.pl/8/3664/Artykul/1988595,Grzesiuk-bez-cenzury-Wznowienia-wszystkich-powiesci> [dostęp: 30.12.2021]; <https://audycjekulturalne.pl/grzesiuk-bez-skreslen-cenzury/> [dostęp: 30.12.2021].

Książka i Wiedza nie zachowały się żadne materiały, które dokumentowałyby proces cenzurowania książek Grzebiuka⁴⁰. Wydawca wykorzystał rękopisy, które wolne są od tego typu śladów, więc na ich podstawie niepodobna wywnioskować, które skreślenia były reakcją na sugestie cenzora, a które wynikały z innych przyczyn. Skolacjonowanie wydań z rękopisami – owszem – wskaże istotne różnice, jednak wydawca nie może być pewien ich pochodzenia. Zapewne stąd decyzja, by pogrubieniem zasygnalizować wszystkie różnice między pierwodrukiem a rękopisami⁴¹. Daje to rzecz jasna wyobrażenie o skali zmian, jednak może być mylące co do ich pochodzenia⁴².

Odpowiadając na podstawowe pytanie z inicjalnej części niniejszego artykułu należy stwierdzić, że przywrócenie utworom ich pierwotnych postaci, tj. oczyszczenie ich z wszelkich zmian, które są wynikiem działań cenzury (czy innych czynników) jest ważne. Nie tylko dlatego, że otrzymamy utwór, który będzie zgodny z tym, co autor rzeczywiście chciał czytelnikom zakomunikować, ale także pozwoli wyeliminować elementy, które nierzadko nadszarpywały artystyczną sferę utworu. Tym bardziej, że coraz częściej edytorzy dysponują materiałami, które pozwalają na wyraźne oświetlenie autorskiej intencji w odniesieniu do pocenzuralnych losów publikacji. Dostrzegam wiele zalet przywrócenia tekstom ich pierwotnej postaci, szczególnie jeśli zachowała się jakakolwiek dyspozycja autora. Jednak do przeprowadzenia tego typu restytucji potrzebny byłby przekaz, który nie pozostawia wątpliwości co do charakteru i autorstwa skreśleń. W przypadku Grzebiuka tego typu archiwalia – póki co – nie są znane⁴³, a zatem publikacje obrazujące objętość ingerencji w tekst oraz jednoznacznie określające ich pochodzenie frazą: „bez cenzury” należy traktować z dużą dozą ostrożności.

⁴⁰ Zapewne wiąże się to z faktem, że „GUKPPIW miał nakaz niszczenia egzemplarzy korektowych”. Zob.: K. Budrowska, *Perspektywy edytorskie...*, s. 119.

⁴¹ Wydawca, świadom dużego stopnia skomplikowania sytuacji, asekuracyjnie i transparentnie zaznaczył: „Pogrubieniem wyróżniono niepublikowane fragmenty przywrócone z rękopisu”. Zob.: S. Grzebiuk, *Pięć lat kacetu*, Warszawa 2018, s. 5.

⁴² Wypowiedzi redaktora prowadzącego, Michała Nalewskiego, świadczą o tym, iż przygotowujący edycje zmagali się z licznymi dylematami. Miały one naturę filologiczną, ale także moralną: „Dzień po dniu odstaniał się ogrom tekstu, który nigdy nie ujrzał światła dziennego. Podczas kolejnych spotkań z Izabelą Laszuk dotarło do nas, że jesteśmy najprawdopodobniej jednymi z pierwszych czytelników pełnego tekstu książek Grzebiuka. Przy każdym z nieopublikowanych fragmentów zastanawialiśmy się, co mogło być powodem usunięcia oraz czy go przywrócić. Zdarzały się fragmenty, przy których wnuczka prosiła o przerwanie pracy i kilka dni przerwy na podjęcie decyzji co do przywrócenia nieopublikowanego fragmentu. I ja to bardzo dobrze rozumiałem, bo dla mnie była to filologiczna praca z fascynującym dokumentem tamtego czasu, a dla Izabeli Laszuk bardzo emocjonalny i osobisty moment”. Zob.: <https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/1099054,ksiazki-stanislaw-grzebiuka-bez-cenzury-w-stulecie-urodzin-autora.html> [dostęp: 30.12.2021].

⁴³ Wyjątek stanowi list żony do wydawcy, w którym podane są konkretne zakresy stron.

Bibliografia

Źródła

- Stanisław Grzesiuk, *Boso, ale w ostrogach*, rękopis, archiwum domowe Izabeli Laszuk.
 Stanisław Grzesiuki, *Na marginesie życia*, rękopis i maszynopis, archiwum domowe Izabeli Laszuk.
 Stanisław Grzesiuk, *Pięć lat kacetu*, rękopis i maszynopis, archiwum domowe Izabeli Laszuk.
 Rękopisy i maszynopisy listów otrzymywanych i wysyłanych przez Stanisława Grzesiuka – archiwum domowe Izabeli Laszuk.

Bibliografia podmiotowa

- Stanisław Grzesiuk, *Boso, ale w ostrogach*, Pruszyński i S-ka, Warszawa 2018.
 Stanisław Grzesiuk, *Na marginesie życia*, Pruszyński i S-ka, Warszawa 2018.
 Stanisław Grzesiuk, *Pięć lat kacetu*, Pruszyński i S-ka, Warszawa 2018.

Bibliografia przedmiotowa

- Bem Paweł, *Dlaczego polskie edytorstwo naukowe nie istnieje*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 151–168. <https://doi.org/10.18318/td.2016.1.10>
 Bem Paweł, *Tekst „edytorski” czy „wieloautorski”? Kilka uwag o heterogeniczności edytorstwa naukowego*, „Pamiętnik Literacki” 2020, nr 4, s. 19–30. <https://doi.org/10.18318/pl.2020.4.2>
 Błachut Władysław, *Grzesiuk*, „Gazeta Krakowska” 1964, nr 290, s. 5.
 Buchwald-Pelcowa Paulina, *Edycje skażone – edycje oczyszczone*, [w:] *Autor, tekst, cenzura*, pod red. J. Pelca i M. Prejsa, Warszawa 1998, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 91–112.
 Budrowska Kamila, *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL 1948–1958*, Wydawnictwo UwB, Białystok 2009.
 Budrowska Kamila, *Perspektywy edytorskie wynikające z penetracji archiwów cenzury (1949–1959)*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 112–121.
 Budrowska Kamila, *Zatrzymane przez cenzurę. Inedita z połowy wieku XX*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2013.
 Chciuk Andrzej, „Wiadomości Polskie” z 11 lutego 1962.
 Darska Bernadetta, *Biografia jako popularyzowanie i przypominanie. Kilka refleksji wokół (auto)biografii Stanisława Grzesiuka*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1, s. 195–205. <https://doi.org/10.18318/td.2019.1.12>

- Drewnowski Tadeusz, *Cenzura PRL a współczesne edytorstwo*, [w:] *Autor, tekst, cenzura*, pod red. J. Pelca i M. Prejsa, Wydawnictwo UW, Warszawa 1998, s. 13–23.
- Herbert Zbigniew, *Pan Cogito*, Wydawnictwo a5, Kraków 2008.
- J.P., *Proza samorodna*, „Życie Literackie” 1958, nr 43, s. 10.
- Janiszewski Bartosz, *Grzesiuk. Król życia*, Pruszyński i S-ka, Warszawa 2017.
- JAW [Janusz Wilhelmi], *Poza dobrem i złem*, „Trybuna Ludu” 1959, nr 293, s. 5.
- Karwowska Bożena, *Obozy zagłady jako doświadczenie cielesne*, „Przegląd Humanistyczny” 2006, nr 2, s. 63–80.
- Krasucki Ludwik, *Podwójne dno miski – czyli granice naturalizmu*, „Trybuna Ludu” 1958, nr 29, s. 3.
- Loth Roman, *Podstawowe pojęcia i problemy tekstologii i edytorstwa naukowego*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2006.
- Łubieński Tomasz, *Książka Grzesiuka*, „Współczesność” 1964, nr 24/25, s. 13.
- mb., *Życiorys autentyczny*, „Zwierciadło” 1959, nr 38, s. 5.
- Pachocki Dariusz, *Does the Editor Know Better? The Editorial Vicissitudes of the 20th Century Polish writers*, „Variants” 2021, nr 15–16, s. 105–122. <https://doi.org/10.4000/variants.1350>
- Stanuch Stanisław, *Wyznania bohatera pozytywnego*, „Życie Literackie” 1959, nr 44, s. 8.
- Wiśniewska-Grabarczyk Anna, *„O wyższy poziom pracy nad książką” – biuletyny urzędu cenzury z lat 1945–1956 w perspektywie literaturoznawczej. Rekonesans*, [w:] *Cenzura w PRL. Analiza zjawiska*, red. naukowa Z. Romek, K. Kamińska-Chełmiński, Oficyna wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2017, s. 61–74.
- Zabiełło Stanisław, *Świat koncentracyjny*, „Kierunki” 1958, nr 27, s. 5.

Dariusz Pachocki

Stanisław Grzesiuk in the arms of censorship

Summary


The article presents issues related to the publishing fate of the entire literary output of Stanisław Grzesiuk. It consists of three autobiographical novels: *Pięć lat kacetu* [Five years of a camp], *Boso, ale w ostrogach* [Barefoot, but in spurs] and *Na marginesie życia* [On the Margins of Life]. The editions that were published during the writer's lifetime were subjected to various types of interference. The most important factor that influenced the final form of the text was institutional censorship. In addition, the author changed his works under the pressure of the publisher, the family and as part of the implementation of the court settlement. The

editors of the new edition of Grzesiuk's works, which was published in 2018 by the Pruszyński i S-ka publishing house, made an attempt to reconstruct texts from before non-author's changes. The comparison of these editions with the first editions and manuscripts proves that the publishing house has made many incomprehensible decisions that may have an impact on the incorrect reception of the author's message.

Keywords: Stanisław Grzesiuk, Warsaw, concentration camp, Czerniaków, tuberculosis, editing, manuscripts, text criticism, Five years of a camp, censorship, self-censorship,

Dariusz Pachocki – dr hab., prof. KUL, autor prac naukowych oraz artykułów z zakresu krytyki tekstu, krytyki literackiej i literaturoznawstwa. Edytor dzieł Edwarda Stachury, Józefa Czechowicza, Bolesława Leśmiana, Stanisława Czycza, Władysława Broniewskiego, Leopolda Tyrmanda. Za działalność edytorską dwukrotnie wyróżniony „Feniksem” przez Stowarzyszenie Wydawców Katolickich oraz Medalem Prezydenta Miasta Lublin. Stypendysta: Fundacji na rzecz Nauki Polskiej, Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Fundacji Kościuszkowskiej.

Anna Wiśniewska-Grabarczyk*

 <https://orcid.org/0000-0002-3005-200X>

Kaktus in statu nascendi Włodzimierz Scisłowski and the satirical magazine *Kaktus* [Cactus] in the censorship documents of People's Poland (Part 1. Introduction)

Summary

The article aims to introduce the reader to the censorship strategies applied to works by Włodzimierz Scisłowski submitted for publication in the satirical magazine *Kaktus* [Cactus] in 1957–1960. The source material is a collection of cryptotexts, i.e.

-
- * Ph.D., Assistant Professor, University of Lodz, Faculty of Philology, Institute of Polish Philology and Speech-Language Pathology, Department of the Literature of the 20th and 21st Century, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; anna.wisniewska.grabarczyk@gmail.com
The article was created as part of the grant project entitled *Humor jako strategia przetrwania. Pismo satyryczne "Kaktus" w ingerencjach cenzorskich z lat 1957–1960* [Humor as a survival strategy. Satirical magazine "Kaktus" in censorship interventions in the years 1957–1960], financed by the University of Lodz (UŁ / IDUB, decision no. 2/2021, principal investigator Anna Wiśniewska-Grabarczyk, implementation time 2022–2024). It is the first of two articles devoted to the censorship of Włodzimierz Scisłowski's works in the *Kaktus* magazine; the second one is included in this volume, see: "*Kaktus in statu nascendi. Włodzimierz Scisłowski and the satirical magazine Kaktus [Cactus] in the censorship documents of People's Poland (Part 2. Censors' interventions)*," *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica* 2022, issue 1 (64), pp. 421–487.



confidential documents evaluating articles from the weekly, created at Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Poznaniu [WUKPPIW, Voivodship Office for the Control of the Press, Publications and Public Performances in Poznan]. Censors interfered with Scislowski's satirical works – epigrams, poems, ballads, accusing the author of negative and exaggerated depictions of the political and social reality of the country. Some of the works were released after introducing changes imposed by the censorship office; some were not allowed for publication.

Keywords: censorship of literature in post-war Poland, source materials (archivals), cryptotext, Włodzimierz Scislowski, *Kaktus* satirical magazine, satire–humor–wit, Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk w Poznaniu [Voivodship Office for the Control of the Press, Publications and Public Performances in Poznan]

During the period of People's Poland,¹ satirical works were to be controlled by the censorship office – just like any other manifestation of human creative activity. The laughter was supposed to resonate as far as the imprimatur of the “Ministry of Truth,” and its related bodies could reach. The spear of satire was also to be aimed only at selected topics. Throughout the entire period of institutional censorship in Poland, that is, from 1944 to 1990, the officers of “Mysia Street and its thereabouts”² tried to define the boundaries between what was allowed and what was not allowed to laugh at. This is evidenced by the documents preserved in the archives, in which censors discussed the issues of satire and intermediate genres and assessed publications submitted to the Main and Voivodeship Offices for the Control. Not only monographs but also serial publications, not only the written word but also illustrations (that accompanied it) were subjected to the censorship evaluation.

The struggle for the final shape of the work was uneven, and as a result, temporary, alternative, and unofficial versions were often created. I will try to describe them and indicate the Davids and Goliaths of these skirmishes using the example of the publishing route of selected works by Polish writer Włodzimierz Scislowski, submitted for publication in the Poznan satirical weekly *Kaktus*.

1 The People's Poland (Polska Ludowa) was a semi-official, propagandistic name of the state from 1944 to 1989. The Polish People's Republic (Polska Rzeczpospolita Ludowa, henceforth PRL) was the official name of Poland from 1952 until 1989; from 1918 to 1952, the official name was the Republic of Poland (Rzeczpospolita Polska, henceforth RP).

2 I use this expression to describe censorship understood as an institutionalized phenomenon occurring in Poland in the years 1944–1990. For almost the entire period of its existence, the Main Office for the Control of the Press, Publications and Public Performances was located at 5 Mysia Street in Warsaw.

“Maybe a few words about yourself. A short biogram perhaps” Włodzimierz Scisłowski – (not only) a *Kaktus*’ writer

Rzekł raz zecer do sąsiada:
Mnie się dzisiaj nic nie składa.³
[I can’t set it straight today
Said typesetter to his neighbour.]

In 1986 Włodzimierz Scisłowski celebrated the 25th anniversary of his literary work. In an interview given that year to Janusz Przybysz, his colleague from *Kaktus*, this is what Scisłowski said about his (literary) life:

The birthplace – Kościerzyna, until the war, I lived in Augustów, next it was the occupation and the uprising in Warsaw. Since 1947 I have been in Poznań, which did not turn out to be just another stage, but the final stop. It is here, in *Głos Wielkopolski*, that my Poznań debut took place while I was still studying at the gymnasium of St. Jan Kanty. In general, all my satirical work is and has been associated with the press. It is impossible to be a satirist apart from the press. I was also associated with the press full-time, for 8 years when I worked in the agricultural work of *Gazeta Poznańska*. I was also one of the regular collaborators of the Poznań satirical magazine *Kaktus*, which was probably liquidated too hastily, considering that four authors who were tied to this “ephemera” (I, the interviewer, Lech Konopiński and the late Witold Degler) have published more than 30 satirical books as well as books for children that remained to be in a considerable circulation (my volumes only have reached about 2,300,000 copies). In Poznań, next to the “Wierzbak” group, there was also the “Kaktus” group, although no one had noticed this yet.⁴

3 W. Scisłowski, “Fraszka,” *Szpilki* 15 March–21 March 1948, issue 11, p. 8; idem, “Rzekł raz,” [in:] idem, *Mysi karnawał*, illustrated by S. Mrowiński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1961, p. 53. The quote in the title of the chapter comes from an interview: W. Scisłowski, “Poznań – przystanek końcowy,” interview by J. Przybysz, *Gazeta Poznańska* 16 May 1986, issue 114, p. 11. English translations are given in square brackets. It should be noted that many of Scisłowski’s works were reprinted in his subsequent books. There are two versions of the name in circulation: “Scisłowski” and “Ścisłowski”; in the article I used only the first one.

4 W. Scisłowski, “Poznań – przystanek końcowy...” On Włodzimierz Scisłowski see: M. Mesjasz, “Ścisłowski (Scisłowski) Włodzimierz,” [in:] *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 50: Szykowski Jan-Śliwka Karol, A. Romanowski (ed.), PAN-PAU, Warsaw-Cracow 2014–2015, pp. 485–487; U. Bzdawka, “Włodzimierz Scisłowski,” [in:] *Pisarze Wielkopolski (1970–1980)*, eadem (ed.), Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Poznaniu, Poznań 1981, pp. 79–80; J. Mańkowski, “Włodzimierz Ścisłowski,” [in:] *Poznań literacki. Książki i ludzie*, idem (ed.), Pałac Kultury, Poznań 1964, pp. 141–143. On the literary group “Wierzbak” see: G. Gazda, “Wierzbak,” [in:] idem, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warsaw 2000, pp. 655–656.

Bibliographic information is only one page of the above passage. The second page shows that Scisłowski regretted the underappreciation of *Kaktus*. Later in the interview, he spoke on how the critics depreciated satire which was one of the key genres in the journal. Although I am not directly concerned with the issues of the journal's status and the genre, it is worth noting the position of the writer who, after all, speaks about the subject of this investigation. It is also crucial to note that in the quoted fragment (which, notably, comes from 1986 – the censorship office was still functioning), Scisłowski does not in any way mention the political context of closing *Kaktus*. Bearing in mind Scisłowski's assessment, let us return to the primary considerations – let us complete the above short autobiographical note of a former "Kaktusian"⁵ and later say a few words about the magazine we are interested in.

Scisłowski's first book was a collection of literary works entitled *Mysi karnawał* [The Mouse carnival], published in 1961 (the title can be interpreted as a reference to the censorship office which, as I wrote, was located on Mysia Street).⁶ This date marked the celebration mentioned above of a quarter of a century of literary work. The satirist had published earlier in the press, incl. in the magazine *Szpilki* [Pins], where in 1948 he made his debut with the epigram, which serves as the motto of this chapter.⁷ The debut in *Szpilki* – the most important satirical magazine of the Polish People's Republic – was undoubtedly an ennoblement for the young artist, and although *Kaktus* borrowed its title from Klub Szyderców Pod Kaktusem [Club of Mockers Under the Cactus] (the Poznan cabaret from the inter-war period), it is worth paying attention to a certain "prickly" similarity in the title of both magazines.⁸

In his review of *Mysi karnawał*, Józef Ratajczak wrote about Scisłowski's late book debut, and one can probably agree that the thirteen years separating the literary press debut from the book is quite a long period.⁹ The writer's following books appeared at smaller intervals. For the subsequent publication, entitled *W moim aluzjonie* [In my allusion], we had to wait until 1967. Still, in the 1970s and 1980s,

5 J. Mikołajczak, "Gdy kłuty kolce *Kaktusa*," [in:] idem, *Kpink i docinki. Z zapisków o satyrze poznańskiej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznan 1989, p. 108.

6 W. Scisłowski, "Mysi karnawał," [in:] idem, *Mysi karnawał...*, pp. 45–46.

7 For other early works of the artist see: W. Scisłowski, "Włodzimierz Scisłowski" (in the series „Poznańscy Pisarze”), interview by M. Skąpski, *Głos Wielkopolski* 13–14 June 1965, issue 139 [no pagination]; W. Scisłowski, "Miłość dożgonna do satyry," interview by M. Skąpski, *Głos Wielkopolski* 1–2 April 1973, issue 78, pp. 4–5; Z. Kościelak, "Mój pierwszy utwór w prasie... Znaki na pisarskiej drodze" (in the series „W Kręgu Literatury”), *Głos Wielkopolski* 5–6–7 August 1977, issue 176, p. 7.

8 *Szpilki* and *Kaktus* are both waiting for a comprehensive comparative analysis, which will allow identifying common and specific features of both periodicals. I want to thank the anonymous reviewer for pointing out this omission and other comments that I used while writing this article.

9 J. Ratajczak, "Karnawał rymów" [Review: W. Scisłowski, *Mysi karnawał...*], *Gazeta Poznańska* 20–21 January 1962, issue 17, p. 6.



II. 1. The title page of *Kaktus* from 30 November 1958. It shows a fairy tale described by Włodzimierz Scisłowski and illustrated by Stanisław Mrowiński.

Scisłowski published much more often, publishing one or several books every two years or even every year. These were mostly children's titles, but occasional publications collections were more interesting in the context of his *Kaktus* activity. For example, a collection of political satires and epigrams, *Rymy w tyralierze* [Rymes in a line formation] from 1970, or *Pieczeń z satyryka* [Satirist's roast] published in 1980.¹⁰

Scisłowski died in 1994; he devoted the last twenty years of his life mainly to children's literature. Let us get back to his cooperation with *Kaktus*, where he made himself known as the author of fine satires, jokes, epigrams, and humorous plays for adults. Although, as he admitted in one of the interviews in 1978, he practiced satire fighting only "for sports",¹¹ some of his works were reworked or were not allowed to be published in *Kaktus*. It was precisely because of his inappropriate attitude towards the government and how it used its power.

Kaktus created on the wave of the so-called "thaw," was a perfect place to practice this type of creativity.¹² Let us recall that the thaw was a period of changes lasting from 1953 (Stalin's death) to about 1957, aimed at liberalizing state policy (de-Stalinization, the release of political prisoners; in art, this meant a move away from socialist realism, among other things). The first issue of the periodical was published on March 10, 1957,¹³ i.e., during the period of the significant loosening of the censorship corset, when it was possible to present topics and poetics previously unwelcome (or even absent, effectively eliminated by the censors) with

¹⁰ W. Scisłowski, *W moim aluzjonie*, illustrated by Z. Lengren, Wydawnictwo Poznańskie, Poznan 1967; *Rymy w tyralierze*, illustrated by E. Lipiński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznan 1970; *Pieczeń z satyryka*, illustrated by J. Flisak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznan 1989; see also: K. Batora [K. B.], "Scisłowski Włodzimierz," [in:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, vol. 7: R-Sta, J. Czachowska, A. Szatagan (ed.), WSiP, Warsaw 2001, pp. 228–230.

¹¹ W. Scisłowski, "Fraszki, szopki, wielokropki. Dialog z Włodzimierzem Scisłowskim", interview by Z. Kościelak, *Głos Wielkopolski* 31 December 1977–1 January 1978, issue 296, p. 12.

¹² To see more specific information on *Kaktus*, see: L. Konopiński, "Korzenie i kolce *Kaktusa*," *Kronika Miasta Poznania* 2005, issue 3, pp. 63–83; J. Mikołajczak, "Dzieje śmiechu w prasie wielkopolskiej, część II (po 1945 r.)," [in:] *Z dziejów prasy wielkopolskiej XIX–XX wieku*, vol. 3, M. Kosman (ed.), Polski Dom Wydawniczy "Ławica," Poznan 1997, pp. 172–184; M. Derwich, "Lech Konopiński – liryczny satyryk," *Poradnik Bibliograficzno-Metodyczny* 2021, issue 2, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, pp. 40–52; M. Derwich-Pawela, "Satyra polityczna w tygodniku *Kaktus*," UAM w Poznaniu, Poznan 1988 [unpublished master's thesis written under the supervision of doc. dr hab. Eugenia Podbierowa]. Cf. J. Mulczyński, "Kawiarnia Artystyczna «Pod Kaktusem» w Poznaniu – dzieło architekta Stanisława Kirkina (1890–1964)," *Kronika Miasta Poznania* 1999, issue 3, pp. 361–368.

¹³ *Kronika Miasta Poznania* [The Poznan Chronicle] gives an erroneous date of the first issue of *Kaktus* as 10th of March 1956, see: J. Mikołajczak, "Od *Kukułki* do *Kaktusa*. Co śmieszyło i bawiło mieszkańców Poznania?," *Kronika Miasta Poznania* 1999, issue 3, p. 373.

greater ease. Censorship after June '56 (Poznan Riots) and after Polish October '56 is, as Bogusław Gogol writes, an office with censors who are "in dispute."¹⁴ Still, this tendency to discuss and compromise was carried out within the institution's limits controlling the message, as evidenced by the constantly emerging censorship reviews, *Kaktus* and *Głos Wielkopolski*, which took patronage over the weekly, included (it is also enough to recall that in October 1957, the weekly *Po Prostu* has been closed). The analysis of the *Kaktus* magazine and the accompanying censorship reviews confirms that the key treatments used in satirical works were Aesopian speech and allusion. A particular paradox can be found in that censorship reviews can sometimes help to decode the language of the communist times satire, which was difficult to understand, mainly because it was very contextual.

Kaktus has been published for over three years, during which it contributed to the cultural map of the region and gained a loyal group of readers. It consisted of eight pages,¹⁵ each issue was released in two colors – black and another color selected for each issue, e.g., red, green, pink, or blue. Different topics were discussed in *Kaktus* – from cultural matters, through a reckoning with the so-called "period of errors and distortions" that ended recently, to the problems of poorly functioning gastronomy. All were, of course, described in a satirical and ironic tone and it has to be stressed that an equally crucial illustrative part typically accompanied the verbal components of *Kaktus*. Topics related to the region were discussed most often. However, as Julian Mikołajczak, the editor in chief of the magazine, recalls, "Poznan's problems and affairs were at the same time national matters and pains."¹⁶

Apart from Mikołajczak and Scisłowski, the close editorial team included: Zygmunt Jabłkowski, Witold Degler, Lech Konopiński, Lech Stusicki and the aforementioned Janusz Przybysz. This is how Mikołajczak remembers the weekly's origins: "Long debates over coffee and other beverages, negotiations with the heads of local bodies, and surveys of the opinions of competent authorities – that took a few months. The birth of the satirical weekly was not easy."¹⁷ The editorial board

¹⁴ B. Gogol, "Przełom czy kontynuacja? Cenzura w obliczu polskiego października 1956 (cz. 2)," *Colloquium Wydziału Nauk Humanistycznych i Społecznych AMW* 2017, issue 2, p. 23; see also: P. Swacha, "Cenzura wobec problematyki «odwilży» 1956 roku na łamach *Gazety Poznańskiej*," *Zeszyty Prasoznawcze* 2014, vol. 57, issue 1, pp. 76–93. June '56 (Poznan Riots) – uprising of Polish industrial workers that caused a crisis among the Polish communist leadership as well as in the Soviet bloc and resulted in the establishment of a new Polish regime headed by Władysław Gomułka; Polish October '56 – the culmination period of the thaw, that is, the political, social and economic transformations related to the collapse of the communist dictatorship following the death of Joseph Stalin (1953).

¹⁵ The pages were not numbered, but for the sake of clarity, I give them in square brackets, in accordance to the layout of the magazine.

¹⁶ J. Mikołajczak, "Gdy kłuty kolce *Kaktusa*...", p. 95.

¹⁷ *Ibid.*, p. 88.

operated from a small room at the third floor of a press conglomerate Wielkopolskie Wydawnictwo Prasowe RSW “Prasa” at 19 Grunwaldzka St. in Poznan, while its branch was located “in Dąbrowskiego St., i.e., at the apartment of the graphic editor”¹⁸ (i.e., Lech Stusicki’s place of residence).

Most of the founders and collaborators of the magazine came from Poznan or had their professional (and personal) life connected to the Great Poland region. The weekly, however, was open to cooperation with artists from all over the country – let’s mention that the magazine was visited by, among others, Jacek Fedorowicz and Jan Sztudynger.

The information about the magazine’s closure fell on the Editorial Board like a bolt from the blue – the last issue was published on June 30, 1960. There is no doubt that it was a decision caused by political reasons and can be interpreted as a sign of a return to a stricter model of controlling the press (while other magazines survived on the publishing market because they were either already associated with a pro-government camp (such as the capital’s *Szpilki*) or switched to the “correct position”¹⁹). In the abovementioned interview from 1986, that is, twenty-six years after the closure of *Kaktus*, Scisłowski assessed this decision as “hasty,” as evidenced by, among other things, later creative successes not only of him but also of Degler, Konopiński and Przybysz.²⁰

There were several attempts to reactivate the magazine. Let us remind you that until March 1961, the weekly was published as a supplement to *Szpilki*. In February 1987, the *Trzydniówka Satyryczna Kaktus* [Kaktus Three-Day Satirical] was published, and in March 1991, Konopiński published six issues of the satirical magazine *PYRA – samorządna i niezależna* [PYRA – self-governing and independent] at his own expense. Unfortunately, these were only short-term reactivations of *Kaktus*.

The Poznan collection of cryptoarchivals – classified censorship documents related to *Kaktus*

Niech rozkwitają wszystkie kwiaty.²¹
[Let all the flowers bloom.]

¹⁸ Ibid., p. 89.

¹⁹ See: K. Alichnowicz, “«Miejsce dla kpiarza». Dyskusja o satyrze przed rokiem 1949,” [in:] *Presja i ekspresja. Zjazd szczeciński i socrealizm*, D. Dąbrowska, P. Michałowski (ed.), Wydawnictwo Naukowe USZ, Szczecin 2002, pp. 45–54.

²⁰ W. Scisłowski, “Poznań – przystanek końcowy...”

²¹ The motto used in some of the issues of *Kaktus*. See also: W. Scisłowski, “Kwiatek,” [in:] W. Scisłowski, *Mój peryskop w środowisko*, illustrated by S. Mrowiński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznan 1980, p. 10.

In the Main and Voivodship Offices for the Control of the Press, Publications and Public Performances, several documents were created, covered by the confidentiality clause. Due to this secret nature and their position in the state apparatus, I have called these documents cryptotexts. I propose the term “cryptoarchivals” analogously to describe archival documents that collect materials that are now or at some point covered by the confidentiality clause.²²

The collection of cryptoarchivals, in this case, confidential censorship reviews evaluating the materials from *Kaktus*, is located in the State Archives in Poznań and consists of one folder with 94 cards. Cryptoarchivals consist of censorship reviews that were written over three years – the first censorship review was dated May 9, 1957, and the last one was dated June 10, 1960.

Various types of literary and graphic works were interfered with, such as columns, epigrams, aphorisms, satirical drawings, and jokes. The interference took many forms: from reformulating “dangerous” or “troublesome” sections to removing unwanted parts or even the whole material. Most of the texts under review are signed with the author’s name and surname or pseudonym, but there are also some anonymous works. Perhaps a further analysis of the material will help establish the authorship of these texts. With this in mind, let’s look at the interference in these works, which Włodzimierz Scisłowski undoubtedly penned.²³

²² A cryptotext is a confidential text with deliberately limited distribution. Among cryptotexts we can distinguish texts produced by the state apparatus (e.g. Bulletins addressed to censors, “Signals”, instruction letters, interventions reviews and various other guidelines and instructions) or without its participation (second-circulation publications); see: A. Wiśniewska-Grabarczyk, *Książki z Mysiej. Literatura w świetle poufnych Biuletynów urzędu cenzury z lat 1945–1956*, IBL PAN, Warsaw 2021, pp. 47–49; eadem, “The censorship review in the Polish People’s Republic as cryptotext,” *The Polish Review* 2019, vol. 64, issue 1, pp. 31–49; eadem, “Recenzja cenzorska jako kryptotekst,” [in:] eadem, “Czytelnik” *ocenzurowany. Literatura w kryptotekstach – recenzjach cenzorskich okresu stalinizmu (na materiale GUKPPIW z 1950 roku)*, Wydawnictwo IPN, Warsaw 2018, pp. 97–114; eadem, “Recenzja cenzorska Polski Ludowej,” *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 2016, vol. 59, issue 1 (117), pp. 97–103.

²³ I discuss censorship interventions in this volume in the above-mentioned article “*Kaktus in statu nascendi*. Włodzimierz Scisłowski and the satirical magazine *Kaktus* [Cactus] in the censorship documents of People’s Poland (Part 2. Censors’ interventions)”..., pp. 421–487. Censorship materials about *Kaktus* (also those presented in the article) can be found in other archives, see incl. AAN, GUKPPIW, file ref. no. 2460, pp. 205, 206 et al.

Anna Wiśniewska-Grabarczyk*

„Kaktus” *in statu nascendi* **Włodzimierz Scisłowski i satyryczne pismo „Kaktus”** **w dokumentach cenzorskich Polski Ludowej** **(cz. 1. Wprowadzenie)**

Streszczenie

Celem artykułu jest wprowadzenie do omówienia strategii cenzorskich stosowanych wobec utworów Włodzimierza Scisłowskiego złożonych do publikacji w piśmie satyrycznym „Kaktus” w latach 1957–1960. Materiał źródłowy stanowi zbiór kryptotekstów, czyli poufnych dokumentów oceniających artykuły z tygodnika, powstały w Wojewódzkim Urzędzie Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Poznaniu. Cenzorzy ingerowali w utwory satyryczne Scisłowskiego – we fraszki, wiersze, poematy, ballady, zarzucając autorowi złośliwe i przejaskrawione przedstawianie rzeczywistości politycznej i społecznej kraju. Część utworów ukazała się po wprowadzeniu narzuconych przez urząd cenzury zmian, część nie została dopuszczona do publikacji.

Słowa kluczowe: cenzura literatury w powojennej Polsce, materiał źródłowy (archiwalny), kryptotekst, Włodzimierz Scisłowski, pismo satyryczne „Kaktus”, satyra–humor–dowcip, Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk w Poznaniu

W okresie Polski Ludowej twórczość satyryczna miała podlegać kontroli urzędu cenzury, podobnie jak każdy inny przejaw artystycznej aktywności człowieka.

* Dr, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury Polskiej XX i XXI w., ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; anna.wisniewska.grabarczyk@gmail.com

Artykuł powstał jako część projektu grantowego pt. *Humor jako strategia przetrwania. Pismo satyryczne „Kaktus” w ingerencjach cenzorskich z lat 1957–1960* (UŁ/IDUB, nr decyzji 2/2021, kierownik Anna Wiśniewska-Grabarczyk, czas realizacji 2022–2024 r.). Jest to pierwszy z dwóch artykułów poświęconych cenzurowaniu twórczości Włodzimierza Scisłowskiego na łamach pisma „Kaktus”; drugi z nich znajduje się w niniejszym tomie, zob. „Kaktus” *in statu nascendi*. Włodzimierz Scisłowski i satyryczne pismo „Kaktus” w dokumentach cenzorskich Polski Ludowej (cz. 2. Ingerencje cenzorskie), „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2022, nr 1 (64), s. 421–487.

Śmiech miał rozbrzmiewać tylko tam, dokąd rozciągał się imprimatur „Ministerstwa Prawdy” i instancji pokrewnych; także ostrze satyry miało być wymierzone jedynie w odgórnie ustalone tematy. Funkcjonariusze „Mysiej i okolic”²⁴ przez cały okres istnienia instytucjonalnej cenzury, tj. w latach 1944–1990, starali się wyznaczać granice między tym, z czego wolno a tym, z czego nie wolno było się śmiać. Świadectwem tego są zachowane w archiwach dokumenty, w których cenzorzy dyskutowali nad zagadnieniami satyry i gatunków pośrednich oraz oceniali publikacje składane do Głównego i Wojewódzkich Urzędów Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Sito cenzorskiej ewaluacji przechodziły nie tylko druki zwarte, ale także druki ciągłe, nie tylko słowo pisane, ale także (towarzyszące mu) ilustracje.

Walka o ostateczny kształt dzieła była nierówna i w jej wyniku powstawały często wersje pośrednie, alternatywne, nieoficjalne. O nich i o tym, kto był Dawidem, a kto Goliatem w tych potyczkach, spróbuję opowiedzieć na przykładzie drogi wydawniczej wybranych utworów Włodzimierza Scisłowskiego, składanych do publikacji w poznańskim tygodniku satyrycznym „Kaktus”.

„Może parę słów o sobie. Jakiś krótki życiorys” Włodzimierz Scisłowski – (nie tylko) publicysta „Kaktusa”

Rzekł raz zecer do sąsiada:
Mnie się dzisiaj nic nie składa²⁵.

W roku 1986 Włodzimierz Scisłowski obchodził jubileusz 25 lat pracy literackiej. W wywiadzie udzielonym w tymże roku koledze z „Kaktusa”, Januszowi Przybyszowi, tak opowiadał o swoim (literackim) życiu:

Miejsce urodzenia Kościerzyna, do wojny w Augustowie, okupacja, powstanie w Warszawie. Od roku 1947 jestem w Poznaniu, który nie okazał się kolejnym miastem etapowym, a przystankiem końcowym. Tu też, w „Głosie Wielkopolskim” odbył się mój prasowy debiut poznański, jeszcze w czasie nauki w gimnazjum św. Jana

²⁴ Postępuję się tym wyrażeniem na opisanie cenzury rozumianej jako zinstytucjonalizowane, występujące w Polsce w latach 1944–1990 zjawisko. Przez niemal cały okres istnienia Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk mieścił się przy ulicy Mysiej 5 w Warszawie.

²⁵ W. Scisłowski, *Fraszka*, „Szpilki” 15.03–21.03.1948, nr 11, s. 8; tenże, *Rzekł raz*, [w:] tenże, *Mysi karnawał*, oprac. graf. S. Mrowiński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1961, s. 53. Cytat zawarty w tytule rozdziału pochodzi z wywiadu: W. Scisłowski, *Poznań – przystanek końcowy*, rozmowę przepr. J. Przybysz, „Gazeta Poznańska” 16.05.1986, nr 114, s. 11. W obiegu wydawniczym funkcjonują dwie formy nazwiska: „Scisłowski” i „Ścisłowski”; w artykule używam pierwszej z nich.

Kantego. W ogóle cała moja twórczość satyryczna jest i była związana z prasą. W oderwaniu od niej nie sposób być satyrykiem. Z prasą byłem też związany etatowo, przez 8 lat pracowałem w dziele rolnym „Gazety Poznańskiej”, byłem też jednym ze stałych współpracowników poznańskiego pisma satyrycznego „Kaktus”, zlikwidowanego chyba zbyt pochopnie, jeśli uwzględnić, że czterech autorów związanych z tą „efemerydą” (ja, prowadzący tę rozmowę, Lech Konopiński i zmarły już Witold Degler) wydało ponad 30 książek satyrycznych i dla dzieci w nakładzie wcale niemałym (tylko nakład moich tomików osiągnął około 2 mln 300 tysięcy egzemplarzy). W Poznaniu obok grupy „Wierzbak” istniała więc również grupa „Kaktus”, choć tego akurat nikt dotąd nie zauważył²⁶.

Informacje biobibliograficzne to tylko jedna strona powyższej wypowiedzi. Druga pokazuje, że Scisłowski miał żal za niedocenie „Kaktusa”, a w dalszej części wywiadu mówił o deprecjonowaniu przez krytykę satyry, która była przecież jednym z koronnych gatunków uprawianych w piśmie. Mimo że kwestie statusu pisma i gatunku nie zajmują mnie wprost, warto odnotować stanowisko pisarza, który wypowiada się przecież o przedmiocie niniejszych dociekań. Niebagatelne będzie także zwrócenie uwagi na to, iż w cytowanym fragmencie (pochodzącym, co istotne, z 1986 r., gdy urząd na Mysiej nadal funkcjonował) Scisłowski jest jak najdalszy od wskazywania na polityczny kontekst zamknięcia „Kaktusa”. Mając w pamięci tak wyrażoną opinię, wróćmy do podstawowych rozważań – uzupełnijmy powyższą krótką notę autobiograficzną byłego „kaktusowca”²⁷, a następnie powiedzmy kilka słów na temat interesującego nas pisma.

Pierwszą książką Scisłowskiego był zbiór satyr, bajek, fraszek, limeryków oraz „myśli i myślatek” ogłoszony w 1961 r. pod znanym tytułem *Mysi karnawał* – dość przypomnieć motto, jakim autor opatrzył tytułowy utwór zbioru: „W niektórych instytucjach utrzymywane są «etatowe» koty do tępienia myszy”²⁸.

Rok wydania tomu wyznaczał wspomniane obchody ćwierćwiecza pracy literackiej Scisłowskiego, który publikował wcześniej w prasie, m.in. w „Szpilkach”,

²⁶ W. Scisłowski, *Poznań – przystanek końcowy...* O Włodzimierzu Scisłowskim zob. m.in.: M. Mejszasz, *Ścisłowski (Scisłowski) Włodzimierz*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 50: Szyjkowski Jan-Śliwka Karol, red. A. Romanowski, PAN-PAU, Warszawa-Kraków 2014–2015, s. 485–487; U. Bzdawka, *Włodzimierz Scisłowski*, [w:] *Pisarze Wielkopolski (1970–1980)*, oprac. też, Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Poznaniu, Poznań 1981, s. 79–80; J. Mańkowski, *Włodzimierz Scisłowski*, [w:] *Poznań literacki. Książki i ludzie*, red. tenże, Pałac Kultury w Poznaniu, Poznań 1964, s. 141–143. O grupie literackiej „Wierzbak” zob. m.in.: G. Gazda, *Wierzbak*, [w:] tenże, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 655–656.

²⁷ J. Mikołajczak, *Gdy kłuty kolce „Kaktusa”*, [w:] tenże, *Kpinki i docinki. Z zapisków o satyrze poznańskiej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989, s. 108.

²⁸ W. Scisłowski, *Mysi karnawał*, [w:] tenże, *Mysi karnawał...*, s. 45.

gdzie w 1948 r. zadebiutował fraszką, która stanowi motto niniejszego rozdziału²⁹. Debiut w „Szpilkach” – najważniejszym piśmie satyrycznym PRL-u – był bez wątpienia nobilitacją dla młodego twórcy i chociaż „Kaktus” zapożyczył swą nazwę od Klubu Szyderców Pod Kaktusem (poznańskiego kabaretu z międzywojnia), to warto zwrócić uwagę na pewne „kłujące” pokrewieństwo w tytułaturze obu pism³⁰.

W recenzji *Mysiego karnawału* Józef Ratajczak pisał o późnym debiucie książkowym Scisłowskiego i można się chyba zgodzić, że trzynastcie lat dzielących literacki debiut prasowy od książkowego to dość długi okres³¹. Następne książki pisarza ukazywały się już w mniejszych interwałach. Na kolejną publikację pt. *W moim aluzjonie* trzeba było poczekać do 1967 r., jednak w latach 70. i 80. Scisłowski publikował znacznie częściej, wydając co dwa lata lub nawet co rok (jedną lub kilka książek) – były to przeważnie tytuły dla dzieci, jednak sporadycznie pojawiały się zbiory bardziej interesujące w kontekście jego działalności „kaktusowej”, wspomnijmy zbiór satyr i fraszek politycznych *Rymy w tyralierce* z roku 1970 czy wydaną w 1980 r. *Pieczeń z satyryka*³².

Scisłowski zmarł w 1994 r.; ostatnie dwadzieścia lat życia poświęcił głównie tworzeniu dla dzieci, wróćmy jednak do współpracy z „Kaktusem”, na łamach którego dał się poznać jako autor celnych satyr, dowcipów, fraszek i humoresek dla dorosłych. Mimo że, jak sam przyznał w jednym z wywiadów udzielonych w 1978 r., uprawiał satyrę walczącą jedynie „sportowo”³³, część jego utworów była przerabiana lub nie została dopuszczona do publikacji w „Kaktusie” właśnie ze względu na niewłaściwy stosunek do rządzących i sposobu sprawowania władzy.

²⁹ O innych wczesnych utworach artysty por. również: W. Scisłowski, *Włodzimierz Scisłowski* (z cyklu „Poznańscy Pisarze”), rozmowę przepr. M. Skąpski, „Głos Wielkopolski” 13-14.06.1965, nr 139 [brak paginacji]; W. Scisłowski, *Miłość doznanna do satyry*, rozmowę przepr. M. Skąpski, „Głos Wielkopolski” 1-2.04.1973, nr 78, s. 4-5; Z. Kościelak, *Mój pierwszy utwór w prasie... Znaki na pisarskiej drodze* (z cyklu „W Kręgu Literatury”), „Głos Wielkopolski” 5-6-7.08.1977, nr 176, s. 7.

³⁰ „Szpilki” i „Kaktus” czekają na kompleksową analizę porównawczą, która pozwoli wskazać cechy wspólne i swoiste obu periodyków. Dziękuję anonimowemu Recenzentowi za zwrócenie uwagi na ten brak oraz za inne uwagi, z których skorzystałam w trakcie pisania tego artykułu.

³¹ J. Ratajczak, *Karnawał rymów* [Rec. W. Scisłowski, *Mysi karnawał...*], „Gazeta Poznańska” 20-21.01.1962, nr 17, s. 6.

³² W. Scisłowski, *W moim aluzjonie*, oprac. graf. Z. Lengren, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1967; tenże, *Rymy w tyralierce*, il. E. Lipiński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1970; tenże, *Pieczeń z satyryka*, il. J. Flisak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989; zob. także: K. Batora [K. B.], *Scisłowski Włodzimierz*, [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, t. 7: R-Sta, red. J. Czachowska, A. Szałagan, WSiP, Warszawa 2001, s. 228-230. Należy zauważyć, że wiele utworów Scisłowskiego było przedrukowanych w kolejnych jego książkach.

³³ W. Scisłowski, *Fraszki, szopki, wielokropki. Dialog z Włodzimierzem Scisłowskim*, rozmowę przepr. Z. Kościelak, „Głos Wielkopolski” 31.12.1977-1.01.1978, nr 296, s. 12.



Il. 1. Strona tytułowa „Kaktusa” z 30.11.1958 r. z widoczną bajką opowiedzianą przez Włodzimierza Scisłowskiego, zilustrowaną przez Stanisława Mrowińskiego

Powstały na fali odwilży „Kaktus” był doskonałym miejscem do ćwiczenia się w tego typu twórczości³⁴. Przypomnijmy, że pierwszy numer periodyku ukazał się 10 marca 1957 r.³⁵, a więc w okresie ożywienia rynku prasowego poza Warszawą i znacznego poluzowania cenzorskiego gorsetu, gdy można było z większą swobodą prezentować tematy i poetyki dotąd niemile widziane (lub wręcz nieobecne, skutecznie eliminowane przez funkcjonariuszy Głównego i Wojewódzkich Urzędów Kontroli). Cenzura po Czerwcu ‘56 r. i po polskim październiku to, jak pisze Bogusław Gogol, urząd z bardziej „rozdyskutowanymi cenzorami”³⁶, jednak ta skłonność do dyskusji i kompromisów była nadal realizowana w granicach instytucji kontrolującej przekaz, czego świadectwem było zamknięcie tygodnika „Po Prostu” w październiku 1957 r. czy wciąż powstające recenzje cenzorskie, także recenzje „Kaktusa” i „Głosu Wielkopolskiego”, który objął patronat nad tygodnikiem. Analiza zarówno samego pisma „Kaktus” jak i towarzyszących mu recenzji cenzorskich potwierdza, że do kluczowych zabiegów stosowanych w twórczości satyrycznej należały mowa ezopowa i aluzja. Pewnym paradoksem jest to, że niekiedy to właśnie recenzje cenzorskie służą pomocą w deszyfracji niełatwego, m.in. ze względu na „krótki termin ważności”, języka PRL-owskiej satyry.

„Kaktus” ukazywał się przeszło trzy lata, w trakcie których współtworzył kulturalną mapę regionu i zyskał wierne grono czytelników. Pismo liczyło zazwyczaj osiem stron³⁷; każdy numer był wydawany w dwu kolorach – czarnym i wybranym do konkretnego zeszytu, np. czerwonym, zielonym, różowym lub niebieskim.

34 Podaję najważniejsze informacje na temat „Kaktusa”, o którym można przeczytać m.in. w: L. Konopiński, *Korzenie i kolce „Kaktusa”*, „Kronika Miasta Poznania” 2005, nr 3, s. 63–83; J. Mikołajczak, *Dzieje śmiechu w prasie wielkopolskiej, cz. II (po 1945 r.)*, [w:] *Z dziejów prasy wielkopolskiej XIX–XX wieku*, t. 3, red. M. Kosman, Polski Dom Wydawniczy „Ławica”, Poznań 1997, s. 172–184; M. Derwich, *Lech Konopiński – liryczny satyryk*, „Poradnik Bibliograficzno-Metodyczny” 2021, nr 2, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, s. 40–52; M. Derwich-Pawela, *Satyra polityczna w tygodniku „Kaktus”*, UAM w Poznaniu, Poznań 1988 [niepublikowana praca magisterska napisana pod kierunkiem doc. dr hab. Eugenii Podbierowej]. Por. także: J. Mulczyński, *Kawiarnia Artystyczna „Pod Kaktusem” w Poznaniu – dzieło architekta Stanisława Kirkina (1890–1964)*, „Kronika Miasta Poznania” 1999, nr 3, s. 361–368.

35 W „Kronice Miasta Poznania” jako datę wydania pierwszego numeru „Kaktusa” podano omyłkowo 10 marca 1956 r., zob.: J. Mikołajczak, *Od „Kukułki” do „Kaktusa”. Co śmieszyło i bawiło mieszkańców Poznania?*, „Kronika Miasta Poznania” 1999, nr 3, s. 373.

36 B. Gogol, *Przełom czy kontynuacja? Cenzura w obliczu polskiego października 1956 (cz. 2)*, „Colloquium Wydziału Nauk Humanistycznych i Społecznych AMW” 2017, nr 2, s. 23; zob. również m.in.: P. Swacha, *Cenzura wobec problematyki „odwilży” 1956 roku na łamach „Gazety Poznańskiej”*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2014, t. 57, nr 1, s. 76–93.

37 Strony nie były liczbowane, jednak dla jednoznaczności przekazu podaję je w nawiasach kwadratowych zgodnie z układem pisma.

W „Kaktusie” omawiano najróżniejsze tematy, od zagadnień kulturalnych, przez rozliczenia z dopiero co minionym okresem błędów i wypaczeń, po kwestie źle funkcjonującej gastronomii, braków w zaopatrzeniu, regulacji cen, tandetnego budownictwa – wszystko opisywane oczywiście satyryczno-ironicznym piórem i kreską, bo trzeba podkreślić, że w „Kaktusie” żywiołowi słownemu towarzyszył równie ważny żywioł ilustracyjny, realizowany głównie w postaci rysunków satyrycznych. Tematy związane z regionem były podejmowane najczęściej, jednak – jak wspomina Julian Mikołajczak, naczelny pisma – „bolączki i sprawy Poznania były jednocześnie sprawami i bolączkami ogólnokrajowymi”³⁸.

Poza Mikołajczakiem i Scisłowskim do wąskiego kolektywu redakcyjnego należeli: Zygmunt Jabłkowski, Witold Degler, Lech Konopiński, Lech Stusicki oraz wspominany wcześniej Janusz Przybysz. Tak powstawanie tygodnika wspomina Mikołajczak: „Długie dysputy przy kawie i innych trunkach, pertraktacje z szefami miejscowych organów, sondaże opinii kompetentnych władz – zajęły kilka miesięcy. Poród tygodnika satyrycznego nie był łatwy”³⁹. Redakcja mieściła się w małym pokoiku na drugim piętrze prasowego kombinatu Wielkopolskiego Wydawnictwa Prasowego RSW „Prasa” przy ul. Grunwaldzkiej 19 w Poznaniu, filia zaś – „przy ulicy Dąbrowskiego, czyli w mieszkaniu prywatnym kierownika graficznego”⁴⁰ (Lecha Stusickiego).

Większość ojców-założycieli oraz współpracowników pisma pochodziła z Poznania lub związała z Wielkopolską swoje zawodowe (i osobiste) życie. Tygodnik był jednak otwarty na współpracę z twórcami z całego kraju – wspomnijmy, że na łamach pisma gościli m.in. Jacek Fedorowicz i Jan Sztaudynger.

Informacja o likwidacji pisma spadła na Redakcję jak grom z jasnego nieba – ostatni numer ukazał się 30 czerwca 1960 r. i nie ma wątpliwości, że była to decyzja powodowana względami politycznymi i można ją interpretować jako przejaw powrotu do ściślejszego modelu kontrolowania prasy (natomiast inne pisma utrzymały się na rynku wydawniczym m.in. dlatego, że albo były już związane z obozem prorządowym (np. stołeczne „Szpilki”) albo przeszły na jedyne słuszne pozycje⁴¹). We wspomnianym wywiadzie z roku 1986, a więc dwadzieścia sześć lat po likwidacji „Kaktusa”, Scisłowski oceniał tę decyzję jako „pochopną”, o czym świadczyć miały m.in. późniejsze sukcesy twórcze nie tylko jego, ale także Deglera, Konopińskiego i Przybysza⁴².

³⁸ J. Mikołajczak, *Gdy kłuty kolce „Kaktusa”...*, s. 95.

³⁹ Tamże, s. 88.

⁴⁰ Tamże, s. 89.

⁴¹ Zob. m.in. K. Alichnowicz, „Miejsce dla kpiarza”. *Dyskusja o satyrze przed rokiem 1949*, [w:] *Presja i ekspresja. Zjazd szczeciński i socrealizm*, red. D. Dąbrowska, P. Michałowski, Wydawnictwo Naukowe USz, Szczecin 2002, s. 45–54.

⁴² W. Scisłowski, *Poznań – przystanek końcowy...*

Było kilka prób reaktywacji pisma, przypomnijmy, że do marca 1961 r. tygodnik ukazywał się jako dodatek do „Szpilek”, w lutym 1987 r. ukazała się „Trzydniówka Satyryczna Kaktus”, a w marcu 1991 r. Konopiński własnym sumptem wydał 6 numerów pisma satyrycznego „PYRA – samorządna i niezależna” – niestety były to krótkoterminowe, reaktywacje „Kaktusa”.

Poznański zbiór kryptoarchiwaliów, czyli poufnych dokumentów cenzorskich dotyczących „Kaktusa”

„Niech rozkwitają wszystkie kwiaty”⁴³

W Głównym i Wojewódzkich Urzędach Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk tworzono szereg dokumentów, które były objęte klauzulą poufności. Z uwagi na ten tajny charakter oraz umocowanie w aparacie państwowym dokumenty te nazywałam kryptotekstami, analogicznie proponuję termin „kryptoarchiwalia” na określenie dokumentów archiwalnych, gromadzących materiały objęte obecnie lub kiedyś klauzulą poufności⁴⁴.

Zbiór kryptoarchiwaliów, czyli w tym wypadku poufnych recenzji cenzorskich oceniających materiały z „Kaktusa”, znajduje się w Archiwum Państwowym w Poznaniu i zajmuje jedną teczkę liczącą 94 karty. Na kryptoarchiwalia składają się recenzje cenzorskie, które powstawały na przestrzeni trzech lat – pierwsza recenzja cenzorska pochodzi z 9 maja 1957 r., ostatnia zaś z 10 czerwca roku 1960.

Ingerowano w różnego rodzaju wypowiedzi literackie oraz graficzne, np. w felietony, fraszki, aforyzmy, rysunki satyryczne oraz dowcipy. Ingerencje przybierały różne formy: od przeformułowania „niebezpiecznych” lub „kłopotliwych” fragmentów po usunięcie niepożądanego fragmentu lub całego materiału. Większość ocenianych

⁴³ Motto, którym opatrzone były niektóre numery „Kaktusa”. Por. także poniższy fragment „Kiedy chcą, niech kwitną kwiaty, / Od przedwiośnia do jesieni!” z wiersza Włodzimierza Scisłowskiego pt. *Kwiatek (Mój peryskop w środowisko*, il. S. Mrowiński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1980, s. 10).

⁴⁴ Kryptotekst to tekst poufny o celowo ograniczonej dystrybucji; wśród kryptotekstów możemy wyróżnić teksty produkowane przez aparat państwowy (np. kierowane do cenzorów Biuletyny, „Sygnały”, listy instrukcyjne, przeglądy ingerencji oraz różnego typu inne wytyczne i instrukcje) lub bez jego udziału (publikacje drugiego obiegu); zob.: A. Wiśniewska-Grabarczyk, *Książki z Mysiej. Literatura w świetle poufnych Biuletynów urzędu cenzury z lat 1945-1956*, IBL PAN, Warszawa 2021, s. 47-49; też, *The censorship review in the Polish People's Republic as cryptotext*, „The Polish Review” 2019, t. 64, nr 1, s. 31-49; też, *Recenzja cenzorska jako kryptotekst*, [w:] też, „Czytelnik” *ocenzurowany. Literatura w kryptotekstach – recenzjach cenzorskich okresu stalinizmu (na materiale GUKPPIW z 1950 roku)*, Wydawnictwo IPN, Warszawa 2018, s. 97-114; też, *Recenzja cenzorska Polski Ludowej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, t. 59, z. 1 (117), s. 97-103.

tekstów jest podpisana imieniem i nazwiskiem lub pseudonimem autora, jednak znajdziemy też kilka prac anonimowych. Być może dalsza analiza materiału pozwoli ustalić autorstwo owych tekstów. Mając to na uwadze, przyjrzymy się ingerencjom w te prace, które bez wątplenia wyszły spod pióra Włodzimierza Scisłowskiego⁴⁵.

Bibliography

Subject bibliography

List of works by Włodzimierz Scisłowski registered in the archival unit “Interventions regarding the *Kaktus* magazine 1957–1960” (APP, WUKPPIW, file ref. no. 132)

Ballada tragiczna

Czekanomachia. Poemat narodowy w III częściach

[Doszło do rehabilitacji kozła ofiarnego...]

Dyrygenci

[Jeśli nie chcesz przespać epoki...]

Krótki leksykon targowy

Metamorfoza

My

Nadgorliwość

Z pamiętnika ślusarza

List of other works and interviews by Włodzimierz Scisłowski mentioned in the paper

“Fraszka,” *Szpilki* 15 March–21 March 1948, issue 11, p. 8.

“Fraszki, szopki, wielokropki. Dialog z Włodzimierzem Scisłowskim,” interview by Zbigniew Kościelak, *Głos Wielkopolski* 31 December 1977–1 Januar 1978, issue 296, p. 12.

“Kwiatek,” [in:] Włodzimierz Scisłowski, *Mój peryskop w środowisko*, illustrated by Stanisław Mrowiński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1980, p. 10.

⁴⁵ Ingerencje cenzorskie omawiam w niniejszym tomie we wspomnianym artykule „*Kaktus*” *in statu nascendi. Włodzimierz Scisłowski i satyryczne pismo „Kaktus” w dokumentach cenzorskich Polski Ludowej (cz. 2. Ingerencje cenzorskie)...*, s. 421–487. Materiały cenzorskie dotyczące „Kaktusa” (także te prezentowane w artykule) znajdują się również w innych zespołach i archiwach, zob. m.in. AAN, GUKPPIW, sygn. 2460, s. 205, 206 i in.

- “Miłość dozogonna do satyry,” interview with Włodzimierz Scisłowski by Michał Skąpski, *Głos Wielkopolski* 1–2 April 1973, issue 78, pp. 4–5.
- “Mysi karnawał,” [in:] Włodzimierz Scisłowski, *Mysi karnawał*, illustrated by Stanisław Mrowiński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1961, pp. 45–46.
- Pieczeń z satyryka*, illustrated by Jerzy Flisak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989.
- “Poznań – przystanek końcowy,” interview with Włodzimierz Scisłowski by Janusz Przybyś, *Gazeta Poznańska* 16 May 1986, issue 114, p. 11.
- Rymy w tyralierze*, illustrated by Eryk Lipiński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1970.
- “Rzekł raz,” [in:] Włodzimierz Scisłowski, *Mysi karnawał*, illustrated by Stanisław Mrowiński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1961, p. 53.
- W moim aluzjonie*, illustrated by Zbigniew Lengren, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1967.
- “Włodzimierz Scisłowski” (in the series „Poznańscy Pisarze”), interview with Włodzimierz Scisłowski by Mieczysław Skąpski, *Głos Wielkopolski* 13–14 June 1965, issue 139 [no pagination].

Topic's bibliography


- Alichnowicz Karol, “«Miejsce dla kpiarza». Dyskusja o satyrze przed rokiem 1949,” [in:] *Presja i ekspresja. Zjazd szczeciński i socrealizm*, Danuta Dąbrowska, Piotr Michałowski (ed.), Wydawnictwo Naukowe USz, Szczecin 2002, pp. 45–54.
- Batora Katarzyna [K. B.], “Scisłowski Włodzimierz,” [in:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, vol. 7: R–Sta, Jadwiga Czachowska, Alicja Szałagan (ed.), WSiP, Warszawa, pp. 228–230.
- Bzdawka Urszula, “Włodzimierz Scisłowski,” [in:] *Pisarze Wielkopolski (1970–1980)*, Urszula Bzdawka (ed.), Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Poznaniu, Poznań 1981, pp. 79–80.
- Derwich Małgorzata, “Lech Konopiński – liryczny satyryk,” *Poradnik Bibliograficzno-Metodyczny* 2021, issue 2, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, pp. 40–52.
- Derwich-Pawela Małgorzata, “*Satyra polityczna w tygodniku Kaktus*,” UAM w Poznaniu, Poznań 1988 [unpublished master’s thesis written under the supervision of doc. dr hab. Eugenia Podbierowa].
- Gazda Grzegorz, “Wierzbak,” [in:] Grzegorz Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warsaw 2000, pp. 655–656.
- Gogol Bogusław, “Przełom czy kontynuacja? Cenzura w obliczu polskiego października 1956 (cz. 2),” *Colloquium Wydziału Nauk Humanistycznych i Społecznych AMW* 2017, issue 2, pp. 5–26.
- Konopiński Lech, “Korzenie i kolce Kaktusa,” *Kronika Miasta Poznania* 2005, issue 3, pp. 63–83.

- Kościelak Zbigniew, "Mój pierwszy utwór w prasie... Znaki na pisarskiej drodze" (in the series "W Kręgu Literatury"), *Głos Wielkopolski* 5–6–7 August 1977, issue 176, p. 7.
- Mańkowski Jerzy, "Włodzimierz Ścisłowski," [in:] *Poznań literacki. Książki i ludzie*, Jerzy Mańkowski (ed.), Pałac Kultury, Poznań 1964, pp. 141–143.
- Mesjasz Michał, "Ścisłowski (Scisłowski) Włodzimierz," [in:] *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 50: *Szykowski Jan–Śliwka Karol*, Andrzej Romanowski (ed.), PAN–PAU, Warsaw–Cracow 2014–2015, pp. 485–487.
- Mikołajczak Julian, "Dzieje śmiechu w prasie wielkopolskiej, część II (po 1945 r.)," [in:] *Z dziejów prasy wielkopolskiej XIX–XX wieku*, vol. 3, Marcei Kosman (ed.), Polski Dom Wydawniczy "Ławica," Poznań 1997, pp. 172–184.
- Mikołajczak Julian, *Kpinki i docinki. Z zapisków o satyrze poznańskiej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989.
- Mikołajczak Julian, "Od Kukułki do Kaktusa. Co śmieszyło i bawiło mieszkańców Poznania?," *Kronika Miasta Poznania* 1999, issue 3, pp. 369–380.
- Mulczyński Jarosław, "Kawiarnia Artystyczna «Pod Kaktusem» w Poznaniu – dzieło architekta Stanisława Kirkina (1890–1964)," *Kronika Miasta Poznania* 1999, issue 3, pp. 361–368.
- Ratajczak Józef, "Karnawał rymów" [Review: W. Scisłowski, *Mysi karnawał*, illustrated by S. Mrowiński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1961], *Gazeta Poznańska* 20–21 January 1962, issue 17, p. 6.
- Swacha Piotr, "Cenzura wobec problematyki «odwilży» 1956 roku na łamach *Gazety Poznańskiej*," *Zeszyty Prasoznawcze* 2014, vol. 57, issue 1, pp. 76–93.
- Wiśniewska-Grabarczyk Anna, "Czytelnik" oceniany. *Literatura w kryptotekstach – recenzjach cenzorskich okresu stalinizmu (na materiale GUKPPiW z 1950 roku)*, IPN, Warsaw 2018.
- Wiśniewska-Grabarczyk Anna, "Kaktus in statu nascendi. Włodzimierz Scisłowski and the satirical magazine *Kaktus* [Cactus] in the censorship documents of People's Poland (Part 2. Censors' interventions)," *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica* 2022, issue 1 (64), pp. 421–487.
- Wiśniewska-Grabarczyk Anna, *Książki z Mysiej. Literatura w świetle poufnych Biuletynów urzędu cenzury z lat 1945–1956*, IBL PAN, Warsaw 2021.
- Wiśniewska-Grabarczyk Anna, "Recenzja cenzorska Polski Ludowej," *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 2016, vol. 59, issue 1 (117), pp. 97–103.
- Wiśniewska-Grabarczyk Anna, "The censorship review in the Polish People's Republic as cryptotext," *The Polish Review* 2019, vol. 64, issue 1, pp. 31–49.

Anna Wiśniewska-Grabarczyk – Ph.D., researcher of censorship of Polish People's Republic, writer and literary critic, author of several dozen books and academic articles, popular science articles, articles in the field of literary criticism, and opinion articles. For her novel *Porzeczkowy Józef* [Current Josef] she was nominated for the Witold Gombrowicz Literary Prize; she is the author of the script for the

radio drama *Spożywczy bigiel. Mroźące sok w listkach przygody Szpinaka Alberta*; laureate of the Polityka weekly award, and of the University of Lodz Foundation Award for the best master's thesis, and recipient of a distinction in the Władysław Pobóg-Malinowski Competition for the Best History Début of the Year. Principal investigator of NCN grant *Powojenna literatura polska w świetle kryptotekstów (na podstawie biuletynów Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk z lat 1945–1956)* [Post-war Polish literature in the light of cryptotexts (on the basis of bulletins of the Main Office of Control of Press, Publications and Shows 1945–1956)] and IDUB/UŁ grant *Humor jako strategia przetrwania. Pismo satyryczne „Kaktus” w ingerencjach cenzorskich z lat 1957–1960* [Humour as a survival strategy. The *Kaktus* satirical periodical in censorship interventions in the years 1957–1960]; contractor in a grant run at the Faculty of Teacher Education, Zagreb University (*Aktivno pamćenje i zaboravljanje u povijesti dječje književnosti* [Active memory and forgetting in the history of children's literature]). Recipient of a scholarship of the Maurycy Mochnacki Foundation; member of the Editorial Committee of the *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica* journal, the Genetic and Documentary Research in Literature, Polish Academy of Sciences, Łódź division and a former member of the Polish Institute of Arts and Sciences of America (PIASA). She has published in, e.g., *The Polish Review*, *Sztuka Edycji*, *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, *Socjolingwistyka*, *Dzieje Najnowsze*, *Przegląd Orientalistyczny*, *Przegląd Biblioteczny*, *Nowe Książki*, *Twórczość*, *Zeszyty Literackie*, *Odra*, *Gazeta Wyborcza*, *Polityka*, *Krytyka Polityczna*, and *Kultura Liberalna*.

Anna Wiśniewska-Grabarczyk*

 <https://orcid.org/0000-0002-3005-200X>

Kaktus in statu nascendi Włodzimierz Scisłowski and the satirical magazine *Kaktus* [Cactus] in the censorship documents of People's Poland (Part 2. Censors' interventions)

* Ph.D., Assistant Professor, University of Lodz, Faculty of Philology, Institute of Polish Philology and Speech-Language Pathology, Department of the Literature of the 20th and 21st Century, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; anna.wisniewska.grabarczyk@gmail.com
The article was created as part of the grant project entitled *Humor jako strategia przetrwania. Pismo satyryczne "Kaktus" w ingerencjach cenzorskich z lat 1957–1960 (Humor as a survival strategy. Satirical magazine "Kaktus" in censorship interventions in the years 1957–1960)*, financed by the University of Lodz (UŁ / IDUB, decision no. 2/2021, principal investigator Anna Wiśniewska-Grabarczyk, implementation time 2022–2024). It is the second of two articles devoted to the censorship of Włodzimierz Scisłowski's works in the *Kaktus* magazine; the first one is included in this volume, see: "*Kaktus in statu nascendi. Włodzimierz Scisłowski and the satirical magazine Kaktus [Cactus] in the censorship documents of People's Poland (Part 1. Introduction)*," *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica* 2022, issue 1 (64), pp. 399–419.

Summary

The article aims to discuss the censorship strategies applied to works by Włodzimierz Scisłowski submitted for publication in the satirical magazine *Kaktus* [Cactus] in 1957–1960. The source material is a collection of cryptotexts, i.e. confidential documents evaluating articles from the weekly, created at Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Poznaniu [WUKPPiW, Voivodship Office for the Control of the Press, Publications and Public Performances in Poznan]. Censors interfered with Scisłowski's satirical works – epigrams, poems, ballads, accusing the author of negative and exaggerated depictions of the political and social reality of the country. Some of the works were released after introducing changes imposed by the censorship office; some were not allowed for publication.

Keywords: censorship of literature in post-war Poland, source materials (archivals), cryptotext, Włodzimierz Scisłowski, *Kaktus* satirical magazine, satire–humor–wit, Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk w Poznaniu [Voivodship Office for the Control of the Press, Publications and Public Performances in Poznan]

Censors' interventions of Włodzimierz Scisłowski texts submitted to *Kaktus* magazine

Humorysta znany wszędzie,
 leży tutaj w cieniu lipy.
 Niech mu ziemia lekką będzie,
 chociaż ciężkie miał dowcipy¹.
 [A universally renowned humorist
 Lies here under the linden tree.
 Let him rest in peace
 Despite some of his pieces.]

¹ En epitaph suggested by Scisłowski to be put on his grave, see: W. Scisłowski, "Poznań – przystanek końcowy," interview by J. Przybysz, *Gazeta Poznańska* 16 May 1986, issue 114, p 11; idem, "Nagrobek humorysty," [w:] idem, *Mysi karnawał*, illustrated by S. Mrowiński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznan 1961, p. 53; compare to another epitaph suggested by the artist in: W. Scisłowski, "Jak pisać fraszki," *Ziemia Gorzowska* September 1978, p. 63. English translations are given in square brackets.

1. Censorship intervention from the 23rd of May, 1957

“Czekanomachia. Poemat narodowy w III częściach”

[Waitingology. National narrative poem in III parts]

The first discussed censorship intervention is an example of censorship of materials that, in the opinion of the evaluators, could have been ridiculed or presented in an unfavorable light to politicians and high-ranking officials in the country or an inappropriate assessment of the very conduct of politics at the local and national level. Scisłowski’s poem (classified in the censorship material as a collection of epigrams) described various types of waiting, including the one that aroused the censor’s vigilance – waiting for Józef Cyrankiewicz, who was then the Prime Minister, to come to Poznan.

Censors took care to eliminate the “sensitive” suggestion regarding the mere waiting for the guest to appear (an allusion to Beckett’s *Godot*) and ordered a reformulation of the fragment of the work:

Before intervention

W Warszawie czeka się na Godota,
i Poznań czeka na kogoś wszak,
 a na nas wszystkich czeka robota,
 a brat Ambroży czeka na znak.

After intervention

W Warszawie czeka się na Godota,
i Poznań czeka na rangę wszak,
 a na nas wszystkich czeka robota,
 a brat Ambroży czeka na znak.

Before intervention

[In Warsaw people are waiting for Godot,
and Poznan is waiting for someone after all,
 while there is work waiting for us all,
 and brother Ambrose is waiting for a sign.]

After intervention

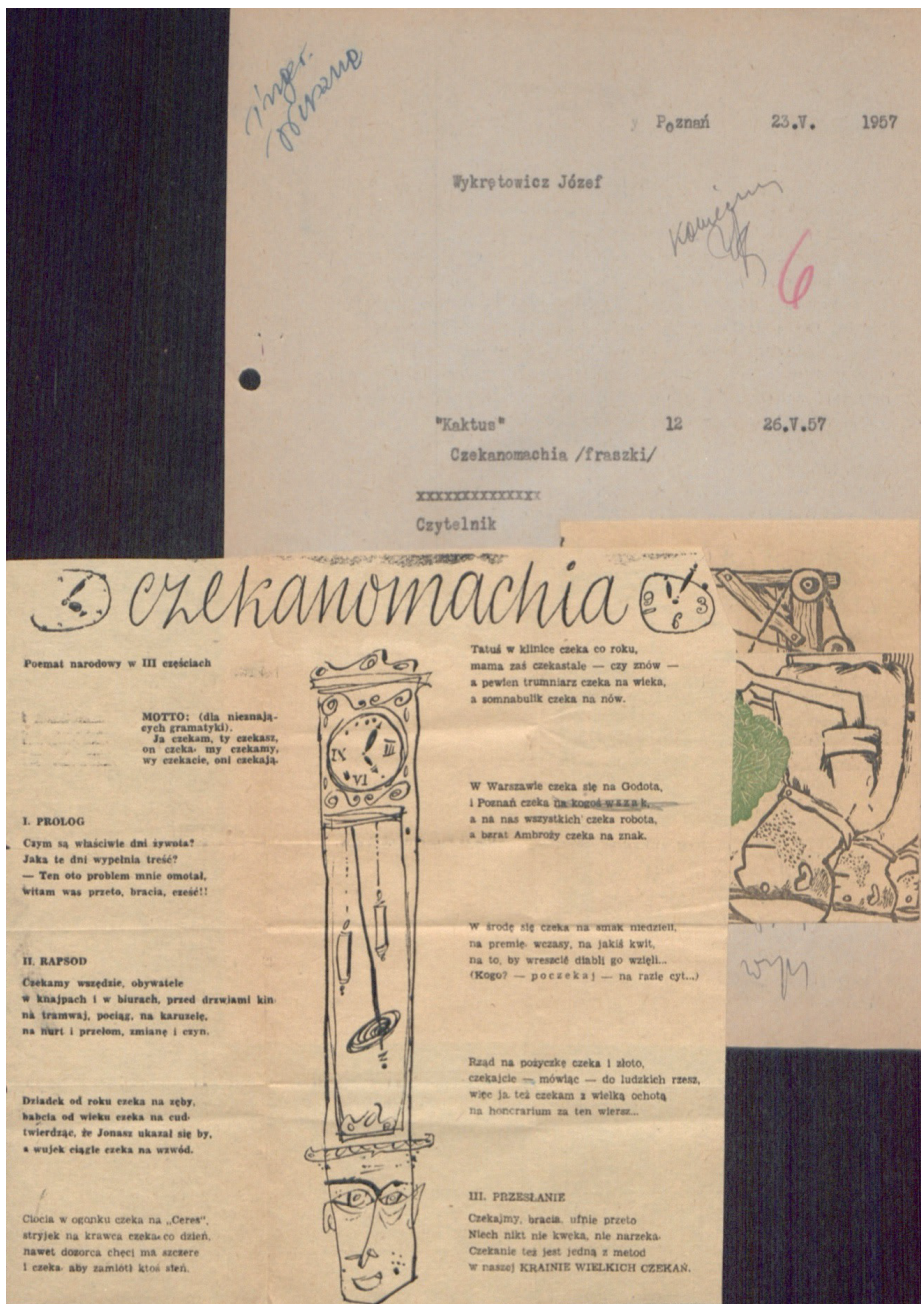
[In Warsaw people are waiting for Godot,
and Poznan is waiting for a rank after all,
 while there is work waiting for us all,
 and brother Ambrose is waiting for a sign.]

Justification of the intervention

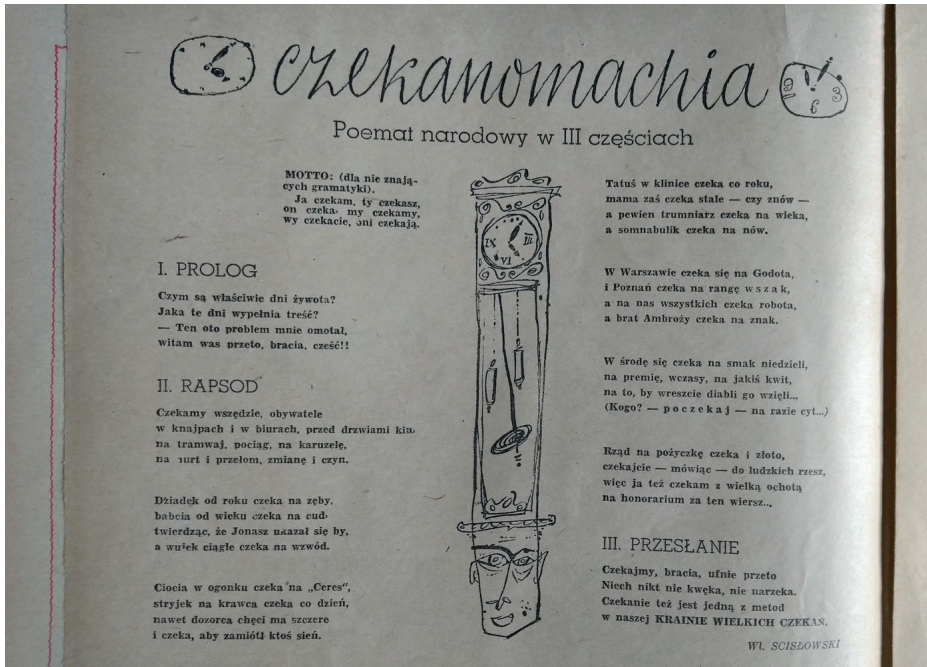
The intervention in the stanza of the poem “I Poznań czeka na kogoś wszak” [And Poznan is waiting for someone after all] – it is about the arrival of Prime Minister Cyrankiewicz to Poznan – a sensitive issue and there is no point in creating a waiting atmosphere.

Evaluation of the intervention

Intervention: appropriate



Il. 1a. A card with the assessment of the satirical poem “Czekanomachia” by Włodzimierz Scisłowski, submitted to the WUKPPIW in Poznań, with a visible censorship intervention (stanza 6, verse 2; APP, WUKPPIW, file ref. no. 132, fol. 6)



11. 1b. The version of Włodzimierz Scisłowski's satirical poem, published in *Kaktus*, "Czekanomachia" with an inclusion of censor's intervention (*Kaktus*, May 26, 1957, issue 12, [p. 2])

The censors referred to the celebrations of the National Day of the Rebirth of Poland planned for July 22, 1957, in Poznań. The choice of the place was not accidental – the inhabitants of Greater Poland, who protested a year ago during the June '56 (Poznań Riots), were now to enthusiastically greet the columns of the people's army and the stands of politicians, headed by Józef Cyrankiewicz and Władysław Gomułka (First Secretary of the Central Committee of the Polish United Workers' Party). This "disenchantment" of the events of '56 was meticulously planned. It could not be allowed to be disturbed, for example, by the booing of Cyrankiewicz, who was highly disliked in the Greater Poland region. Let us remind you that while Gomułka still enjoyed his post-October authority, people did not forget that Cyrankiewicz took a strong stance against the workers of the Cegielski factory in 1956 and gave the order to suppress the strike. An excerpt from his speech about "chopping off the hands" of anyone who opposes the people's power will be remembered for a long time.² To prevent an undesirable scenario for the celebrations, the visit of Cyrankiewicz (the longest-serving Polish Prime Minister) was postponed to July 16.

² See among others: P. Grzelczak, "«Nie żałuję tego przemówienia». Józef Cyrankiewicz w Poznaniu 28–30 VI 1956 r.," *Kronika Miasta Poznania* 2020, issue 2, pp. 202–210; P. Lipiński, *Cyrankiewicz. Wieczny premier*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016, p. 172 and others [e-book].

2. Censorship intervention from the 5th of June, 1957

“Nadgorliwość”

[Eagerness]

In June 1957, the epigram entitled “Nadgorliwość” was evaluated. The work was to be published in the thirteenth issue of *Kaktus* on June 2, 1957. The censorship material did not mention the author of the troublesome work. Still, the method of its presentation in the archival document – placing it after the epigram “Samokrytyka” [Self-Criticism] – and the analysis of the content of the indicated number of the magazine allow for the hypothesis that the author was Scisłowski. Several of the writer’s epigrams were published in the issue, including “Samokrytyka”, but “Nadgorliwość” was not among them. It is difficult to say whether another has replaced the removed epigram; it is worth noting, however, that quite an extensive line spacing introduced in the presentation of Scisłowski’s works may suggest the absence of the removed one and the lack of replacement. However, such a composition of the text also appeared in other journal issues. Staying within the sphere of research hypotheses, let us quote an epigram that was not approved for printing:

Tak mnie przejęła odnowy treść,
że odzwyczajam się już jeść.

[I was so overwhelmed by the renewal’s content,
that I’m getting used to not eating.]

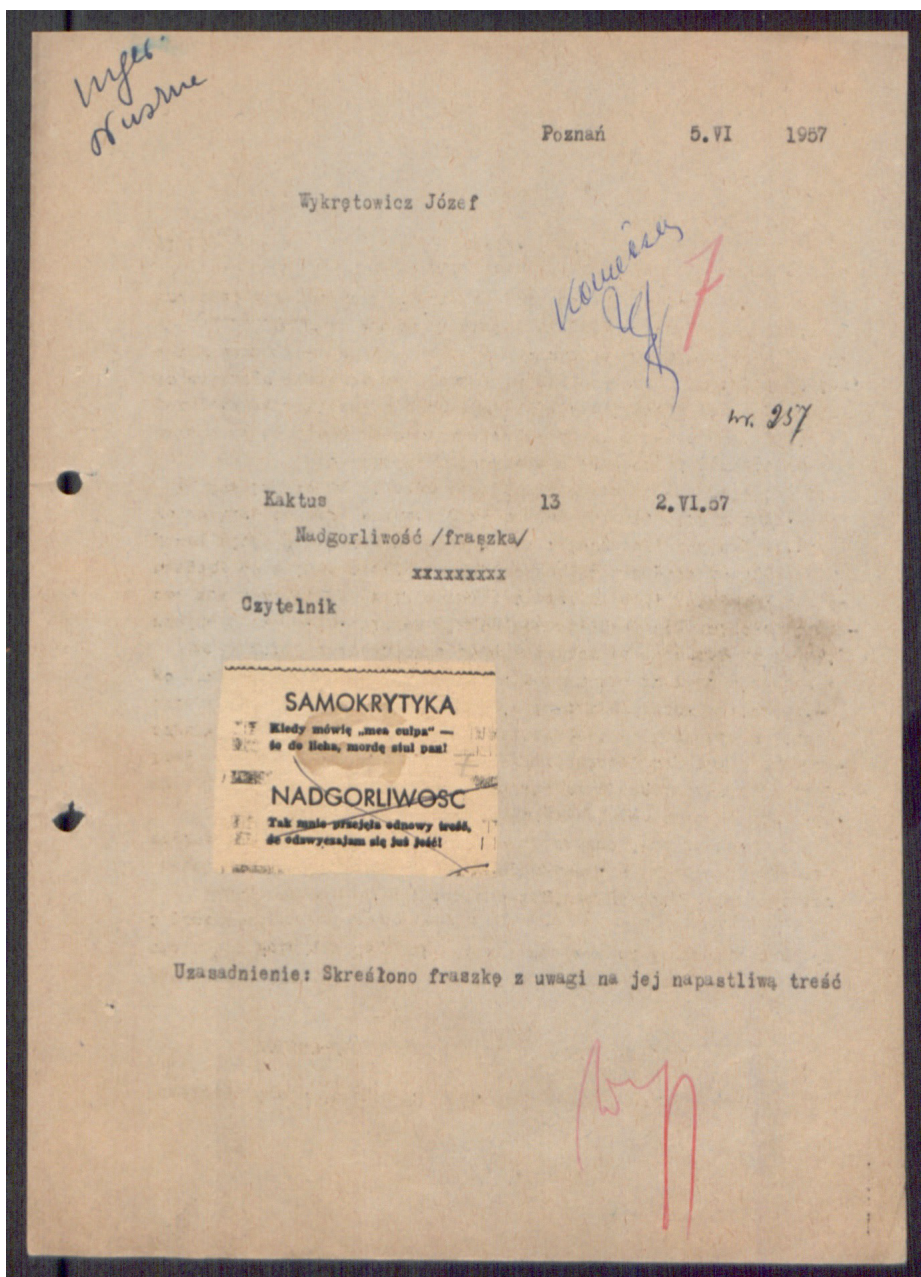
Justification of the intervention

The epigram was removed because of its aggressive content.

Evaluation of the intervention

Intervention appropriate.

Without a doubt, Scisłowski’s epigram refers to the “policy of renewal” – the flagship slogan of many of (not only) post-October changes. The author prepares for possible difficulties with the provisioning. Still, it is not possible to determine whether it was, as the title of the piece indicates, “eagerness” or an allusion to the actual problems he predicted. Perhaps we are dealing with the hyperbole needed to draw attention to the failures of some of the postulates of the “renewal policy.”



II. 2a. A card with the assessment of a withheld epigram by Włodzimierz Scisłowski entitled „Nadgorliwość”, and submitted to the WUKPPIW in Poznan (APP, WUKPPIW, file ref. no. 132, fol. 7)

entered by mistake. The censor corrected the error by deleting the wrong title, which he may have just finished reviewing, which could explain the error.

Let us return to the columns of *Kaktus* and quote the following five (out of fifty proposed entries) that did not pass the censor's sieve and were not allowed for publication:

EUROPA – część świata, do której niektórzy zaliczają PRL łącznie z Poznaniem.
G... – jedyny towar, który umiemy zareklamować (oczywiście, chodzi o guziki).
NEON – w kapitalizmie – symbol płytkiego blichtru i wielkomiejskich rozkoszy.
U nas – spełnia pozytywną rolę, oświetlając naszą polską drogę do.
PINDA – żyjątko, żyjące w symbiozie z zagranicznymi autami.
TARGOWICA – miasteczko nad rzeką Siniuchą w Ukraińskiej Socjalistycznej Republice Radzieckiej. Z Targami nie ma nic wspólnego.

[EUROPE – part of the world, some of which include the Polish People's Republic, including Poznan.

S... – the only product that we can advertise (of course, it's about scissors).

NEON – in capitalism – is a symbol of the shallow glitz and urban delights. In our case – it plays a positive role, illuminating our Polish road ahead.

SLUT – a creature living in symbiosis with foreign cars.

TARGOWICA – a town on the Siniucha River in the Ukrainian Soviet Socialist Republic. It has nothing to do with the Expo.]

Justification of the intervention

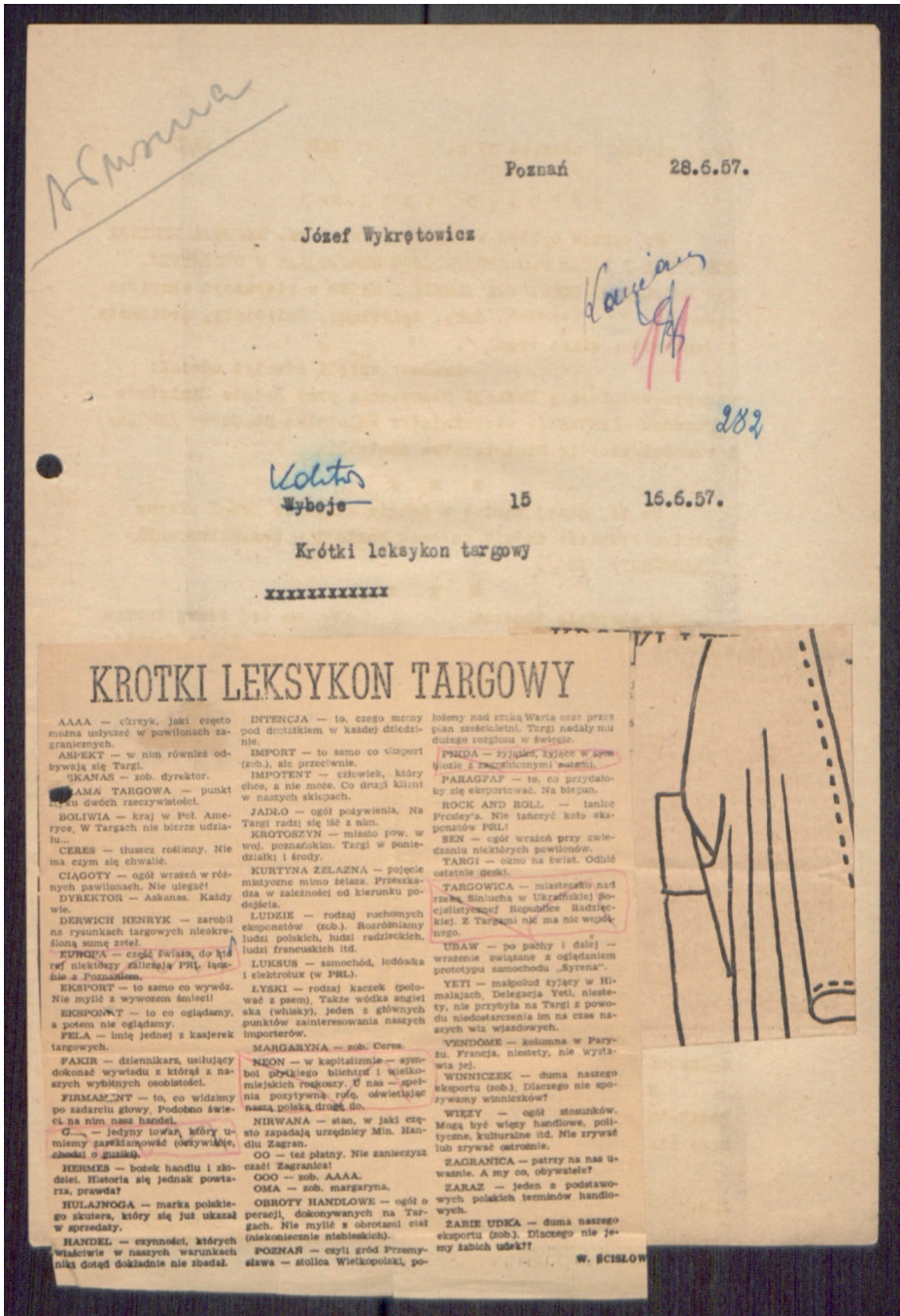
In the “Short Expo Lexicon,” we redacted a few entries that we believe are offensive or even politically harmful.

Evaluation of the intervention

Appropriate.

When creating his lexicon, Scisłowski referred to the surface and deep structures of language, to associations and similarities at its various levels. The phenomenon of paronymy, i.e. the similar sound of words, was used in “Targowica” – the village in which in 1792 a magnate conspiracy was announced is compared with “targ” (in English “expo,” “fair,” “market”) – these in turn lead to associations of a higher order: “targowiczanie,” “negotiating for Poland's sale,” “to bargain at the Poznan International Fair”; this is just the beginning of a long path of associations in which tsarist Russia also appears.

A.K. Waśkiewicz (ed.), *Zarząd Główny Socjalistycznego Związku Studentów Polskich*, Warsaw 1975, pp. 233–250.



Il. 3a. A card with the assessment of Włodzimierz Ścisłowski's "Krótki leksykon targowy" submitted to WUKPPIW in Poznan with visible censorship deletions (APP. WUKPPIW, file ref. no. 132, fol. 11)

PRZETARGOWE
OBROTY

Wysył wydry, małpy (nie koniecznie z Zoo)
i zagraniczników obkaszczaj wkoło.
Zaczęły się laste niby tgrzysce!
kociaki — grające salonowe lwice!
W zapędach - popędach wykazując rezon,
pragną swój otwile wleźć zbyt m a r i w y s e z o n.
Niedłuda biednego miała przyjaciela,
wleć „Wypchał się!” rzekła... do jego portfeila.
Lecz że się nie wypchał — już nie chce mieć go
„za nic!”
I już zagraniec dziś kocha bez granic!
Układy handlowe też zawiera rżad:
na bazie wymylna chętnie się układa...
Głębkie swolch uczuć — w myśli hasła „grant —
„goscie!”
z wielką gościnnością otwiera na oścież...
Ciekę pęka ze śmiechu, gdy z obokrajowcem
te d a m y języki uprawiają obce!
Prym w tej konwersacji wiodą ruchy ciała,
bo znajomość słówek bywa nabytymala.
Ale gdy ośledzie obcy pugilares,
swoljski znecl kares „słgnorę Dolares”,
z braku etran-żernych wpływów i pieszczoty,
wróci do rodaka, szepcząc mu: „Mój złoty!”
Futrzebne są przecie nowe e c i e - p e c i e
kobiecie oparte na tym partycie...
Ja, gdybym ministrem był tego „resortu”,
kierowałbym lekkki towar do eksportu,
dabym przewożowe luty, zdebył woty
i wysyłł darmo — a nie za dewizy!
Tylko bym się lękał straszne kłopotu,
gdyby odesłano ten towar do zwrotu!

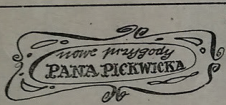
WITOLD DEGLER

W OKRESIE MTP



rya. E. Rosik

Poznań — miasto czystości



Rozdział V.

z którego wynika, że wszyscy ludzie
są bracia.

— Wypsałem się nienajgorzej —
rzekł pan Pickwick wychodząc rano
z łóżka. — Świat widzę w innych bar-
wach, nie tak szarych. Lecz chłodny
panowie przeprowadzić ranną toa-
letę. Już 10.15. Czas nam w drogę.
Zachęceci przykładem swego pryn-
cypala, panowie Winkle, Tuppan i
Smoggras pospieszył ku łazience.
Niestety, stała tam długa kolejka:
Majewski, Fijak, ich żony i dzieci.
Stali też krewni Majewskiego
— Przepraszam panów — rzekł pan
Pickwick, uśmiechając się ze zwykłą
mu uprzejmością. — Przyjechalśmy
z daleka, my tylko na chwilę. Bardzo
nam się spieszy. Panowie nas prze-
puszczą, prawda?
— Nie podobnego — rzekł Majew-
ski. — Nikt nikomu nie będzie tu prze-
puszczał. Każdemu się spieszy, każdy
musi czekać.
— Ale my tylko wyjątkowo i tylko
dzis — rzekł pan Winkle.
— My też tylko dzis — warknęła
mściwie Majewska.
— Jakże to, tylko dzis — zdumiał
się pan Tuppan.
— A tak, tylko dzis! Czekać to cze-
kać — rzekł groźnie dalszy krewny
Majewskiego, zarzucając ze straszli-
wym rozmachem ręcznik na plecy. —
Porządek musi być. Ho!ho!

KRÓTKI LEKSYKON TARGOWY

AAAA — okrzyk, jaki często
można usłyszeć w pawilonach za-
granicznych.
ASPEKT — w nim również od-
bywają się Targi.
ASKANAS — zob. dyrektor.
BRAMA TARGOWA — punkt
styku dwóch rzeczywistości.
BOLIWIA — kraj w Pol. Amery-
ce. W Targach nie bierze udziału...
CERES — tuskaz roślinny. Nie
ma czym się chwalić.
CIAGOTY — ogół wrażeń w róż-
nych pawilonach. Nie ulegać!
DYREKTOR — Askanas. Każdy
wie.
DERWICH HENRYK — zarobił
na rzymskich targowych nieokre-
ślona suma złota.
EKSPORT — to samo co wywóz.
Nie mylić z wywozem śnieci!
EKSPONAT — to co oglądamy,
a potem nie oglądamy.
FELA — imię jednej z kasjerek
targowych.
FAKIR — dziennikarz, usiłujący
dokonać wywiadu z którąś z na-
szych wybitnych osobistości.
FIRMAMENT — to, co widzimy
po zafarciu głowy. Podobno świe-
ci na nim nasz handel.
HERMES — botek handlu i zło-
dziel. Historia się jednak powta-
rza, prawda?
HULANOGA — marka polskie-
go skutera, który się już ukazał
w sprzedaży.
HANDEL — czynności, których
właswie w naszych warunkach
niekt. dojad. doświadczenie nie znał.
INTENCJA — to, czego mamy
pod dostatkiem w każdej dziedzi-
nie.
IMPORT — to samo co eksport
(zob.), ale przeciwnie.
IMPOTENT — człowiek, który
chce, a nie może. Co drugi klient
w naszych sklepach.
JADŁO — ogół pożywienia. Na
Targi radzi się śc z nim.
KROTOSEŻYŃ — miasto pow. w
woj. poznańskim. Targi w ponie-
działki i środy.
KURTYNA ŻELAZNA — pojęcie
mistyczne mimo żeżaza. Przeska-
żaż w zależności od kierunku po-
jeżenia.
LUDZIE — rodzaj rzychomych
eksponatów (zob.). Rozróżniamy
ludzi polskich, ludzi radzieckich,
ludzi transnackich itd.
LUKSUS — samochód, lodówka
i elektroklub (w PRL).
ŁYSKI — rodzaj kaczek (polo-
wac z piem). Także wódka angielska
(whisky), jeden z głównych
punktów zainteresowania naszych
importerów.
MARGARYNA — zob. Ceres.
NIRWANA — stan, w jaki czę-
sto zapadała urzędny Min. Han-
dlu Zagran.
OO — też placny. Nie zanieczysz-
czać! Zagranic!
OOO — zob. AAAA.
OMA — zob. margaryna.
OBROTY HANDLOWE — ogół o-
peracji, dokonywanych na Tar-
gach. Nie mylić z obrótami ciała
(niekoniecznie niebieskimi).
POZYŃNY — czyli gród Przemys-
sława — stolica Wielkopolski, po-
łożony nad rzeką Warta oraz przez
plan zszelofietni. Targi, nudały mu
dużego rozgłosu w świecie.
PARAGAP — to, co przydoby-
ły się eksportować. Na bieguny.
ROCK AND ROLL — taniec
Presleya. Nie należy koło ekspona-
tów PRL!
SEN — ogół wrażeń przy zwie-
dżaniu niektórych pawilonów.
TARGI — okno na świat. Odbić
ostatnie deski.
UBAW — po paehy i dalej —
wrażenie zw. żane z oglądaniem
prototypu samochodu „Soyuz”.
YETI — malpota żyjący w Hima-
lajach, Delegacja Yeti, niestety,
nie przybyła na Targi z powo-
du niedostarczenia im na czas na-
szych wiz wjazdowych.
VENDOMK — kolumna w Pary-
żu. Francja, niestety, nie wysta-
wiała jej.
WINNICZEK — duma naszego
eksportu (zob.). Dlaczego nie spo-
zywamy winniczków?
WIEZY — ogół stosunków.
Moga być wiezy handlowe, polity-
czne, kulturalne itd. Nie zrywać
lub zrywać ostrożnie.
ZAGHANICA — patrzy na nas u-
ważnie. A my co, obywatelu?
ZARAZ — jeden z podsta-
wowych polskich terminów handlo-
wych.
ZĄBIE UDKA — duma naszego
eksportu (zob.). Dlaczego nie je-
my ząbich udek?
W. SCISŁOWSKI

Il. 3b. "Krótki leksykon targowy" of Włodzimierz Scisłowski, which appeared in Kaktus – the epigrams removed by the censor's decision, entitled "Europa," "G...", "Neon," "Pinda," and "Targowica" are missing (Kaktus, June 16, 1957, issue 15, [p. 2])

Some of the slogans defined by Scisłowski do not seem to have much in common with the "expo" and the "fair" culture. Still, the satirist's penetrating eye reveals these hidden meanings and unconscious connotations. An example may be "pinda" (in English a "slut") – an easy woman readily charmed by the owners of wealthy Western cars.

Another strategy of the satirist was to invoke the artifacts of everyday life to indicate that, located in a specific context, they take on a new meaning. An example may be the “neon lights” defined by Scisłowski. They illuminated the streets of large Polish cities already in the interwar period. In the 1940s and 1950s, due to the nationalization of trade, neon signs advertising private initiatives disappeared from the streets. They became a symbol of capitalism and the bourgeois. The thaw brought changes, also in the legal dimension. It is enough to mention that advertising companies and cooperatives such as Lumen, Spójnia, and Reklama were established at this time. These companies played an important role in the plan of “neonization” i.e., “brightening up” Polish cities announced by the state. In addition to the indicated network of references, it is also necessary to mention the functions performed by the neon lights, i.e., the informational and decorative roles. Logically, it should be assumed that socialism (even though the term is missing in Scisłowski’s explanation; the whole phrase is “Polish road to socialism”) is to be illuminated by the informational signs. After all, decorative neon signs belonged to a different, foreign world. On the other hand, maybe Scisłowski suggests that it is just the opposite?⁴

4. Censorship intervention from 29th of June, 1957

“Z Pamiętnika Ślusarza”

[From the Locksmith’s Journal]

In the fifteenth issue of *Kaktus* from 1957, Włodzimierz Scisłowski’s text entitled “Z Pamiętnika Ślusarza” was to be published. Censors recognized the anti-Semitic meaning of the piece and decided to detain it. Other officers assessing this interference (maybe their superiors) noticed a few additional disturbing elements in the reviewed material, which they mentioned in the assessment of the redaction. Before we look at them, however, let us quote the text not approved for publication in the fifteenth issue of *Kaktus*:

6.I.1956

Mróz od rana jak cholera. Na górze u Misiaka pękła rura w wychodku i zaraz mnie wezwano.

7.II.

Dziś od rana przykręcam śrubę od sztalhajzy, ale widać gwint się przetał, bo nie sztytuje.

⁴ I. Karwińska, *Polish cold war neon*, Mark Batty, New York 2011; J. Zieliński, I. Tarwacka, *Neony. Ulotny ornament warszawskiej nocy*, Fundacja Hereditas, Warsaw 2010.

9.II.

W dalszym ciągu przykręcą śrubę.

13.II.

Ustępną działą. Nie wiadomo, jak będzie dalej z tą śrubą.

26.II.

Marcowy przymrozek. Rura znowu pękła, bo śruba okazała się za słaba. Misiak przeklina, a ja przykręcą inną.

27.III.

Przykręcą.

28.III.

Przykręcą.

29.III.

Przykręcą, cholera.

30.III.

Lokatorzy mówią, że wciąż tylko przykręcą i przykręcą, ale mówię im, że to masowo.

1.IV.

„Prima aprilis”, przestałem przykręcać.

28.VI.

Nic nie pamiętam, upał.

6.VII.

Misiak powiedział, że mnie zrzuci ze schodów, bo cieknie, jak ciekło.

10.VII.

Co robić, przykręcą.

18.VIII.

Kupiłem komplet nowych narzędzi z importu. Podobno lepiej przykręcą.

10.X.

Pierwszy przymrozek. Październik, wiadomo. A Misiakowi znowu zaczyna więcej kapać.

20.X.

No i stało się. Cały wychodek w gównach. Misiak niby to zły, ale właściwie się cieszy. Nareszcie – mówi – koniec z tym wszystkim.

15.XI.

Bezrobotny jestem, psia krew. Nigdzie się nie psuje. Sabotaż, czy co?

23.III.1957

Nowy ustępną Misiaka zaczyna nawalać. Brakoroby, cholera!

25.IV.

Przykręciłem mu trochę śrubę.

15.V.

Chciałem więcej, to mi nie dał. Powiedział, że sam se przykręci i że mam iść do diabła, bo już dosyć od niego forsę nawyciągałem.

28.V.

Misiak... Ty bydlę.

3.IV.

Przykręciłem sobie śrubkę w zapalniczce i wyjechałem do Akaby. Żegnajcie, rodacy!!

[6 Jan 1956

Cold as shit from early morning. Upstairs in Misiak's place a pipe burst in the toilet so they called me in.

7 Feb

Today, I've been tightening the screw but the thread must have stripped and it doesn't fit.

9 Feb

I'm still tightening the screw.

13 Feb

The toilet is working. There's no way of telling what's going to happen with the screw.

26 Feb

March ground frost. The pipe burst again because the screw was too weak. Misiak is cursing, I'm tightening a new one.

27 Mar

I'm tightening.

28 Mar

I'm tightening.

29 Mar

I'm tightening, god dammit.

30 Mar

The tenants are telling me that all I do is tighten and tighten so I tell them that it's a general thing.

1 Apr

April Fool's, I stopped tightening.

28 Jun

I don't remember anything, it's hot.

6 Jul

Misiak told me that he'll throw me down the stairs because it's leaking just the same.

10 Jul

What can I do, I'm tightening.

18 Aug

I bought a set of new tools imported from abroad. I was told they tighten better.

10 Oct

First ground frost. October, no surprise here. At Misiak's place it's starting to drip again.

20 Oct

It finally happened. The toilet is filled with shit. Misiak is seemingly pissed but actually he's glad. Finally, he says, it's all finished.

15 Nov

I've got nothing to do, darn it. Nothing's breaking. Is this some sabotage or something?

23 Mar 1957

Misiak's new toilet is starting to fail. These damn bodgers!

25 Apr

I tightened his screw a bit.

15 May

I wanted more but he didn't let me. He said that he'll tighten it himself and told me to go to hell because I had drained too much cash from him already.

28 May

Misiak... You swine.

3 Apr

I tightened a screw in my lighter and I left for Aqaba. Farewell, my fellow countrymen!!]

Justification of the intervention

"Z Pamiętnika Ślusarza" has been detained. We believe that the meaning of this work is harmful, antisemitic.

Evaluation of the intervention

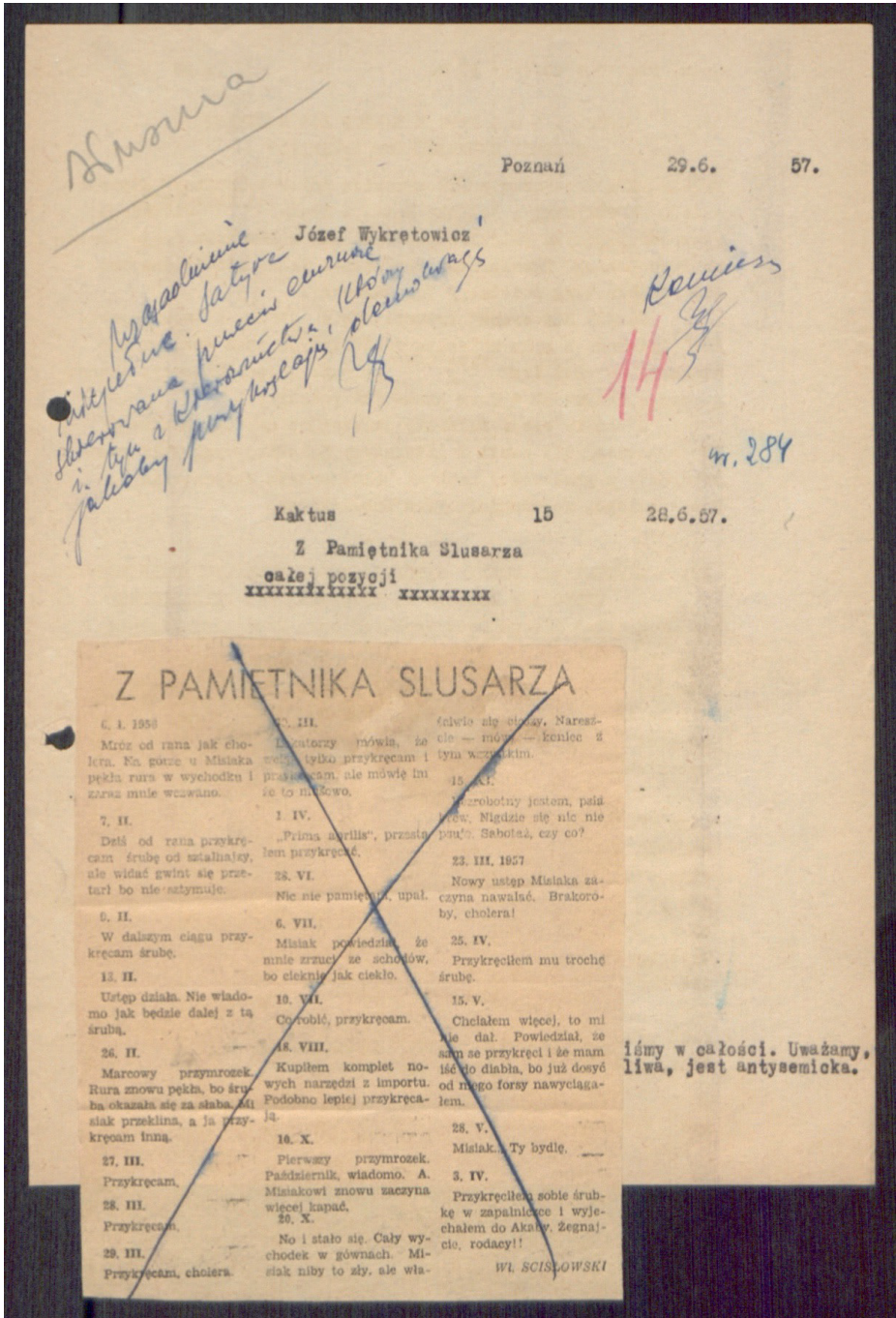
Appropriate.

Incomplete justification. A satire against censorship and those in the management who pursue democracy.

Officers assessing their colleagues certainly decoded the journal well, after all, the references to loosening and tightening the censor's screw are all too visible. "Meteorological discussions" about the frosts and thaws were conducted not only in the press (i.e. in open texts), but also in confidential censorship Bulletins.⁵

What were then the antisemitic aspects of "Z Pamiętnika Ślusarza"? Was it the toponyms and the Jewish emigration related to the thaw? Or maybe the censors saw an antisemitic stereotype in the construction of the main character when they inferred that it says Jews are fascinated by money and its multiplication, even in a dishonest way. After all, the piece's protagonist leaves for Aqaba – a city located on the shores of the Red Sea in Jordan, bordering the Israeli town of Eilat. One should also consider the interpretation that the Jews were accused of being obedient officers who were happy to "tighten the screw."

⁵ See: J. Klejny, "I jeszcze raz o satyrze," *Biuletyn Informacyjno-Instrukcyjny* April 1955, no. 4 (40), pp. 9–25 (APG, WUKPPIW, file ref. no. 65).



II. 4. A card with the assessment of "Z Pamiętnika Ślusarza" by Włodzimierz Scisłowski, submitted to WUKPPIW in Poznan that was not approved for publication (APP, WUKPPIW, file ref. no. 132, fol. 14)

5. Censorship intervention from 15th of July, 1957

“Ballada tragiczna”

[A tragic ballade]

The reasons for not allowing the texts to be published could be multifaceted. Usually, censors indicated specific reasons behind such a decision, but they often left some vagueness, which their superiors or their censors-colleagues had to fill in on their own. To explain this process of interpretation, I refer to the concept of François Recanati, who introduces the concept of “saturation”.⁶ This concept means that there are hidden parameters in each statement, the value of which the interpreter adjusts to himself based on the context analysis. The reference to Recanati is justified because, in both cases, the sender of the message – the author or censor (to whom, regardless of our preferences, we must grant the status of “some kind” author) – has a particular influence on the reader’s interpretations and can control them by appropriate selection of communication channels. While the ontological status of censors’ vagueness is similar, the reasons for their existence are different. Without going into detailed considerations (undoubtedly necessary, but not at this point), let me point out that censors needed to cover their insecurity or incompetence. This often resulted in vagueness in censorship materials. Was this the case for “Ballada tragiczna” – another text by Scisłowski, not approved for publication? It seems so; after all, the censors stopped the work for its “ambiguous meaning.” In this case, this comment was the only explanation (the press material in the archive is broken, which is why stanzas five and six are incomplete – I mark it as [fragment lost]):

Przez puszczy przepastnych gęsty mrok,
dążyło trzech rycerzy.
Każdy wytężył bystro wzrok,
każdy do celu bieżył.

Każdy napinał giętki łuk,
trop wypatrując turzy –
niejeden tur się zwałił z nóg –
lub – można rzec – z odnóży...

Na polowaniach schodził czas,
na igrcach i swawolach,

⁶ F. Recanati, *Direct Reference: From Language to Thought*, Blackwell, Oxford 1993, p. 313 and others; see also: K. Kijania-Placek, “Referencja przeniesiona,” *Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria* 2010, issue 3, pp. 77–97.

lecz w którąś stronę, proszę Was,
Rus rzekł do druhów: Hola!

Kraj mój odłogiem leż[y]
dość, bracia, próżnowa[nia]
To samo radzę zrobić
a teraz – Doswidania!

Czech się zamyślił i [fragment urwany]
Dość próżnowania, [fragment urwany]
Zawrócił konia, zrobił [fragment urwany]
i ruszył odkryć [fragment urwany]

Ostał się Lech [fragment urwany]
To moje – rzekł –
-Ach, drogi Lechu,
Dlaczegoś dalej nie [fragment urwany]

I przez to, drogi „Lechu” nasz,
dzisiaj się ciebie wstydzę!
Zamiast iść dalej – teraz masz
dwunaste miejsce w lidze!...

[Through the dark of endless forest,
three knights travelled.
Each peered into the night,
each striving for his goal.

Each tensioned his bow,
following the bison's tracks –
many bison fell down their legs –
or their anthropod legs, if you will...

Time passed during hunting,
play and romps,
then one Wednesday, hear this,
the Russian said to the lads: Stop right there!

My country is abandoned
enough, brothers, with this idleness
I suggest you do the same
and now – Dosvedaniya!

The Czech mused and [fragment lost]
Enough idleness, [fragment lost]
He turned his horse around, he [fragment lost]
and set off to discover [fragment lost]

Only Lech was left [fragment lost]
“This is mine,” he said,
“Ah, dear Lech,
Why didn’t you [fragment lost]

And because of that, our dear «Lech»,
I’m ashamed of you today!
Instead of going further – now you are
ranked twelfth in the league!...]

Justification of the intervention

Włodzimierz Ścisłowski’s “Ballada tragiczna” was put on hold because of its ambiguous meaning.

Despite the incomplete text, we can very likely assume that “Ballada tragiczna” describes the pain of football fans’ of “Lech Poznan,” which has fallen from the 1st to the 2nd league.⁷ This event took place in 1957 – in 1956, the club, still operating under the name “Kolejarz Poznan,” was at the 8th position in the 1st league, while in 1957, it fell to the 12th position, which resulted in the next year’s relegation to the 2nd league. Including this defeat in the famous legend of Lech, Czech and Rus increased the ironic dimension of the piece – the juxtaposition of “Lech Poznan” with the legendary progenitor of Poles, the founder of the Polan state, the author broke the principle of decorum, creating a comedic effect. We could also wonder whether the 12th position in a league refers only to sports? Maybe it was about a game at a higher level, between the Poles and the rest of Europe, the world – but these are already far-reaching deliberations and therefore we remain in the sphere of hypotheses.

Let us enrich our considerations with one more critical piece of information. As I wrote, “Ballada tragiczna,” which was to be published in 1957 in *Kaktus*, was stopped by the Poznan censorship. However, in later years, Scisłowski several times published a piece called “Klechda,” which is very similar to the detained work. Let us, therefore, quote this peculiar variation of “Ballada tragiczna,” leaving the comparative analysis to the reader:

⁷ *Lech Poznań. Sezon po sezonie*, [in:] *Historia polskiej piłki nożnej* (<http://www.hppn.pl/liga/kluby/29,Lech-Poznan/sezon-po-sezonie?c=1> [accessed: 28.02.2022]).

Przez puszczy przepastnych gęsty mrok,
zdążało trzech rycerzy.
Bystry i czujny mieli wzrok,
niemało chlubnych przeżyć.

Każdy napinał giętki łuk,
trop wypatrując turzy –
niejeden tur się zwałił z nóg –
lub – można rzec – z odnóży...

A zuchy były z nich na schwał,
więc mieli śmierć za swata!
A każdy z każdym iść by chciał
choćby na koniec świata!

Kraj przemierzali wzdłuż i wszerz,
więc prawda to najczystsza,
że padł z ich rąk niejeden zwierz,
niejeden grot zaświszczał.

Na łowach im upływał czas,
na igrach i swawolach,
aż w któryś ranek, proszę was,
Rus rzekł do braci: Hola!

Kraj mój odłogiem leży tam,
czas przerwać już ten zastój!
To samo radzę zrobić wam,
a teraz żegnam was tu!

Czech się zamyślił i rzekł tak:
Ten zastój przerwać już czas!
Zawrócił konia, zrobił znak
i wnet go skryła puszcza.

Ostał się Lech okrutnie zły
wśród kniei na polanie,

wypił więc miodu tęgi łyk
i poszedł na zebranie.⁸

[Through the dark of endless forest,
three knights moved.
Their eyes were keen and vigilant,
many glorious experiences.

Each tensioned his bow,
following the bison's tracks –
many bison fell down their legs –
or their anthropod legs, if you will...

And they were brave lads,
so they were friends with death!
And each would want to go with the other
even to the end of the world!

They travelled the country through and through,
so this is the purest truth,
that many beasts fell from their hands,
many arrows wizzed.

They spent their time hunting,
playing and romping,
and then one morning, hear this,
the Russian said to the lads: Stop right there!

My country is abandoned there,
Time to stop this deadlock already!
I suggest you do the same,
and now I bid you farewell here!

The Czech mused and said:
It's time to stop this deadlock right now!

⁸ W. Scisłowski, "Klechda," [in:] idem, *Pieczeń z satyryka*, illustrated by J. Flisak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989, p. 22. See also: W. Scisłowski, "Klechda," [in:] idem, *W moim aluzjonie*, illustrated by Z. Lengren, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1967, p. 10; W. Scisłowski, "Klechda," [in:] idem, *Deficyt rymów*, illustrated by J. Flisak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1981, p. 52.

Poznań 16.7 57

Wykrętowicz Józef

308 19

Kaktus 18 7.7.57

Ballada tragiczna

BALLADA TRAGICZNA

Przez puszcze przepastnych gęsty dałyto trzech rycerzy. Każdy wycętał bystro wzrok, każdy do celu błężył.	mirok Kraj mój odłogiem leś dość, bracia, próżnowa To samo radzę zrobić a teraz — Doswidania!
--	---

Każdy napinał śliczki łuk, trop wypatrując turkę — niejeden tur się swadził z nóg — lub — można rzec — z odpóty...	72 Czech się zamyslił i rzec Dość próżnowania, br. Zawrócił konia, zrobił i ruszył odkryć maci!
---	---

Na polowanpach schodził czas, na igrasch i swawolach, lecz w kupaś srode, prozaj Was, Rus rzeki do druhów: Ho!at	82 Ostał się Lech okrutie To moje — rzekł — — Ach, drogi Lechu, Diaczegoś dalej nie
---	---

I przez to, drogi „Lechu” nasz,
daśtaj się ciebie wstydyć!
Zamiast iść dalej — teraz masz
dwunaste miejsce w lidze!...

Włodzimierz SCISŁOWSKI

Uzasadnienie: Zawieszono Balladę tragiczną W. Scisłowskiego z uwagi na jej wieloznaczną wymowę.

16.7.57

II. 5. A card with the assessment submitted to WUKPPIW in Poznan showing that "Ballada tragiczna" by Włodzimierz Scisłowski was not approved (APP, WUKPPIW, file ref. no. 132, fol. 19)

He turned his horse around, made a sign
and the forest swallowed him.

Only Lech was left, terribly irritated
in a clearing in the forest,
he gulped some mead
and set off for a meeting.]

6. Censorship intervention from 29th of October, 1957

“My”
[We]

In October 1957, Scisłowski’s poem entitled “My” was to be published. The piece has been stopped, and we will not find it in the indicated thirty-fourth issue of the magazine. Let’s fix this censorship decision and quote the full text here:

Lubimy się – i zawsze wzajem popieramy –
gest wystarczy nam jeden, uśmiech, odruch powiek,
by każdego w odnośne zaopatrzyć ramy,
a czasami rzec tylko: oto jest nasz człowiek!

Nie ma miejsca takiego, gdzie by nas nie było!
Termin wszędzie – to mało – my znaczymy więcej!
Rozumiemy się dobrze – to jest naszą siłą!
Splotły się jak korzenie nasze mocne ręce!

Umiemy po mistrzowsku likwidować wyskok
zapaleńców przeróżnych, wierzących radośnie,
że trud ich na coś zda się, że sukces już blisko –
lecz nikt się nie wybije! nikt przy nas nie wzrośnie!

A my – Hurra! – krzyczymy – i cel osiągnięty!
Puste głowy nam dudnią radością bezmierną –
radość ta nas draży od włosów po pięty –
radość małych, przebiegłych, niezliczonych MIERNOT!!

[We like each other – and we always support each other –
all it takes is one gesture, a smile, a motion of our eyelids,

stusame

Poznań 29.10 1957

Poznaniu

Wykrętowicz Józef

Opinia
HB
432

Kaktus

34

27.10.57

My

XXXXXXXXXX

MY

Lubimy się — i zawsze wzajemnie	gest wystarczy nam jeden, uśmiech, odruch powiek,
by każdego w odnośne zaopatrzyć	ramy, człowiek!
a czasami rzec tylko: oto jest nasz	nie było!
Nie ma miejsca takiego, gdzie by na	my
Termin wszędzie — to mało —	znaczymy więcej!
Rozumiemy się dobrze — to jest ni	aszą siłą!
Sploty się jak korzenia nasze moce	te ręce!
Umniemy po mistrzowsku likwidowa	ś wyskok
zapaleńców przeroznych, wierzących	radośnie,
że trud ich na coś zda się, że sukces już	blisko —
lecz nikt się nie wybiję! nikt przy ni	is nie
	vzroście!
A my — Hurra! — krzyczymy — i całą	agnięty!
Fuste głowy nam dudnią radością bez	ierną —
radosc ta nas draży od włosów po ple	ty —
radosc małych, przebiegłych, niezlicze	nych
	RNOT!!
	WSKI

WL. SCISLO

WSKI

* jest niedwuznaczna. Wysztydza i pięłnuje nasze stosunki polityczne.

Il. 6. A card with the assessment of a poem "My" by Włodzimierz Scisłowski, submitted to the WUKPPIW in Poznan and not approved for printing (APP, WUKPPIW, file ref. no. 132, fol. 6)

to put anyone in an appropriate frame,
and sometimes only to say: this is our guy!

There is no such place where we can't be found!
The term everywhere – that's not enough – we mean more!
We understand each other well – that is our strength!
Our strong hand are intertwined like roots!

We can masterfully eliminate the excesses
of various zealots, who believe blissfully
that their efforts are building something, that the success is near –
but no one can top up! no one can rise above the rest!

And we – Hurrah! – we shout – and the goal is achieved!
Empty heads rumble with endless joy –
this joy is carving us from head to toe –
the joy of small, cunning, countless PIP SQUEAKS!!]

Justification of the intervention

The meaning of the poem “My” is ambiguous. It ridicules and criticizes our political situation.

Evaluation of the intervention

Appropriate.

The poem ironically depicts the realities governing Polish politics: political and social connections, coterie, patting each other's backs, and eliminating those who do not belong to the narrow group of “people.”

7. Censorship intervention from 10th of July, 1958

“Dyrygenci”

[Conductors]

“Metamorfoza”

[Metamorphosis]

On July 13, 1958, two epigrams by Scisłowski – “Dyrygenci” and “Metamorfoza” – were to appear in *Kaktus*, which dealt with the issues of changes during the Polish thaw. By the decision of the functionaries of the “Ministry of Truth,” both were forbidden for publication:

Poznań 10 lipca 58

Poznaniu

Wierzbiński Stefan

Kocini
W
28

Kaktus
fraszki

28

13.7.58

W. Scisłowski

~~XXXXXXXXXX~~

1. **DYRYGENCI**
 „Ze wsi do miasta!”
 „Z miasta na wiesi!”
 — Najłatwiej mówić to
 w Wąsoszowie..

2. **METAMORFOZA**
 Wczoraj wypaczeń sło dżecniał
 dziś już wypęcza — wypaczenia!

WŁODZIMIERZ SCISŁOWSKI

*ad. 1. Dławił się zawsze do ngdowej polityki ratrad
 wien's*
*ad 2. Fraszka jest
 kachowiję wszędy umiar w ocenie tw. dżesni
 bżgola's*
*9.5.: 11.13. Fraszka miała się abarac'je puzemioniam
 Tru. gonat'ki w Gdansk*

II. 7a. A card with the assessment of Włodzimierz Scisłowski's epigrams, submitted to WUKPPIW in Poznan and not approved for printing, entitled "Dyrygenci" and "Metamorfoza" (APP, WUKPPIW, file ref. no. 132, fol. 68)

“Dyrygenci”

“Ze wsi do miasta!”
“Z miasta na wieś!”
Najłatwiej mówić to
w Warszawie...

[“From the village to the city!”
“From town to country!”
It’s easiest to say it
in Warsaw...]

“Metamorfoza”

Wczoraj wypaczeń zło doceniał –
dziś już wypacza – wypaczenia.

[Yesterday he appreciated the evil of distortions –
today he distorts – distortions.]

Justification of the intervention

ad. 1. A mean comment on the government’s employment policy.

ad. 2. The epigram is aimed against those people who are reasonable with regards to the so called “errors period.”

The epigram was supposed to be published after the speech of comrade Gomułka in Gdańsk.

The first of the epigrams that were put on hold evokes associations with critical processes in the Polish People’s Republic – the forced collectivization of villages, industrialization of cities, and the exodus of young Poles from rural areas and their more or less real social advancement in cities. The reference to Warsaw as a decision-making center allowed the censor to decode the text as a critique of “employment policy,” which could perhaps also be interpreted as a critique of the wider phenomenon of the centrally planned economy.

The second censored epigram probably refers to Gomułka’s speech, which he gave on June 28, 1958, during the Sea Days at the Gdańsk Shipyard. It was then that the First Secretary recognized the death sentence of Prime Minister Imre Nagy, executed less than two weeks earlier, on June 16 – one of the leaders of the ‘56 Hungarian Revolution. The correlation between the Hungarian Revolution and the Polish October was all too obvious, and Gomułka might have been afraid that he would share the fate of Nagy, who, like him, in the initial period of transformation,

introduced a quite liberal socio-economic policy. The speech of the First Secretary is a retreat from the ideals of Polish October and one of the events at the end of the thaw.⁹

8. Censorship intervention from 7th of November, 1959

[Jeśli nie chcesz przespąć epoki...]

[If you don't want to sleep through the epoch...]

In November 1959, another of Scisłowski's epigrams was not allowed to be published, and this time it was to be placed in the permanent column "Random thoughts." This time, Scisłowski criticized the propensity of his countrymen to organize briefings, and various types of meetings – the satirist warned against the consequences of this peculiar "gathering mania" with the following slogan:

Jeśli nie chesz przespąć epoki – nie chodź na zebrania!

[If you don't want to sleep through the epoch – do not go to meetings!]

Justification of the intervention

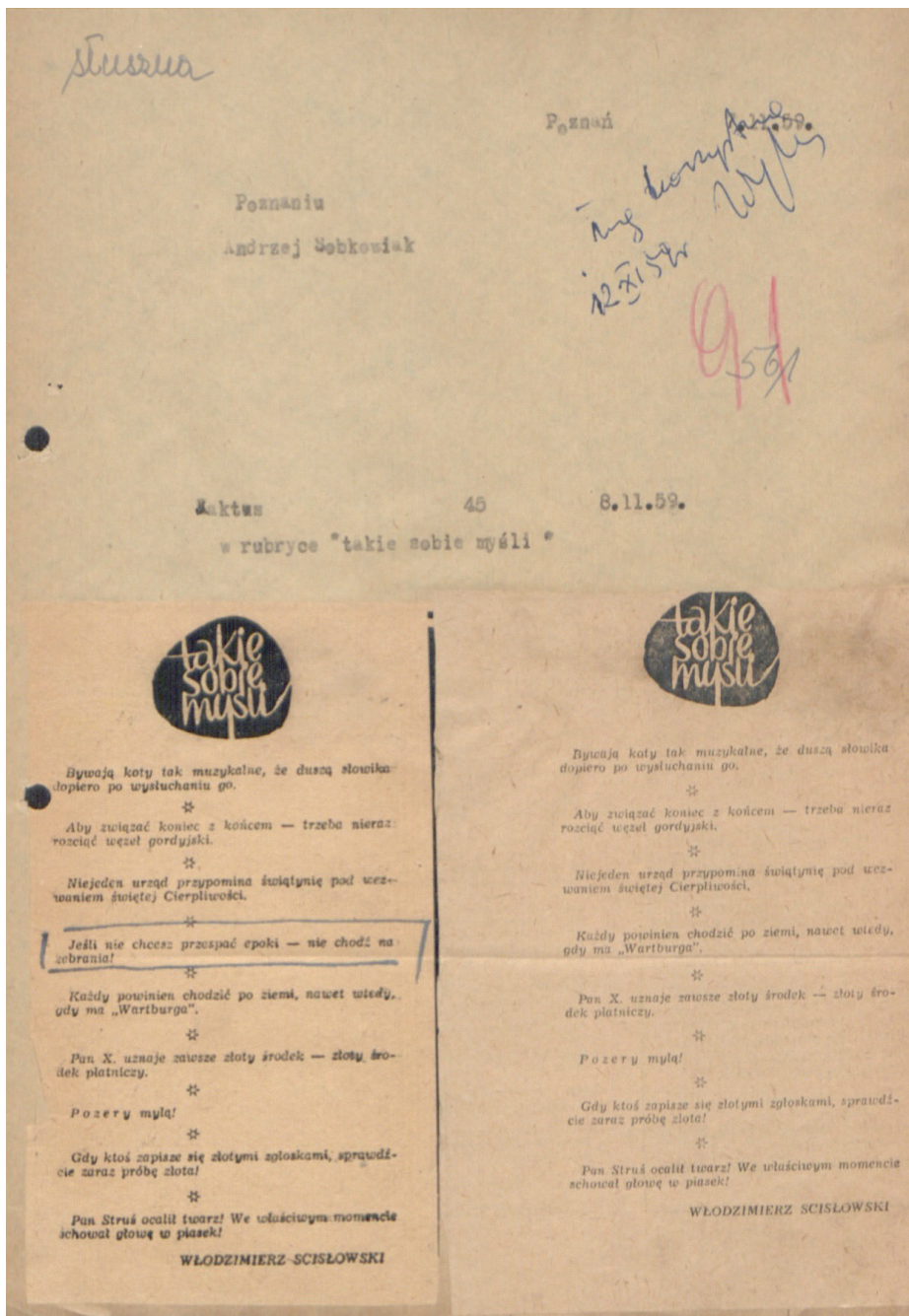
The whole "thought" was removed because of its harmful allusory meaning.

Evaluation of the intervention

Appropriate. Beneficial redaction.

The archival material presented below shows the version submitted for evaluation by the Poznan censorship office (left column with the epigram for deletion) and the version after the interference (right column – no "harmful" work).

⁹ "Fragmenty przemówienia Władysława Gomułki, wygłoszonego w Stoczni Gdańskiej, na temat oficjalnego stanowiska KC PZPR w sprawie Imre Nagya (28 czerwca 1958 r.)," [in:] *Rewolucja węgierska 1956 w polskich dokumentach*, J. Tischler (ed.), ISP PAN, Warsaw 1995, series: „Dokumenty do Dziejów PRL,” issue 8, pp. 172–174.



II. 8a. A card with the assessment of the fragments of Włodzimierz Scisłowski submitted to the WUKPPIW in Poznan with a visible censor's deletion (APP, WUKPPIW, file ref. no. 132, fol. 91)

Na wsi trwa podział karłowatych gospodarstw pomiędzy członków rodziny. (Z prasy).



— Ojciec przy podziale zapomniał, że noszę buty numer 45... Rys. Rajmund Klarzak



Bywają koty tak muzykalne, że duszą słowika dopiero po wystuchaniu go.

*

Aby związać koniec z końcem — trzeba nieraz rozciąć węzeł gordyjski.

*

Nie jeden urząd przypomina świątynię pod wezwaniem świętej Cierpliwości.

*

Każdy powinien chodzić po ziemi, nawet wtedy, gdy ma „Wartburga”.

*

Pan X. uznaje zawsze złoty środek — złoty środek płatniczy.

*

Pozery mylą!

*

Gdy ktoś zapisze się złotymi zgłoskami, sprawdźcie zaraz próbę złota!

*

Pan Struś ocałił twarz! We właściwym momencie schował głowę w piasek!

WŁODZIMIERZ SCISŁOWSKI

drobne

Zaszedłem do sklepu po cukier i herbatę. Przy wydawaniu przeszy ekspedientka powiedziała, że nie ma drobnych i położyła przede mną dwie paczki zapalek.

— Po co mi to? — skrzywiłem się. — Mam w domu kuchenkę na prąd i elektryczne oświetlenie.

— A czym pan zapala papierosy?

— Nie palę.

— O, to szkoda! Bardzo lubię palących mężczyzn. Niech więc pan kupi papierosy i nauczy się palić. To łatwe. Proszę, tu leży pudełko „Giewontów”, 4,60.

Z rezygnacją rzuciłem na ladę 5 zł.

— Och, ale znów nie mam 40 gr. Proszę, oto cukierek.

— Nie jadłem cukierków, bo psują zęby.

— Głupstwo. Musi pan tylko umyć zęby doskonałą pastą „Fispol”. Stosując ten środek, można spożywać słodczyce w dowolnej ilości bez obawy o uzębienie. Dać? Proszę. Należy się 3,20.

Znowu 5 złotych powędrowało na ladę.

— A co dać za 1,90?

— Nie. Pieniądze.

— Pieniądzy drobnych nie mam, ale proszę wziąć kilka lizaków dla dzieci.

— Nie mam dzieci. Jestem kawalerem.

— To niech się pan ożeni.

— Z kim, tak na poczekaniu?

— Z kim? No, choćby ze mną.

— Zgoda — powiedziałem. — Ale czy mogę już od dziś traktować cię jako żonę?

— Naturalnie.

— Więc słuchaj, wydro — zawolałem, rzucając zapaliki „Giewonty” i „Fispol”. — Kogoś jak kogo, ale własnego męża nie wypada naciągać na niepotrzebne wydatki. Natychmiast zwracaj mi całą resztę!

Wydała niechętnie. Jednak w rodzinie łatwiej się dogadać.

ZBIGNIEW UCHNAST

II. 8b. The epigrams by Włodzimierz Scisłowski published in Kaktus – there is no epigram removed by a censorship decision [Jeśli nie chesz przespać epoki...] (Kaktus, November 8, 1959, issue 45, [p. 5])

9. Censorship intervention from 17th February, 1960

[Doszło do rehabilitacji kozła ofiarnego...]

[The scapegoat has been vindicated...]

The last interference in Scisłowski's texts, preserved in the cryptotextual collection in Poznan, once again concerns the epigram (included in the "Random thoughts" column) – the genre that the Poznan author debuted in and one that he probably exercised through his whole life. It was certainly not the last work by Scisłowski, stopped by the censorship – let's fix at least this one decision of the Office by quoting the interfered text:

Doszło do rehabilitacji kozła ofiarnego: rogi powieszono znów na honorowym miejscu.

[The scapegoat has been vindicated: the horns have been placed in an honorary position.]

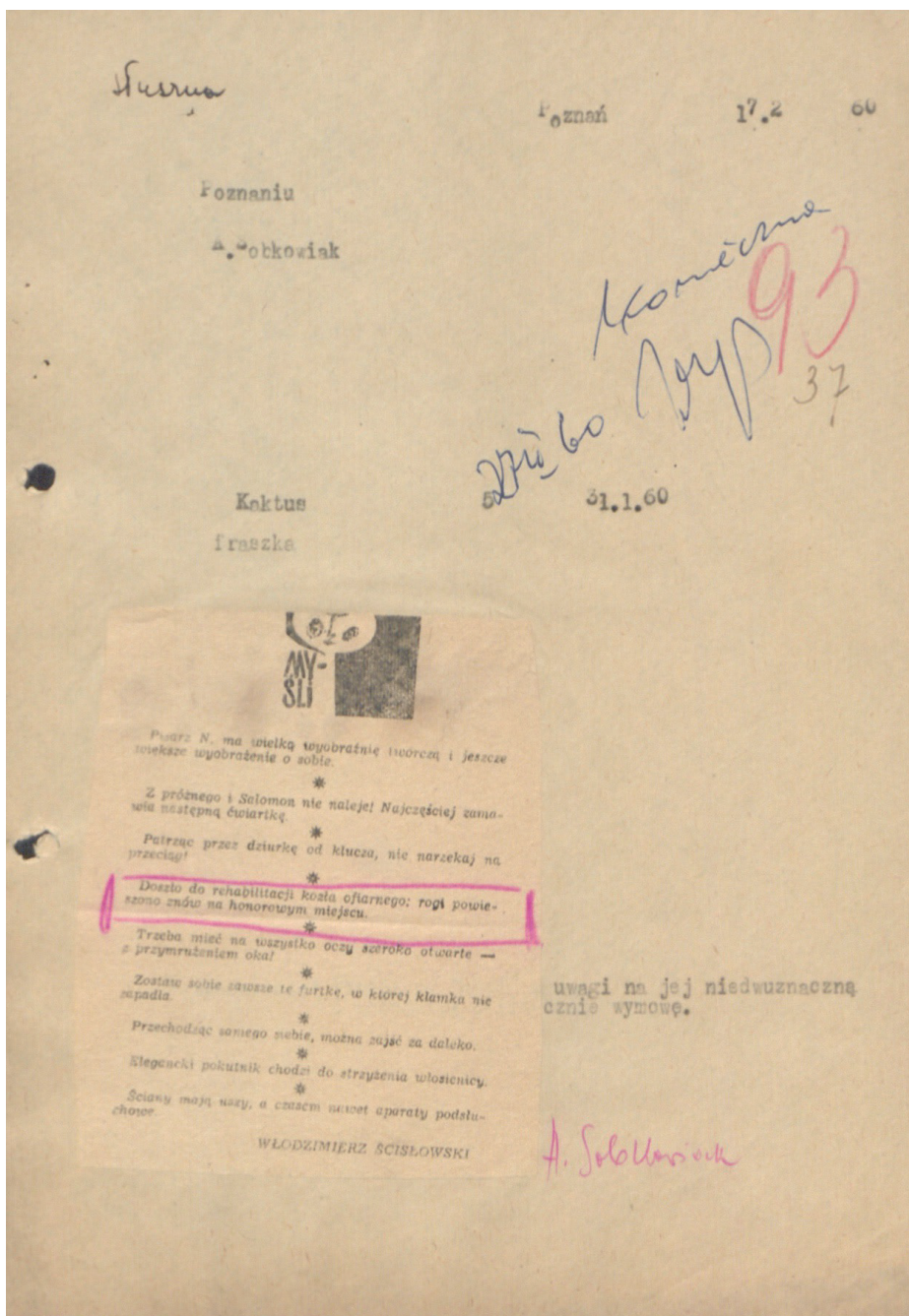
Justification of the intervention

One of the thoughts have been removed due to its ambiguous and politically harmful meaning.

Evaluation of the intervention

Appropriate. Necessary.

The presented epigram refers to another phenomenon used politically in the Polish People's Republic, which was the vindication of wrongfully convicted persons. Let us recall that the first of them took place during the October breakthrough, and subsequent vindication and amnesty took place throughout the existence of the People's Poland. It seems that the epigram criticizes the process, pointing out that the vindication was typically too late to make up for the unjustly convicted who may have already be dead (at least in the professional or social sense).



II. 9a. A card with the assessment of the epigrams of Włodzimierz Scisłowski, submitted to WUKPPiW in Poznan with a visible censor's deletion (APP, WUKPPiW, file ref. no. 132, fol. 93)



Pisarz N. ma wielką wyobraźnię tworząc i jeszcze większe wyobrażenie o sobie.

Z próżnego i Salomon nie należy! Najczęściej zamawia następną ciurlarkę.

Patrzac przez dziurkę od klucza, nie narzekaj na przeciągi!

Trzeba mieć na uszytko oczy szeroko otwarte — z przymrużeniem oka!

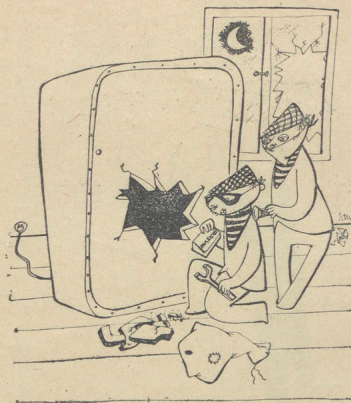
Zostaw sobie zawsze tę furtkę, w której klamka nie zapadła.

Przechodząc samego siebie, można zejść za daleko.

Elegancki pokutnik chodzi do strzyżenia wlościenicy.

Paradoks: ruch jednokierunkowy nie wyklucza mijania się z prądami.

WŁODZIMIERZ ŚCISŁOWSKI



Rys. Ludwik Wawrzyński

— Psiakość, to lodówka!

Ewaryst przyszedł dzisiaj do biura prosto z balu maskowego. Był w stroju pierrota, miał w związku z tym smutnie minę i był pijany.

Nie wiedzieliśmy co z nim zrobić. Zaledwie otworzył drzwi, kiwnął przyjaźnie ręką dyrektorowi i wywalił się na miękkim klubowym fotelu, na który zewleliśmy sadząc zawsze co znaczących interesantów. Na szczęście nie było wtedy w biurze żadnego obcego człowieka.

Usiłowaliśmy podnieść go stamtąd, ale Ewaryst jest ciężki, a poza tym zaczął nam stawiać opór z siłą, jakiej nie spodziewaliśmy się u tak wziętej istoty, jaką winien być smutny pierrot.

Zrezygnowaliśmy więc z daremnej szarpaniny, zwłaszcza że przypomnieliśmy sobie w samą porę, iż nasze biuro składa się z jednego tylko pomieszczenia, w którym tłoczmy się wszyscy od woźnego aż po dyrektora. Nie ma żadnego innego pokoju, ba, najmniejszej komórki nawet. Nie byłoby więc gdzie umieścić Ewarysta, żeby się mógł wyspać i po wytrzeźwieniu jakoś doprowadzić do porządku. Dyrektor zdecydował wobec tego, przyszykując wąża, co oznaczało u niego bardzo zły humor.

— Zostawcie go tutaj, niech leży... Już ja potem sobie z nim pogadam.

Uczyniliśmy jak rozkazał i wróciliśmy do naszych biur.

Ewaryst westchnął kilkakrotnie, po czym jego donośne chrapanie uświadomiło nam, że Ewaryst zasnął snem sprawiedliwego pierrota. Spoglądaliśmy w jego stronę z zawiścią, bo każdy z nas też byłby się chętnie zdrzemnął, zwłaszcza że każdy z nas też gdzieś wieczorem w nocy dłużej zabawił: ja byłem na pewnej prywatce, panna

mechanicznego w śródmieściu. Nasz dyrektor także był jakiś taki niewyrazny: ciągle ziewał i uśmiechał się do siebie.

Tak więc wszyscy wspominaliśmy nieprzespaną noc i zenkaliśmy zadróżnie w stronę śpiącego Ewarysta — pierrota.

Tymczasem pierrot znowu chrząknął przeraźliwie, aż nas ciarki przesyły, przeciągnął się z satysfakcją i z rozmachem przejechał ręką po wysmarowanej szminką i pudrem twarzy. Z piersi naszych jak na komendę wyrwał się okrzyk zdumienia:

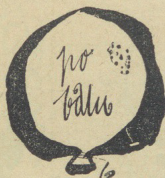
— To przecież nie Ewaryst!...

Tak, to absolutnie nie był Ewaryst tylko jakiś zupełnie inny facet i to w dodatku, jak się później okazało — nikt inny tylko inspektor Cz. z naszej centrali, postrach wszystkich pracowników.

W toku dalszych dochodzeń wyszło na jaw, że nie przybył on do nas wcale w kostiumie pierrota tylko w normalnym swoim służbowym garniturze z sześćdziesiątki koloru beige. Poza tym okazało się, że on wcale się z nami nie mował, nie leżał na klubowym fotelu i wreszcie nie chrząpał.

Ulegliśmy po prostu zbiorowej halucynacji, co może się przecież zdarzyć każdej grupie pracowników umysłowych po nieprzespanej nocy.

ZBIGNIEW BIEGAŃSKI



Zosia z panem Mareczkiem, naszym pierwszym amanetem biurowym — w nocnym lokalu drugiej kategorii, wreszcie panna Basia na zabawie szkolnej, urządzonej przez Komitet Rodzicielski, na której to zabawie udało jej się poznać pewnego królewicza z bajki, który do tego jeszcze był właścicielem doskonale prosperującego warsztatu

II. 9b. The epigrams by Włodzimierz Ścisłowski published in *Kaktus* – the epigram removed by a censorship decision is missing [Doszło do rehabilitacji kozła ofiarnego...] (*Kaktus*, January 31, 1960, issue 5, [p. 5])

Instead of a conclusion

O sobie fraszki nie napiszę
Nie zasłużyłem na puentę
Nie lubię się przeglądać w lustrze
Zwłaszcza gdy lustro jest pęknięte.¹⁰

[I shall not write epigram about myself
I do not deserve a punchline
I do not enjoy looking at myself in the mirror
Especially when the mirror is cracked.]

Włodzimierz Scisłowski (1931–1994)

¹⁰ W. Scisłowski, "Fraszki, szopki, wielokropki. Dialog z Włodzimierzem Scisłowskim," interview by Z. Kościelak, *Głos Wielkopolski* 31 December 1977–1 January 1978, issue 296, p. 12.

Anna Wiśniewska-Grabarczyk*

„Kaktus” *in statu nascendi* **Włodzimierz Scisłowski i satyryczne pismo „Kaktus”** **w dokumentach cenzorskich Polski Ludowej** **(cz. 2. Ingerencje cenzorskie)**

Streszczenie

Celem artykułu jest omówienie strategii cenzorskich stosowanych wobec utworów Włodzimierza Scisłowskiego złożonych do publikacji w piśmie satyrycznym „Kaktus” w latach 1957–1960. Materiał źródłowy stanowi zbiór kryptotekstów, czyli poufnych dokumentów oceniających artykuły z tygodnika, powstały w Wojewódzkim Urzędzie Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Poznaniu. Cenzorzy ingerowali w utwory satyryczne Scisłowskiego – we fraszki, wiersze, poematy, ballady, zarzucając autorowi złośliwe i przejawskrawione przedstawianie rzeczywistości politycznej i społecznej kraju. Część utworów ukazała się po wprowadzeniu narzuconych przez urząd cenzury zmian, część nie została dopuszczona do publikacji.

Słowa kluczowe: cenzura literatury w powojennej Polsce, materiał źródłowy (archiwalny), kryptotekst, Włodzimierz Scisłowski, pismo satyryczne „Kaktus”, satyra–humor–dowcip, Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk w Poznaniu

* Dr, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury Polskiej XX i XXI w., ul. Pomorska 171/173, 90–236 Łódź; anna.wisniewska.grabarczyk@gmail.com

Artykuł powstał jako część projektu grantowego pt. *Humor jako strategia przetrwania. Pismo satyryczne „Kaktus” w ingerencjach cenzorskich z lat 1957–1960* (UŁ/IDUB, nr decyzji 2/2021, kierownik Anna Wiśniewska-Grabarczyk, czas realizacji 2022–2024 r.). Jest to drugi z dwóch artykułów poświęconych cenzurowaniu twórczości Włodzimierza Scisłowskiego na łamach pisma „Kaktus”; pierwszy z nich znajduje się w niniejszym tomie, zob. „Kaktus” *in statu nascendi*. Włodzimierz Scisłowski i satyryczne pismo „Kaktus” w dokumentach cenzorskich Polski Ludowej (cz. 1. Wprowadzenie), „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2022, nr 1 (64), s. 399–419.

Ingerencje cenzorskie w teksty Włodzimierza Scisłowskiego złożone do pisma „Kaktus”

Humorysta znany wszędzie,
leży tutaj w cieniu lipy.
Niech mu ziemia lekką będzie,
choć ciężkie miał dowcipy¹¹.

1. Ingerencja z 23 maja 1957 r.

„Czekanomachia. Poemat narodowy w III częściach”

Pierwsza omawiana ingerencja jest przykładem cenzurowania materiałów, w których mogło dojść, zdaniem oceniających, do ośmieszenia lub przedstawienia w niekorzystnym świetle polityków i osób piastujących najwyższe urzędy w państwie lub do niestosowanej oceny samego sposobu prowadzenia polityki na szczeblu lokalnym i krajowym. Poemat Scisłowskiego (sklasyfikowany w materiale cenzorskim jako zbiór fraszek) opisywał różne rodzaje czekania, w tym to, które wzbudziło cenzorską czujność – czekanie na przyjazd do Poznania Józefa Cyrankiewicza.

Cenzorzy zadbali o wyeliminowanie „drażliwej” sugestii dotyczącej samego oczekiwania na pojawienie się gościa (aluzja do Beckettowskiego Godota) i polecili przeformułować fragment utworu:

przed ingerencją:

W Warszawie czeka się na Godota,
i Poznań czeka na kogoś wszak,
a na nas wszystkich czeka robota,
a brat Ambroży czeka na znak.

po ingerencji:

W Warszawie czeka się na Godota,
i Poznań czeka na rangę wszak,
a na nas wszystkich czeka robota,
a brat Ambroży czeka na znak.

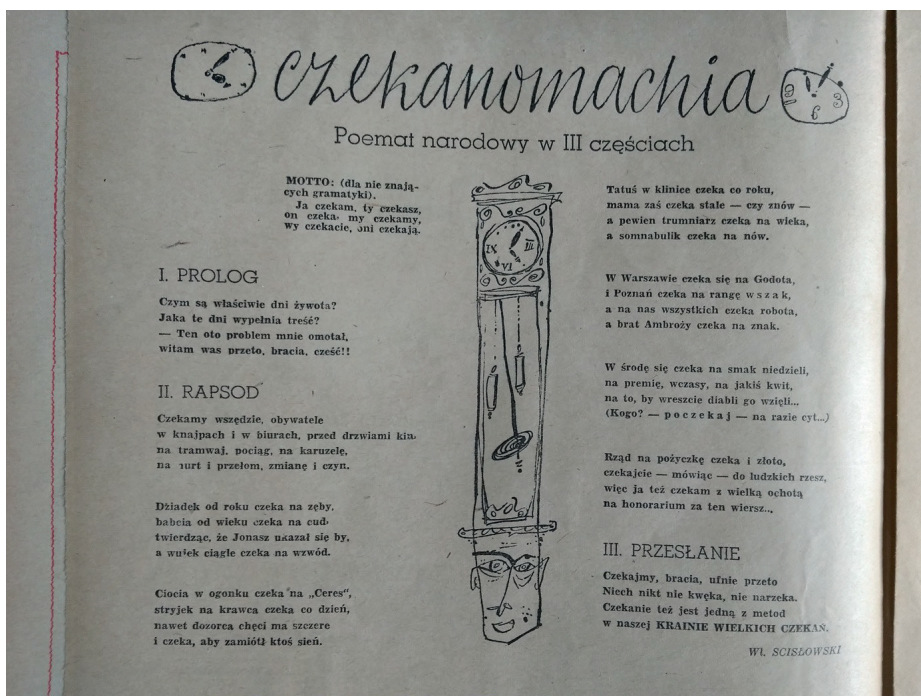
Uzasadnienie ingerencji

W zwrotce ingerow. wiersz „I Poznań czeka na kogoś wszak” – mowa jest o przyjeździe premiera Cyrankiewicza do Poznania – sprawa drażliwa i nie ma sensu do stwarzania atmosfery wyczekującej.

Ocena ingerencji

Inger. słuszna.

¹¹ Zaproponowany przez Włodzimierza Scisłowskiego napis na swój nagrobek, zob.: W. Scisłowski, *Poznań – przystanek końcowy*, rozmowę przepr. J. Przybysz, „Gazeta Poznańska” 16.05.1986, nr 114, s. 11; tenże, *Nagrobek humorysty*, [w:] tenże, *Mysi karnawał*, oprac. graf. S. Mrowiński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1961, s. 53; por. z innym zaproponowanym przez artystę epitafium: W. Scisłowski, *Jak pisać fraszki*, „Ziemia Gorzowska” wrzesień 1978, s. 63.



Il. 1b. Uwzględniająca ingerencję cenzorską opublikowana w „Kaktusie” wersja poematu satyrycznego Włodzimierza Scisłowskiego pt. „Czekanomachia” („Kaktus”, 26.05.1957, nr 12, [s. 2])

Jak się wydaje, cenzorzy odnieśli się do planowanych na 22 lipca 1957 r. w Poznaniu obchodów Narodowego Święta Odrodzenia Polski. Wybór miejsca nie był przypadkowy – mieszkańcy Wielkopolski, którzy jeszcze rok temu protestowali w trakcie Poznańskiego Czerwca, mieli teraz entuzjastycznie witać kolumny wojska ludowego i trybuny polityków, z Gomułą i Cyrankiewiczem na czele. Owo „odczarowywanie” wydarzeń ‘56 r. było skrupulatnie zaplanowane i nie można było pozwolić, by zostało zakłócone, np. przez wygwizdanie skrajnie nie lubianego w Wielkopolsce Cyrankiewicza. Przypomnijmy bowiem, że o ile Gomułka cieszył się jeszcze swym popaździernikowym autorytetem, Cyrankiewiczowi nie zapomniano tego, że w 1956 r. wystąpił ostro przeciwko robotnikom zakładów Cegielskiego i wydał rozkaz stłumienia strajku, a fragment z jego przemówienia o „odrabianiu rąk” każdemu, kto przeciwstawi się władzy ludowej, zostanie zapamiętany na długo¹². By zapobiec niepożądanemu scenariuszowi obchodów, wizytę najdłużej urzędującego premiera Polski przeniesiono na 16 lipca.

¹² Zob. m.in.: P. Grzelczak, „Nie żałuję tego przemówienia”. Józef Cyrankiewicz w Poznaniu 28–30 VI 1956 r., „Kronika Miasta Poznania” 2020, nr 2, s. 202–210; P. Lipiński, Cyrankiewicz. Wieczny premier, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016, s. 172 i in. [e-book].

2. Ingerencja z 5 czerwca 1957 r.

„Nadgorliwość”

W czerwcu 1957 r. poddano ocenie fraszkę pt. *Nadgorliwość*. Utwór miał się ukazać w trzynastym numerze „Kaktusa” z 2 czerwca 1957 r. W materiale cenzorskim nie podano autora kłopotliwej pracy, jednak sposób prezentacji w dokumencie archiwalnym – umieszczenie jej po fraszce *Samokrytyka* – oraz analiza zawartości wskazanego numeru pisma pozwalają wysunąć hipotezę, że autorem omawianej fraszki jest właśnie Scisłowski. W numerze opublikowano kilka fraszek pisarza, w tym *Samokrytykę*, jednak zabrakło w nich *Nadgorliwości*. Trudno powiedzieć, czy usuniętą fraszkę zastąpiono inną; warto jednak zaznaczyć, że dość duża interlinia wprowadzona przy prezentacji utworów Scisłowskiego może sugerować nieobecność tej wyingerowanej i niezastąpionej jej inną; jednak taki skład tekstu pojawiał się także w innych numerach pisma. Pozostając w sferze hipotez badawczych, zacytujmy niedopuszczoną do druku fraszkę:

Tak mnie przejęła odnowy treść,
że odzwyczajam się już jeść.

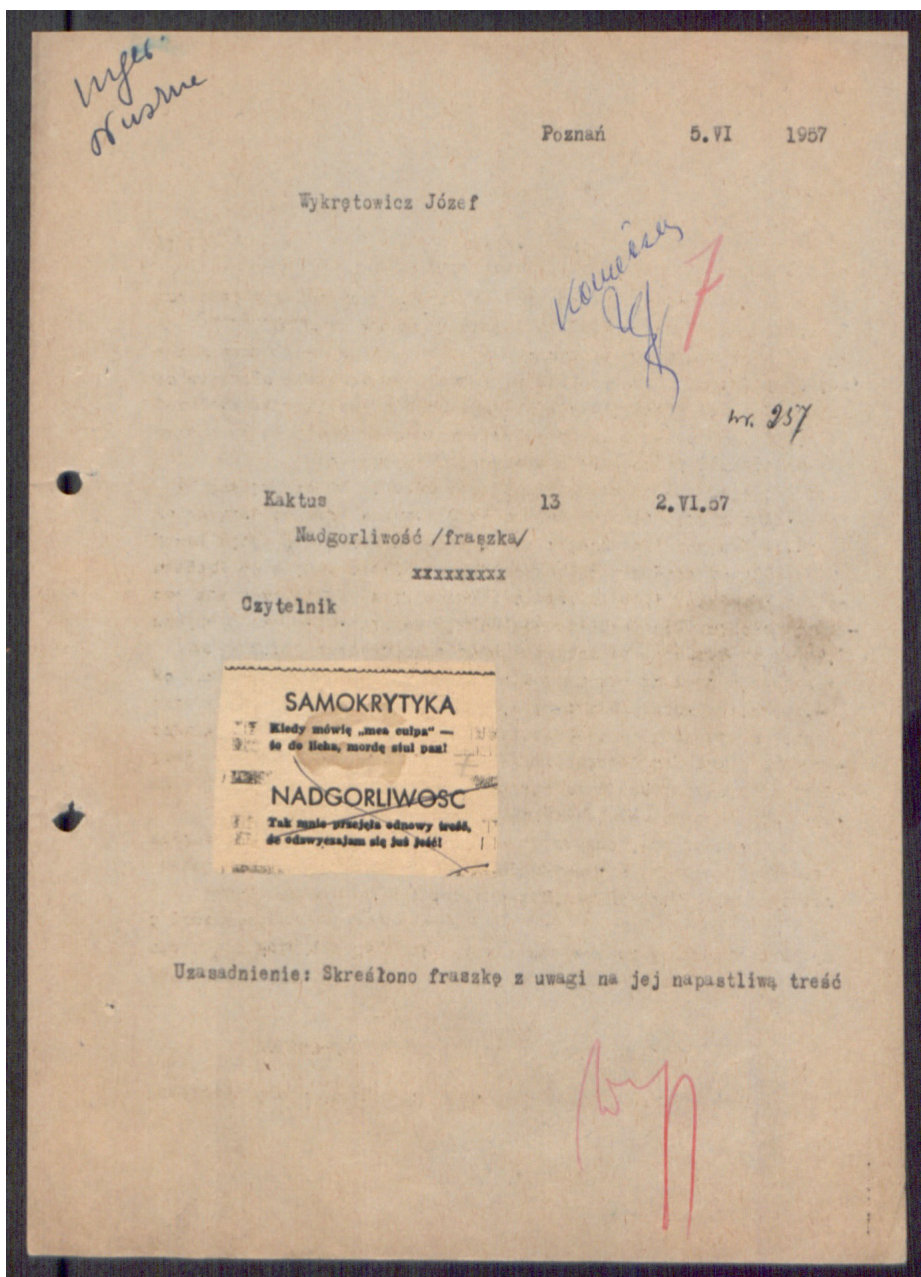
Uzasadnienie ingerencji

Skreślono fraszkę z uwagi na jej napastliwą treść.

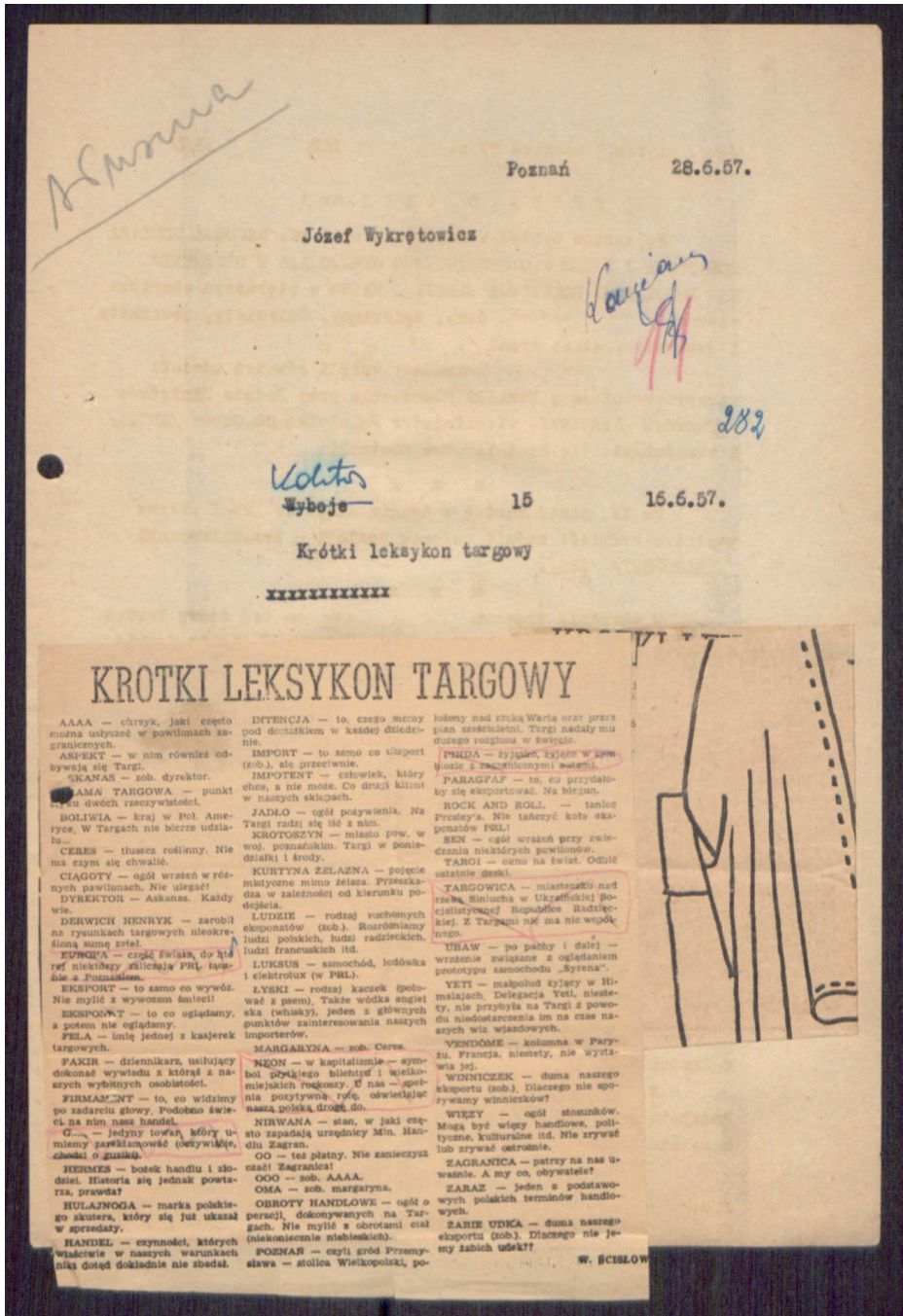
Ocena ingerencji

Inger. słuszna.

Fraszka Scisłowskiego w niepozobawiony uszczypliwości sposób odnosi się do „polityki odnowy” – sztandarowego hasła wielu (nie tylko) popaździernikowych zmian. Autor przygotowuje się do możliwych trudności z aprowizacją, jednak nie da się jednoznacznie ustalić, czy była to, jak wskazuje tytuł utworu, „nadgorliwość” czy też aluzja do rzeczywistych przewidywanych przez niego problemów; a może mamy do czynienia z hiperbolizacją, która była potrzebna do zwrócenia uwagi na niepowodzenia niektórych postulatów „polityki odnowy”.



II. 2a. Karta z oceną złożonej do WUKPPIW w Poznaniu i niedopuszczonej do druku frażki Włodzimierza Scisłowskiego pt. „Nadgorliwość” (APP, WUKPPIW, sygn. 132, k. 7)



Il. 3a. Karta z oceną złożonego do WUKPPIW w Poznaniu „Krótkiego leksykonu targowego” Włodzimierza Scisłowskiego z widocznymi skreśleniami cenzorskimi (APP, WUKPPIW, sygn. 132, k. 11)

PRZETARGOWE OBROTY

Wyszły wydry, małpy (nie konczenie z ZOO)
i zagranicznymi obkoczysy wkoło.
Zaczęły się lasie niby tygrysie:
kociały — trąciły salonowe ławice!
W zapędach - popędach wykarulac rezon,
pragna swój ożwić wcał zbył m a r t w y s e z o n .
Niejedna biednego miała przyjaciela,
wice „Wypychaj się!” rzekła... do jego portifeia.
Lecz że się nie wypychał — już nie chce mieć go
„za nie!”

I już zagranicę dziś kocha bez granic!
Układy handlowe też zawiera rada:
na bazie wymiany chętnie się układa...
Głębie swich uczuć — w myśl hasła „runt —
gociele!”

z wielką gościnnością otwiera na ościez...
Catek pęka ze śmiechu, gdy z obokrajowcem
te d a m y języki uprawiają obce!
Frym w tej konwersacji widać ruchy ciała,
bo znajomość słówek bywa nazbyt mała.
Ale gdy odjedzie obcy pugilares,
swojski znęci kares „signore Dolares”,
z braku tran-żerych wpływów i pieszczoty,
wroci do rodaka, szepcze mu: „dó! złoty!”
Potrzebne są przecie nowe c i e - p e c i e
kobiecie oparte na tym parzytacie...
Ja, gdybym ministrem był tego „resortu”,
kłenwałbym i kłócił towar do eksportu,
dałbym przewozowe listy, zdebył wizy
i wysyłał darmo — a nie za dewizy!
Tylko bym się lekał straszego kłopotu,
gdyby odesłano ten towar do xrwotu!

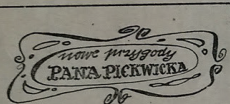
WITOLD DEGLER

W OKRESIE MTP



rys. E. Roik

Poznań — miasto czystości



Rozdział V.

z którego wynika, że wszystkie ludzie
są brzdąci

— Wypsaleni się nienagorzeli —
rzekł pan Pickwick wychodząc rano
z łóżka. — Świat widzę w innych bar-
wach, nie tak szarych. Lecz chłodziły
panowiu przeprowadzić ranną toa-
letę już 10.15. Czas nam w drogę.

Zachęcił przykładem swego pryncypała,
panowie Winkle, Tupman i Snodgrass
pospieszyli ku łazience. Niestety, stała
tam długa kolejka: Majewski, Piąk,
ich żony i dzieci. Stali też krewini
Majewskiego

— Przepraszam panów — rzekł pan
Pickwick, uśmiechając się ze zwięzła
mu uprzejmością. — Przyjechalśmy
z daleka, my tylko na chwilę. Bardzo
mam się spieszyć. Panowie nas prze-
puszczą, prawda?

— Nie podobnego — rzekł Majew-
ski. — Nikt nikogo nie będzie tu prze-
puszczał. Każdemu się spieszyć, każdy
musi czekać.

— Ale my tylko wyjątkowo i tylko
dzisiaj — rzekł pan Winkle.

— My też tylko dzisiaj — warknęła
mściwie Majewska.

— Jakże to, tylko dzisiaj — zdumiał
się pan Tupman.
— A tak, tylko dzisiaj! Czekać to cze-
kać — rzekł groźnie dalszy krewini
Majewskiego, zarzucając ze straszli-
wym rozmachem ręcznik na pięcy. —
Porządek musi być. Ho!to!

KRÓTKI LEKSYKON TARGOWY

AAAA — okrzyk, jaki często
można usłyszeć w pawilonach za-
granicznych.

ASPEKT — w nim również od-
bija się Targi.

ASKANAS — zob. dyrektor.

BRAMA TARGOWA — punkt
skłuku dwóch rzeczywistości.

BOLIWIA — kraj w Pol. Ame-
ryce. W Targach nie bierze udziału.

CERES — tuzacz roślinny. Nie
ma czym się chwalić.

CIĄGOTY — ogół wrażeń w róż-
nych pawilonach. Nie ulegać!

DYREKTOR — Askanas. Każdy
wie.

DERWICH HENRYK — zarobił
na rysunkach targowych nieokre-
śloną sumę zwał.

EKSPONAT — to samo co wywóz.
Nie mylić z wywozem śmieci!

EKSPONAT — to co oglądamy,
a potem nie oglądamy.

FELA — imię jednej z kasjerek
targowych.

FAKIR — dziennikarz, usiłujący
dokonać wyjazdu z którąś z na-
szych wybitnych osobistości.

FIRMAMENT — to, co widzimy
po zadarcu głowy. Podobno świeci
na nim nasz handel.

HERMES — bógzek handlu i zło-
dziej. Historia się jednak powta-
rza, prawda?

HULANOGA — marka polskie-
go skutera, który się już ukazał
w sprzedaży.

HANDEL — czynność, których
własnie w naszych warunkach
nikt dotąd okładnie nie zbadał.

INTENCJA — to, czego mamy
podstępkiem w każdej dziedzi-
nie.

IMPORT — to samo co eksport
(zob.), ale przeciwnie.

IMPOTENT — człowiek, który
chce, a nie może. Co drugi klient
w naszych sklepach.

JADŁO — ogół pożywienia. Na
Targi radzi się iść z nim.

KROTOSZYŃ — miasto pow. w
woj. poznańskim. Targi w ponie-
drażki i Środy.

KURTYNNA ŻELAZNA — pojęcie
mistyczne mimo tełaza. Przeska-
dza w zależności od kierunku po-
jeścia.

LUBIE — rodzaj nichomych
ekspонатów (zob.). Rozróżniamy
ludzi polskich, ludzi radzieckich,
ludzi francuskich itd.

LUKSUS — samochód, lodówka
i elektrołux (w PRL).

LYSKY — rodzaj kaczek (pola-
wać z piem). Także wódka angielska
(whisky), jeden z głównych
punktów zainteresowania naszych
importerów.

MARGARYNA — zob. Ceres.

NIRWANA — stan, w jaki czę-
sto zapadają urzędnicy Min. Han-
dlu Zagran.

OO — też platyny. Nie zamierzysz
czuć! Zagranica!

OOO — zob. A.A.A.A.

OMA — zob. margaryna.

OBROTY HANDLOWE — ogół o-
peracji, dokonywanych na Targach.
Nie mylić z obrotami ciała
(niekoniecznie niebieskimi).

POZNAŃ — czyli gród Przemysła
sława — stolica Wielkopolski, po-

łożony nad rzeką Wartą oraz przez
plan sześciolcetni, Targi nadają mu
długiego rozgłosu w świecie.

PARAGFAR — to, co przydało-
by się eksportować. Na biegun.

ROCK AND ROLL — taniec
Presley'a. Nie tanczyć koło eks-
ponatów PRL!

SEN — ogół wrażeń przy zwie-
dzeniu niektórych pawilonów.

TARGI — okno na świat. Odbić
ostatnie deski.

UBAW — po pachy i dalej —
wrażenie zw. "zane z oglądaniem
prototypu samochodu „Syrena”.

YETT — małpoid żyjący w Hi-
malajach, Delegacja Yett, niestety,
nie przybyła na Targi z powodu
nieodstarczenia lnu na czas na-
szych wiz wjazdowych.

VENDOMME — kolumna w Pary-
żu. Francja, niestety, nie wysła-
wia jej.

WINNICZEK — duma naszego
eksportu (zob.). Dlaczego nie spo-
żywamy winniczków?

WIEŻY — ogół stosunków.
Można być wieżę handlowe, poli-
tyczne, kulturalne itd. Nie zrywać
lub zrywać ostrożnie.

ZAGRANICA — patrzy na nas u-
wanie. A my co, obywatelu?

ZARAZ — jeden z podsta-
wowych polskich terminów handlo-
wych.

ZABIE UDKA — duma naszego
eksportu (zob.). Dlaczego nie je-
my zabieh udek??

W. SCISŁOWSKI

Il. 3b. „Krótki leksykon targowy” Włodzimierza Scisłowskiego, który ukazał się w „Kaktusie”
– brakuje usuniętych decyzją cenzorską fraszek pt. „Europa”, „G...”, „Neon”, „Pinda”, „Targowica”
(„Kaktus”, 16.06.1957, nr 15, [s. 2])

Wróćmy na łamy „Kaktusa” i zacytujmy poniższych pięć haseł, które nie przeszły cenzorskiego sita i nie zostały dopuszczone do druku:

EUROPA – część świata, do której niektórzy zaliczają PRL łącznie z Poznaniem.
G... – jedyny towar, który umiemy zareklamować (oczywiście, chodzi o guziki).
NEON – w kapitalizmie – symbol płytkiego blichtru i wielkomiejskich rozkoszy.
U nas – spełnia pozytywną rolę, oświetlając naszą polską drogę do.
PINDA – żyjątko, żyjące w symbiozie z zagranicznymi autami.
TARGOWICA – miasteczko nad rzeką Siniuchą w Ukraińskiej Socjalistycznej Republice Radzieckiej. Z Targami nie ma nic wspólnego.

Uzasadnienie ingerencji

W *Krótkim leksykonie targowym* wyingerowaliśmy parę haseł, które naszym zdaniem są obraźliwe, czy wręcz politycznie szkodliwe.

Ocena ingerencji

Słuszna.

Tworząc swój leksykon, Scisłowski odwołał się do struktur powierzchniowych i głębokich języka, do asocjacji i podobieństw na różnych jego poziomach. Zjawisko paronimii, czyli podobieństwa brzmienia wyrazów, wykorzystał przy „Targowicy” – wieś, w której ogłoszono spisak magnacki, zostaje zestawiona z „targami” – te z kolei prowadzą do skojarzeń wyższego rzędu: „targowiczanie”, „targować się o Polskę”, „targować się na Targach Poznańskich”; to tylko początek długiej ścieżki skojarzeń, w której pojawia się także carska Rosja.

Niektóre z definiowanych przez Scisłowskiego haseł nie wydają się mieć wiele wspólnego z kulturą „targową”, jednak wnikliwe oko satyryka wydobywa na wierzch te ukryte znaczenia i nieuświadomiane konotacje. Przykładem może być „pinda”, tj. kobieta źle prowadząca się, która łatwo ulega urokowi właścicieli bogatych zachodnich aut.

Inną strategią satyryka było przywoływanie artefaktów życia codziennego po to, by wskazać, że umieszczone w konkretnym wycinku czasoprzestrzeni nabierają nowego znaczenia. Przykładem mogą być zdefiniowane przez Scisłowskiego „neony”, które już w okresie międzywojennym rozświetlały ulice wielkich polskich miast. W latach 40. i 50. XX w. w wyniku nacjonalizacji handlu neony reklamujące inicjatywy prywatne zniknęły z ulic, stając się symbolem kapitalistycznego i burżuazyjnego porządku. Odwilż przyniosła zmiany, także w wymiarze prawnym – dość wspomnieć, że w tym okresie powstały przedsiębiorstwa i spółdzielnie usług reklamowych, np. Lumen, Spójnia czy Reklama, które pełniły ważną rolę w ogłoszonym przez państwo planie „neonizacji”, czyli „rozświetlania” polskich miast. Poza wskazaną siatką odniesień, należy także wspomnieć o funkcjach, jakie

spełniały neony, czyli o funkcji informacyjnej i ozdobnej. Zgodnie z logiką należałoby założyć, że „polską drogę do...” socjalizmu, bo takiego dopełnienia brakuje w eliptycznej wypowiedzi Scisłowskiego, oświetlają neony o funkcji informacyjnej, wszak neony ozdobne przynależą innemu, obcemu porządkowi – a może Scisłowski sugeruje, że jest właśnie odwrotnie?¹⁴

4. Ingerencja z 29 czerwca 1957 r.

„Z pamiętnika ślusarza”

W numerze piętnastym „Kaktusa” z 1957 r. miał się ukazać tekst Włodzimierza Scisłowskiego pt. *Z pamiętnika ślusarza*. Cenzorzy dopatrzyli się w utworze wymowy antysemickiej i zdecydowali o jego zatrzymaniu. Oceniający tę ingerencję inni funkcjonariusze (może zwierzchnicy) zauważyli kilka dodatkowych niepokojących elementów w recenzowanym materiale, o których wspomnieli w ocenie ingerencji – zanim jednak o nich, przytoczmy niedopuszczony do publikacji w piętnastym numerze „Kaktusa” tekst:

6.I.1956

Mróz od rana jak cholera. Na gorze u Misiaka pękła rura w wychodku i zaraz mnie wezwano.

7.II.

Dziś od rana przykręcam śrubę od sztalhajzy, ale widać gwint się przetaił, bo nie sztytuje.

9.II.

W dalszym ciągu przykręcam śrubę.

13.II.

Ustępną działa. Nie wiadomo, jak będzie dalej z tą śrubą.

26.II.

Marcowy przymrozek. Rura znowu pękła, bo śruba okazała się za słaba. Misiak przeklina, a ja przykręcam inną.

27.III.

Przykręcam.

28.III.

Przykręcam.

29.III.

Przykręcam, cholera.

¹⁴ I. Karwińska, *Polish cold war neon*, Mark Batty, Nowy Jork 2011; J. Zieliński, I. Tarwacka, *Neony. Ulotny ornament warszawskiej nocy*, Fundacja Hereditas, Warszawa 2010.

30.III.

Lokatorzy mówią, że wciąż tylko przykręcą i przykręcą, ale mówię im, że to masowo.

1.IV.

„Prima aprilis”, przestałem przykręcać.

28.VI.

Nic nie pamiętam, upał.

6.VII.

Misiak powiedział, że mnie zrzuci ze schodów, bo cieknie, jak ciekło.

10.VII.

Co robić, przykręcą.

18.VIII.

Kupiłem komplet nowych narzędzi z importu. Podobno lepiej przykręcają.

10.X.

Pierwszy przymrozek. Październik, wiadomo. A Misiakowi znowu zaczyna więcej kapać.

20.X.

No i stało się. Cały wychodek w gównach. Misiak niby to zły, ale właściwie się cieszy. Nareszcie – mówi – koniec z tym wszystkim.

15.XI.

Bezrobotny jestem, psia krew. Nigdzie się nie psuje. Sabotaż, czy co?

23.III.1957

Nowy ustęp Misiaka zaczyna nawalać. Brakoroby, cholera!

25.IV.

Przykręciłem mu trochę śrubę.

15.V.

Chciałem więcej, to mi nie dał. Powiedział, że sam se przykręci i że mam iść do diabła, bo już dosyć od niego forsy nawyciągałem.

28.V.

Misiak... Ty bydlę.

3.IV.

Przykręciłem sobie śrubkę w zapalniczce i wyjechałem do Akaby. Żegnajcie, rodacy!!

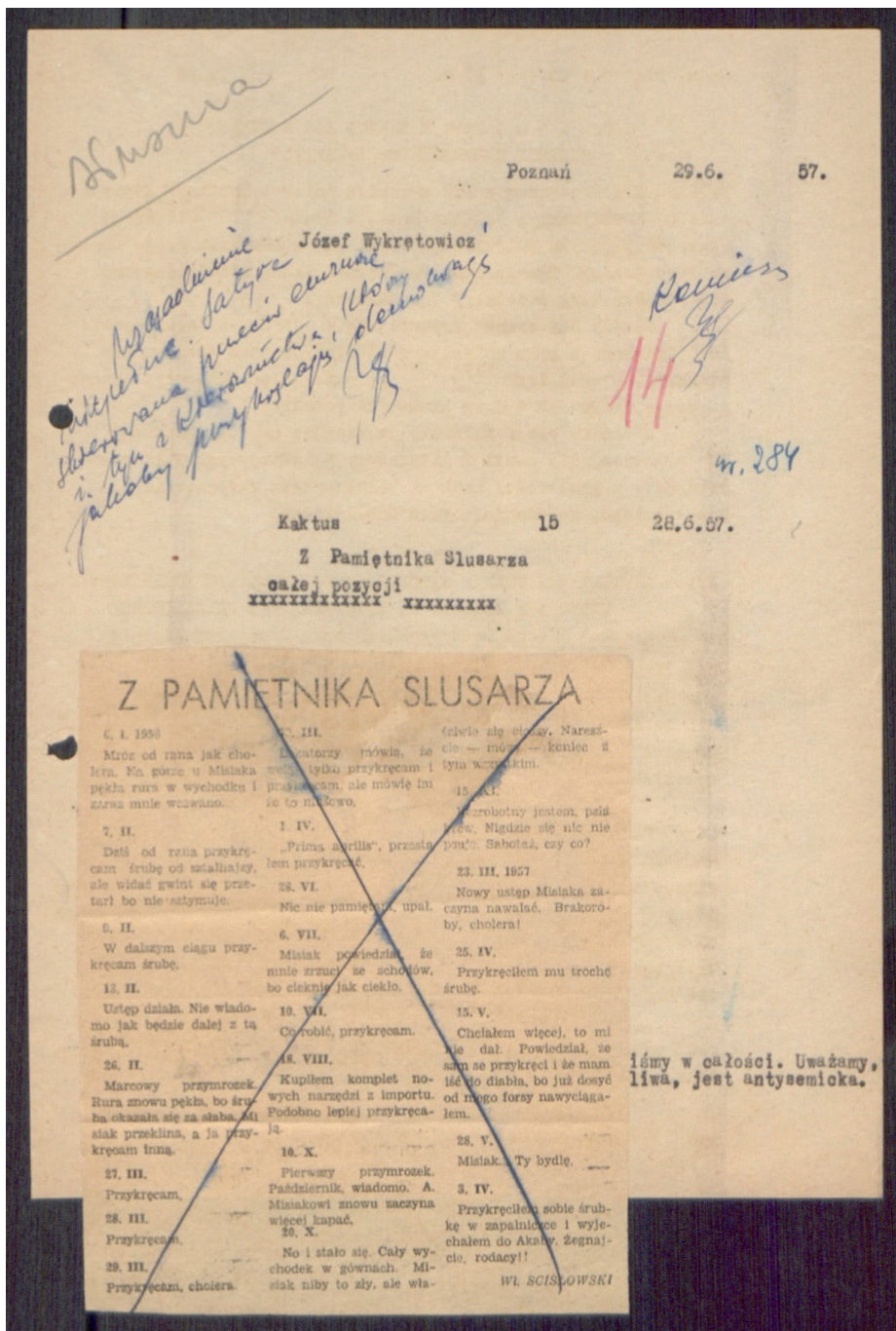
Uzasadnienie ingerencji

Z pamiętnika ślusarza skonfiskowaliśmy w całości. Uważamy, że wymowa tego utworu jest szkodliwa, jest antysemicka.

Ocena ingerencji

Słuszna.

Uzasadnienie niepełne. Satyra skierowana przeciw cenzurze i tym z kierownictwa, którzy jakoby przykręcają demokrację.



II. 4. Karta z oceną złożonego do WUKPPIW w Poznaniu i niedopuszczonego do druku utworu „Z pamiętnika ślusarza” Włodzimierza Scisłowskiego (APP, WUKPPIW, sygn. 132, k. 14)

Funkcjonariusze oceniający swoich kolegów z pewnością dobrze zdekodowali utwór, wszak odniesienia do luzowania i przykręcania cenzorskiej śruby są aż nadto widoczne. „Dyskusje meteorologiczne” o przymrozkach i odwilży prowadzono nie tylko na łamach prasy (czyli w tekstach jawnych), ale także w poufnych Biuletynach cenzorskich¹⁵.

W czym zaś może tkwić antysemicki charakter pamiętnika ślusarza? Czyżby chodziło o toponimy i emigrację żydowską na fali odwilży? Wszak bohater utworu wyjeżdża do Akaby – miasta położonego nad brzegiem Morza Czerwonego w Jordanii, które graniczy z izraelskim miastem Ejlat. A może cenzorzy w konstrukcji głównego bohatera dostrzegli antysemicki stereotyp, zgodnie z którym Żydzi są zafascynowani pieniędzmi i ich pomnażaniem, nawet w nieuczciwy sposób. Należałoby także wziąć pod rozwagę i tę interpretację, zgodnie z którą Żydzi mieliby być użytecznymi funkcjonariuszami w dziele „przykręcania śruby”.

5. Ingerencja z 15 lipca 1957 r.

„Ballada tragiczna”

Powody niedopuszczenia tekstów do druku mogły być wielorakie – zazwyczaj cenzorzy wskazywali konkretne przyczyny stojące za taką decyzją, jednak nierzadko pozostawiali niedopowiedzenia, które zwierzchnicy lub ich koledzy-cenzorzy musieli samodzielnie uzupełniać. Aby wyjaśnić ten proces interpretacji, odwołam się do koncepcji François Recanatiego, który wprowadza pojęcie „nasywania” (*saturation*)¹⁶. Pojęcie to oznacza, że w każdej wypowiedzi znajdują się ukryte parametry, których wartość interpretator dopowiada sobie na podstawie analizy kontekstu. Odwołanie do Recanatiego jest o tyle zasadne, że w obu przypadkach nadawca komunikatu – autor lub cenzor (któremu musimy, niezależnie od naszych preferencji, przyznać status „jakiegoś rodzaju” autora) – ma pewien wpływ na czytelnicze interpretacje i może je kontrolować przez odpowiedni dobór środków przekazu. O ile status ontologiczny tychże „niedopowiedzeń” jest podobny, o tyle różne są przyczyny ich powstawania. Nie wchodząc w szczegółowe rozważania (z pewnością potrzebne, ale nie w tym momencie) przypomnijmy cenzorską asekurację lub zwykłą niewiedzę, które często były przyczyną pojawiania się owych struktur w materiałach cenzorskich. Czy z taką sytuacją mamy do czynienia przy ocenie kolejnego niedopuszczonego

¹⁵ Zob. m.in.: J. Klejny, „I jeszcze raz o satyrze”, „Biuletyn Informacyjno-Instrukcyjny” kwiecień 1955, nr 4 (40), s. 9–25 (APG, WUKPPIW, sygn. 65).

¹⁶ F. Recanati, *Direct Reference: From Language to Thought*, Blackwell, Oxford 1993, s. 313 i in.; zob. także: K. Kijania-Placek, *Referencja przeniesiona*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2010, nr 3, s. 77–97.

do druku tekstu Scisłowskiego? Wydaje się, że tak, wszak poniższą *Balladę tragiczną* cenzorzy zatrzymali za jej „wieloznaczną wymowę” – nie wyjaśniając nic więcej (materiał prasowy wklejony w archiwum jest urwany, przez co strofy pięć i sześć są niepełne – zaznaczam to znakiem [fragment urwany]):

Przez puszczy przepastnych gęsty mrok,
dążyło trzech rycerzy.
Każdy wyteżał bystro wzrok,
każdy do celu bieżył.

Każdy napinał giętki łuk,
trop wypatrując turzy –
niejeden tur się zwałił z nóg –
lub – można rzec – z odnóży...

Na polowaniach schodził czas,
na igrcach i swawolach,
lecz w którąś środę, proszę Was,
Rus rzekł do druhów: Hola!

Kraj mój odłogiem leż[y]
dość, bracia, próżnowa[nia]
To samo radzę zrobić
a teraz – Doswidania!

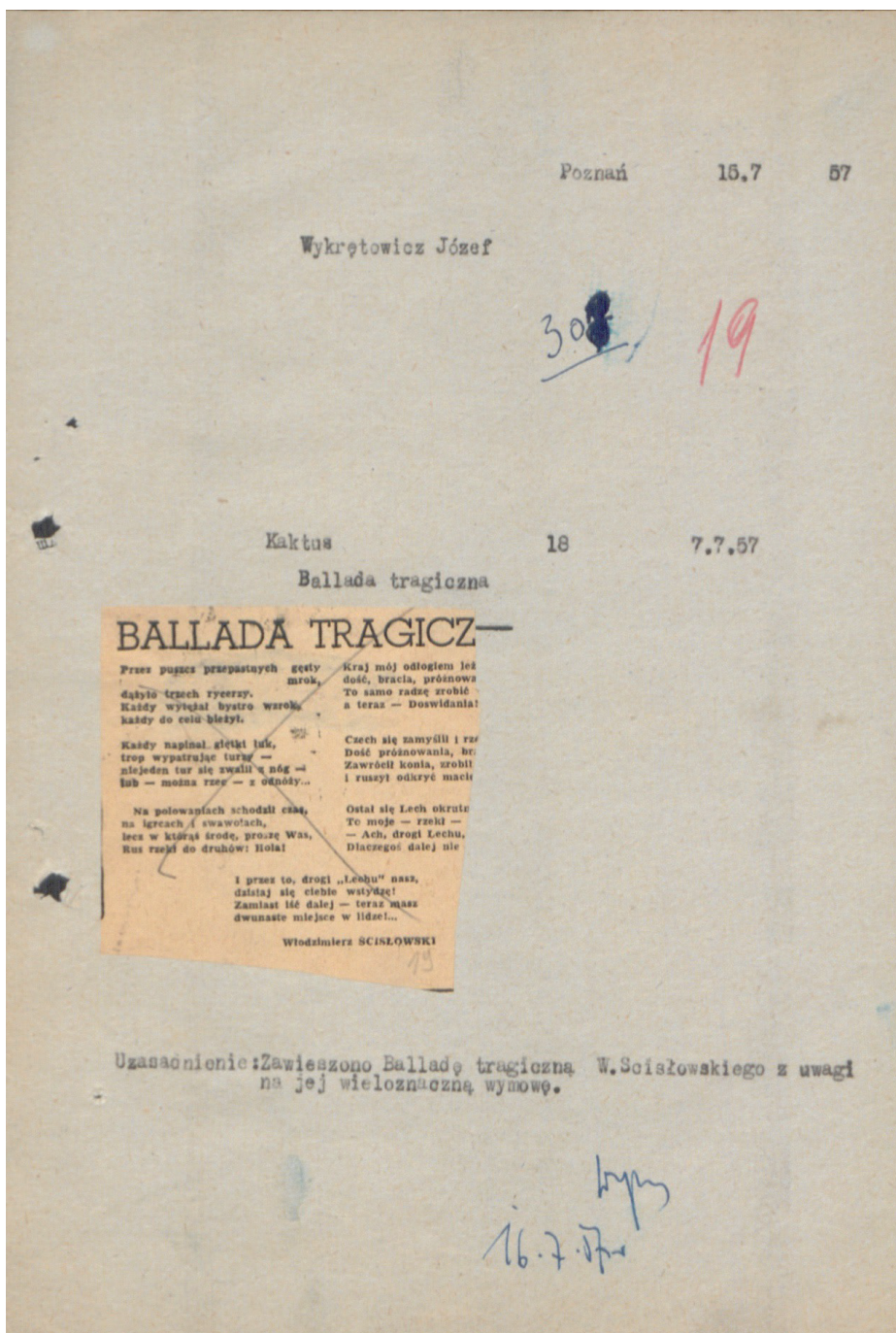
Czech się zamyślił i [fragment urwany]
Dość próżnowania, [fragment urwany]
Zawrócił konia, zrobił [fragment urwany]
i ruszył odkryć [fragment urwany]

Ostał się Lech [fragment urwany]
To moje – rzekł –
-Ach, drogi Lechu,
Dlaczegoś dalej nie [fragment urwany]

I przez to, drogi „Lechu” nasz,
dzisiaj się ciebie wstydzę!
Zamiast iść dalej – teraz masz
dwunaste miejsce w lidze!...

Uzasadnienie ingerencji

Zawieszono *Balladę tragiczną* W. Ścisłowskiego z uwagi na jej wieloznaczną wymowę.



II. 5. Karta z oceną złożonej do WUKPPIW w Poznaniu i niedopuszczonej do druku „Ballady tragicznej” Włodzimierza Scisłowskiego (APP, WUKPPIW, sygn. 132, k. 19)

Mimo niepełnego tekstu możemy z dużym prawdopodobieństwem założyć, że *Ballada tragiczna* opisuje bolesny dla kibiców piłkarskich spadek „Lecha Poznań” z I do II ligi, co miało miejsce właśnie w 1957 r. – w 1956 r. klub, funkcjonujący jeszcze pod nazwą „Kolejarz Poznań”, zajmował 8 pozycję w I lidze, natomiast w 1957 r. spadł na pozycję 12, co skutkowało w roku następnym degradacją do II ligi¹⁷. Wpisanie tej porażki w legendę o Lechu, Czechu i Rusie wzmogło ironiczny wymiar utworu – zestawienie „Lecha Poznań” z legendarnym protoplastą Polaków, założycielem państwa Polan, łamało zasadę *decorum* stając się źródłem komizmu. Niebezzasadne będzie także postawienie pytania, czy druga liga to tylko liga rozgrywek sportowych, czy też może chodzić o rozgrywki na wyższym szczeblu, między Polanami a resztą Europy, a może nawet całego świata – są to już jednak daleko posunięte dywagacje i dlatego pozostajemy w sferze hipotez.

Uzupełnijmy nasze rozważania jeszcze jedną niezwykle istotną informacją. Jak pisałam, mająca się ukazać w 1957 r. w „Kaktusie” *Ballada tragiczna* została zatrzymana przez poznańską cenzurę. Jednak w kolejnych latach kilkakrotnie ukazał się utwór Scisłowskiego pod tytułem *Klechda*, który wykazuje duże podobieństwo do zatrzymanej pracy. Przytoczmy zatem tę swoistą wariację *Ballady tragicznej*, pozostawiając analizę porównawczą czytelnikowi:

Przez puszczy przepastnych gęsty mrok,
zdążyło trzech rycerzy.
Bystry i czujny mieli wzrok,
niemało chlubnych przeżyć.

Każdy napinał giętki łuk,
trop wypatrując turzy –
niejeden tur się zwałił z nóg –
lub – można rzec – z odnóży...

A zuchy były z nich na schwał,
więc mieli śmierć za swata!
A każdy z każdym iść by chciał
choćby na koniec świata!

Kraj przemierzali wzdłuż i wszerz,
więc prawda to najczystsza,
że padł z ich rąk niejeden zwierz,
niejeden grot zaświszczał.

¹⁷ *Lech Poznań. Sezon po sezonie*, [w:] *Historia polskiej piłki nożnej* (<http://www.hppn.pl/liga/kluby/29,Lech-Poznan/sezon-po-sezonie?c=1> [dostęp: 28.02.2022]).

Na łowach im upływał czas,
na igrach i swawolach,
aż w któryś ranek, proszę was,
Rus rzekł do braci: Hola!

Kraj mój odłogiem leży tam,
czas przerwać już ten zastój!
To samo radzę zrobić wam,
a teraz żegnam was tu!

Czech się zamyślił i rzekł tak:
Ten zastój przerwać już czas!
Zawrócił konia, zrobił znak
i wnet go skryła puszcza.

Ostał się Lech okrutnie zły
wśród kniei na polanie,
wypił więc miodu tęgi łyk
i poszedł na zebranie¹⁸.

6. Ingerencja z 29 października 1957 r.

„My”

W październiku 1957 r. miał się ukazać w „Kaktusie” wiersz Scisłowskiego pt. *My*. Utwór został zatrzymany i nie znajdziemy go we wskazanym trzydziestym czwartym numerze pisma. Naprawmy tę cenzorską decyzję i przytoczmy pełny tekst:

Lubimy się – i zawsze wzajem popieramy –
gest wystarczy nam jeden, uśmiech, odruch powiek,
by każdego w odnośne zaopatrzyć ramy,
a czasami rzec tylko: oto jest nasz człowiek!

¹⁸ W. Scisłowski, *Klechda*, [w:] tenże, *Pieczeń z satyryka*, il. J. Flisak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989, s. 22; por. także: W. Scisłowski, *Klechda*, [w:] tenże, *W moim aluzjonie*, oprac. graf. Z. Lengren, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1967, s. 10; W. Scisłowski, *Klechda*, [w:] tenże, *Deficyt rymów*, oprac. graf. J. Flisak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1981, s. 52.

stusame

Poznań 29.10 1957

Poznaniu

Wykrętowicz Józef

Kpucisz
H432

Kaktus 34 27.10.57

My

XXXXXXXXXX

MY

Lubimy się — i zawsze wzajemnie	gest wystarczy nam jeden, uśmiech, odruch powiek,
by każdego w odnośne zaopatrzyć	ramy, człowiek!
a czasami rzec tylko: oto jest nasz	nie było!
Nie ma miejsca takiego, gdzie by na	my
Termin wszędzie — to mało —	znaczymy więcej!
Rozumiemy się dobrze — to jest ni	aszą siłą!
Sploty się jak korzenia nasze moce	te ręce!
Umniemy po mistrzowsku likwidowa	ś wyskok
zapaleńców przeroznych, wierzących	radośnie,
że trud ich na coś zda się, że sukces już	blisko —
lecz nikt się nie wybiję! nikt przy ni	is nie
	wzrośnie!
A my — Hurra! — krzyczymy — i całą	agnięty!
Fuste głowy nam dudnią radością bez	ierną —
radosc ta nas draży od włosów po ple	ty —
radosc małych, przebiegłych, niezlicze	nych
	RNOT!!
	WSKI

WL. SCISŁO

* jest niedwuznaczna. Wysztydza i pięłnuje nasze stosunki polityczne.

Il. 6. Karta z oceną złożonego do WUKPPIW w Poznaniu i niedopuszczonego do druku wiersza Włodzimierza Scisłowskiego pt. „My” (APP, WUKPPIW, sygn. 132, k. 6)

Nie ma miejsca takiego, gdzie by nas nie było!
Termin wszędzie – to mało – my znaczymy więcej!
Rozumiemy się dobrze – to jest naszą siłą!
Splotły się jak korzenie nasze mocne ręce!

Umiemy po mistrzowsku likwidować wyskok
zapaleńców przeróżnych, wierzących radośnie,
że trud ich na coś zda się, że sukces już blisko –
lecz nikt się nie wybije! nikt przy nas nie wzrośnie!

A my – Hurra! – krzyczymy – i cel osiągnięty!
Puste głowy nam dudnią radością bezmierną –
radość ta nas drąży od włosów po pięty –
radość małych, przebiegłych, niezliczonych MIERNOT!!

Uzasadnienie ingerencji

Wymowa wiersza *My* jest niedwuznaczna. Wysztycha i piętnuje nasze stosunki polityczne.

Ocena ingerencji

Słuszne.

Wiersz w ironiczny sposób przedstawia realia rządzące polską polityką: powiązania polityczno-towarzyskie, koterie i wzajemne poklepywanie się po ramionach oraz eliminowanie tych, którzy nie należą do wąskiego grona „swoich”.

7. Ingerencja z 10 lipca 1958 r.

„Dyrygenci” „Metamorfoza”

Trzynastego lipca 1958 r. miały się ukazać w „Kaktusie” dwie fraszki Scisłowskiego – *Dyrygenci* i *Metamorfoza*, które podejmują problematykę przemian w okresie odwilży gomułkowskiej. Decyzją funkcjonariuszy „Ministerstwa Prawdy” obie zostały niedopuszczone do druku:

Dyrygenci

„Ze wsi do miasta!”
„Z miasta na wieś!”
Najłatwiej mówić to
w Warszawie...

Metamorfoza

Wczoraj wypaczeń zło doceniał –
dziś już wypacza – wypaczenia.

Uzasadnienie ingerencji

ad. 1. Złośliwa aluzja do rządowej polityki zatrudnienia.

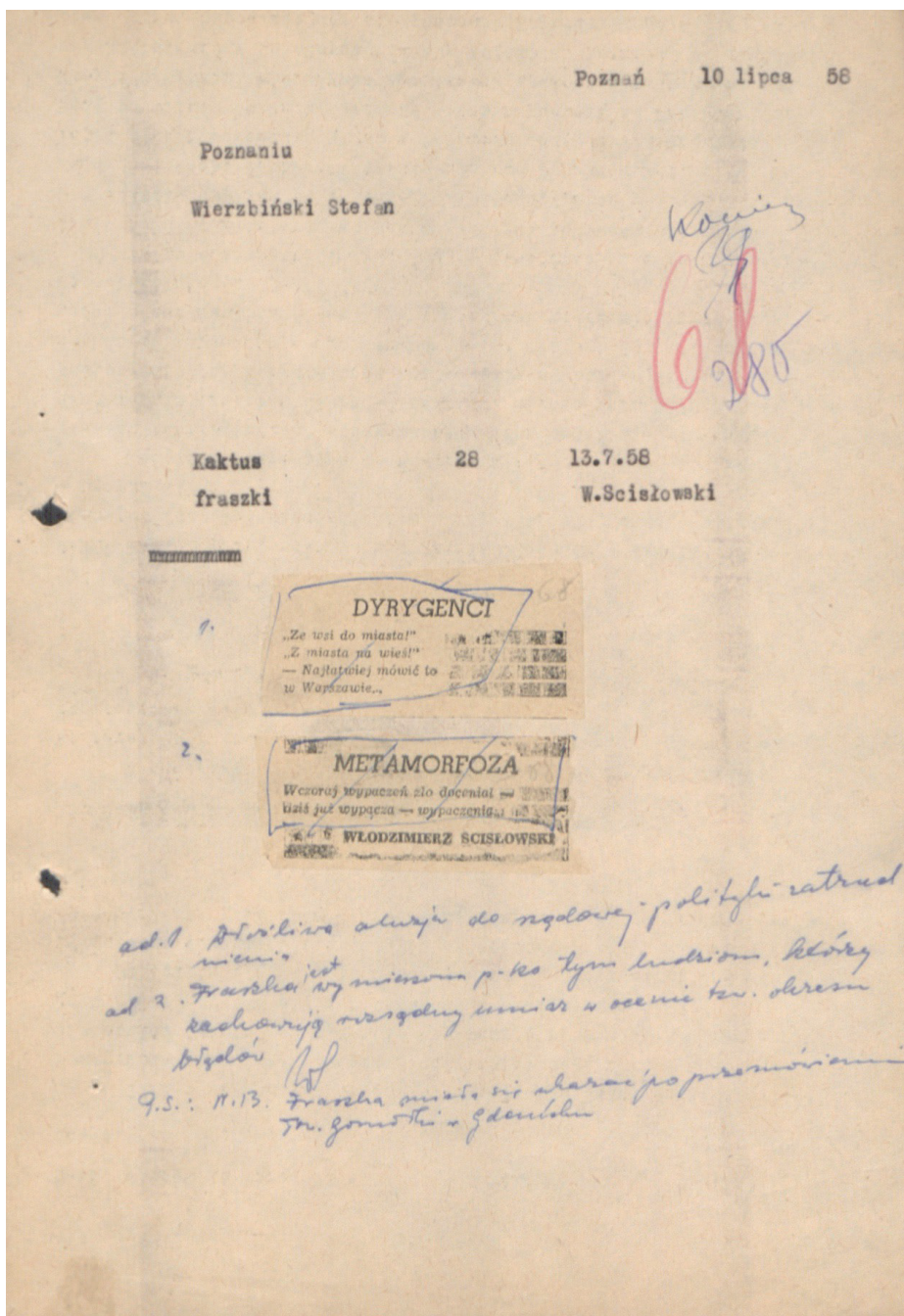
ad. 2. Fraszka jest wymierzona p-ko tym ludziom, którzy zachowują rozsądny umiar w ocenie tzw. okresu błędów.

Fraszka miała się ukazać po przemówieniu tow. Gomułki w Gdańsku.

Pierwsza z zatrzymanych fraszek uruchamia skojarzenia z niezwykle ważnymi w PRL-u procesami – przymusową kolektywizacją wsi, uprzemysłowieniem miast oraz exodusem młodych Polaków z terenów wiejskich i ich, mniej lub bardziej rzeczywistym, awansem społecznym w miastach. Odwołanie do Warszawy jako ośrodka decyzyjnego pozwoliło cenzorowi zdekodować tekst jako krytykę „polityki zatrudnienia”, co można chyba zinterpretować także jako krytykę szerszego zjawiska, jakim była gospodarka centralnie planowana.

Druga wyingerowana fraszka odsyła najprawdopodobniej do przemówienia Gomułki, które wygłosił 28 czerwca 1958 r. z okazji Dni Morza w Stoczni Gdańskiej. To właśnie wtedy I sekretarz uznał wykonany 16 czerwca (a więc niespełna dwa tygodnie wcześniej) wyrok śmierci na jednym z przywódców rewolucji węgierskiej '56 r., premierze Imre Nagyu. Korelacja między rewolucją węgierską a Polskim Październikiem była aż nadto oczywista i Gomułka mógł się obawiać, że podzieli los Nagya, który, jak i on w początkowym okresie przemian, proponował dość liberalną politykę społeczno-gospodarczą. Przemówienie I sekretarza to odwrót od ideałów Października '56 i jedno z wydarzeń kończących odwilż¹⁹.

¹⁹ *Fragmety przemówienia Władysława Gomułki, wygłoszonego w Stoczni Gdańskiej, na temat oficjalnego stanowiska KC PZPR w sprawie Imre Nagya (28 czerwca 1958 r.), [w:] Rewolucja węgierska 1956 w polskich dokumentach, oprac. J. Tischler, ISP PAN, Warszawa 1995, seria: „Dokumenty do Dziejów PRL”, z. 8, s. 172–174.*



II. 7a. Karta z oceną złożonych do WUKPPIW w Poznaniu i niedopuszczonych do druku fraszek Włodzimierza Scisłowskiego pt. „Dyrygenci” i „Metamorfoza” (APP, WUKPPIW, sygn. 132, k. 68)

Skrajem hali szła wycieczka, posrodkiem hali pasło się stado, w stadzie stał byk. Byk spoglądał ponuro spod drewnianej kłapy i ryczał. Wycieczka zatrzymała się.

— Panie kierowniku — zapytała pewna pani. — Czy on od nas czego chce?

— Nie wiem — odparł kierownik. — A czy byk gryzie? — zapytała inna pani.

— A czy bódzie, kopie, bierze na rogi, depce i tratuje? — popytały się pytania.

Kierownik wyjaśniał:

— Istotnie, byki niekiedy boda, tratują, depcą i biorą na rogi. Gryzą rządziej. Wszystko zależy od okoliczności i — że się tak wyrazi — od psychiki danego byka. Ten zaś dany byk, istotnie zachowuje się dość dwuznacznie, zbliża się, rzuca łbem i ryczy niezrozumiale. Najlepiej nie iść gromadą. Przechodzić pojedynczo, nucać i zachowując się naturalnie.

— Ale nikt nie chciał iść i nucać. — Panowie! Panowie najpierw! — wołały panie.

— Najpierw panie — mówili panowie. — Póki się nie rozzieli.

— Puśćmy przodem dzieci — rzekli bezdzietni. — Dzieci są małe, byk nie zauważy.

— Nie wszystkie są małe — zaprotestowali ci z dziećmi. — Najpierw niech idą samotni. Strata mniejsza.

— Pan niech idzie panie kierownik! — zawołali wszyscy. — Pan się tu na hali wychował, pan zna zwyczaje byków i innych.

Kierownik poszedł. Ruszyli też część wycieczki. Gdy połowa przeszła, byk ruszył.

— Uuu... — zaryczyli wzorem byka uczestnicy wycieczki.

I rozbiegli się z wyjątkiem jednego, który nie zdążył i którego byk rzucił o ziemię.

— Bronie go! — krzyknęli, ci z góry, stojąc w przyzwolonej odległości.

— Nie daj się pan! — grzmieł ci z dołu, chroniąc się za głazy. — Zabije go! — stwierdzali z rozpaczą stojący najbliżej i uciekali na oślep.

Tylko pan z ciupagą biegł w stronę byka i rzucał kamieniami. Przeraził się zwierzę widząc tak dziwny wyczyn i uciekł w poplochu, a uczestnicy wycieczki z troską zgromadzili się przy potłuczonym.

— Ma szczęście — mówili. — Jeszcze chwila, a nie wiele by z niego zostało. I tak marnie mu z oczu matrzy. Nogi ma chyba polamane i żebra. Parę tygodni poleży...

I wszyscy wzdychali i z wyrzutem spoglądali na pana z ciupagą.

— To on winien wszystkiemu. Mógł szybciej odpędzić tego brzydkiego byka.

JANUSZ PRZYBYŚZ



Na ekrany kin polskich wchodzi supermarketyzujący film „Widmo”.



Rys. Janusz Morek

— Cóż to, pał się?
— Nie, ludzie wracają z filmu „Widmo”.

Wielu pracowników, korzystających ze zwolnień chorobowych, wykonuje prace uboczne.



Rys. Alojzy Krakowski

— Jak to, panie Wiśniewski, jeszcze mi pan nie porząbił tego drzewa?
— Widzi pani, ostatnio bardzo mało chorowaliśmy...

PYTANIE

Dzwon jest zawsze dumny z tonu —
lecz co mu to serece dzwoni?

BRAK

Los szczerze mu uchylił nieba —
wszystko osiągnął co potrzebował!
O niczym nawet już nie marzył!
Lecz jednej rzeczy brak mu: twarzy,

RZEKŁ UMRZYK

Rzekł umrzyk: bardzo się trapię
jaką stosować terapię.

DYSTRYBUCJI

Ach, czemuż nie ma — myślał kretyn —
zamiennych części do łepetym?

BRONIE STRUSIA

Za płowu w piasku nie widać strusia —
a może ktoś mu na niej usiadł?

WŁODZIMIERZ SCISŁOWSKI

8. Ingerencja z 7 listopada 1959 r.

[Jeśli nie chcesz przespać epoki...]

W listopadzie 1959 r. nie dopuszczono do druku kolejnej z fraszek Scisłowskiego, która miała być tym razem umieszczona w stałej rubryce „Takie sobie myśli”. Tym razem Scisłowski skrytykował predylekcję swoich rodaków do organizowania zebrań, posiedzeń, odpraw i różnego rodzaju spotkań – przed konsekwencjami tej swoistej „zebraniomanii” satyryk przestrzegał poniższym hasłem:

Jeśli nie chesz przespać epoki – nie chodź na zebrania!

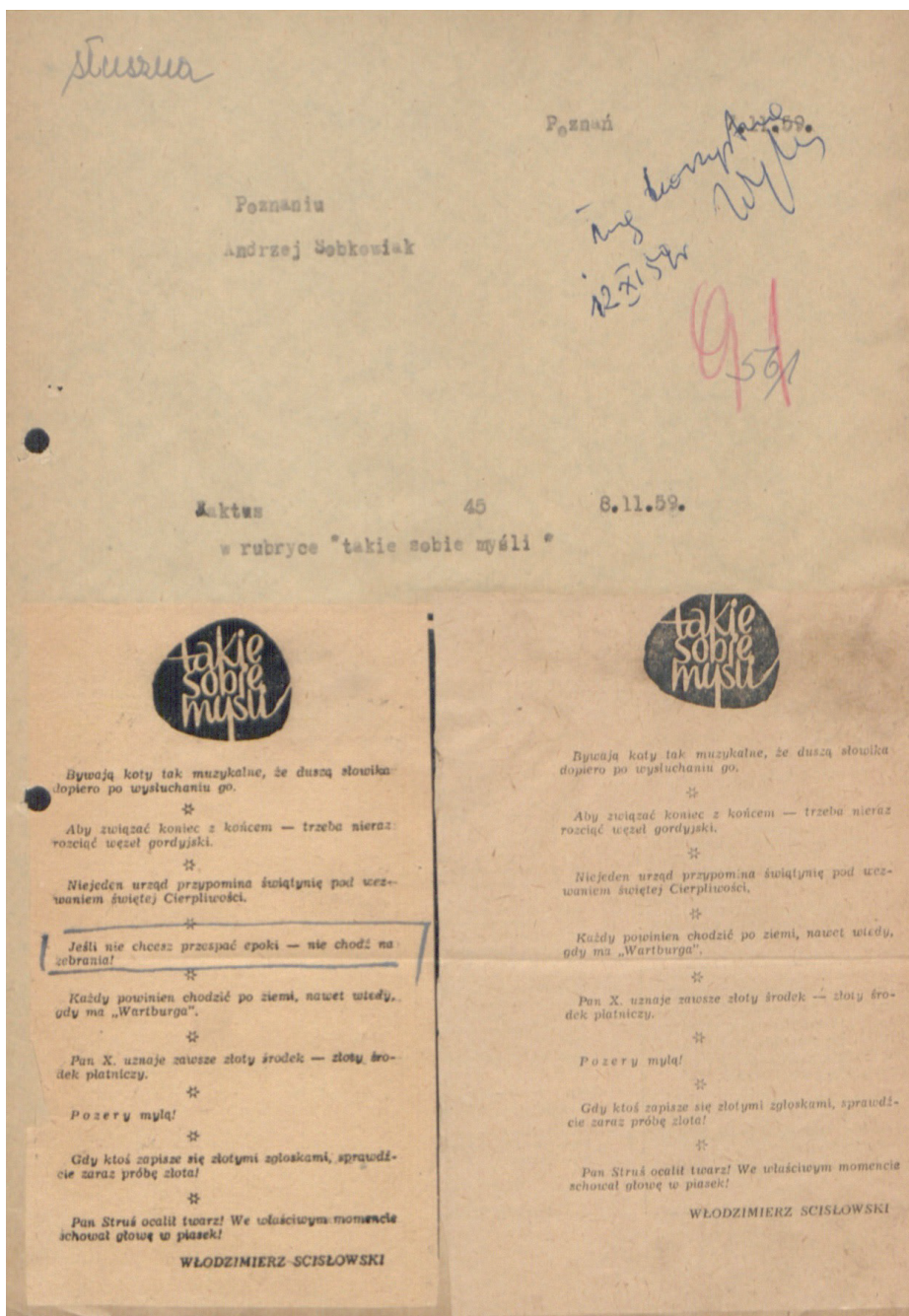
Uzasadnienie ingerencji

Skreślono całą „myśl” z uwagi na jej szkodliwą aluzyjność.

Ocena ingerencji

Słuszna. Ing. korzystna.

W zaprezentowanym niżej materiale archiwalnym widać wersję złożoną do oceny poznańskiego urzędu cenzury (kolumna lewa z zaznaczoną do usunięcia fraszką) i wersję po ingerencji (kolumna prawa – już bez „szkodliwego” utworu).



Il. 8a. Karta z oceną złożonych do WUKPPIW w Poznaniu fraszek Włodzimierza Scisłowskiego z widocznym skreśleniem cenzorskim (APP, WUKPPIW, sygn. 132, k. 91)

Na wsi trwa podział karłowatych gospodarstw pomiędzy członków rodziny. (Z prasy).



— Ojciec przy podziale zapomniał, że noszę buty numer 45... Rys. Rajmund Klarzak



Bywają koty tak muzykalne, że duszą słowika dopiero po wystuchaniu go.

*

Aby związać koniec z końcem — trzeba nieraz rozciąć węzeł gordyjski.

*

Nie jeden urząd przypomina świątynię pod wezwaniem świętej Cierpliwości.

*

Każdy powinien chodzić po ziemi, nawet wtedy, gdy ma „Wartburga”.

*

Pan X. uznaje zawsze złoty środek — złoty środek płatniczy.

*

Pozery mylą!

*

Gdy ktoś zapisze się złotymi zgłoskami, sprawdźcie zaraz próbę złota!

*

Pan Struś ocałił twarz! We właściwym momencie schował głowę w piasek!

WŁODZIMIERZ SCISŁOWSKI

drobne

Zaszedłem do sklepu po cukier i herbatę. Przy wydawaniu przeszy ekspedientka powiedziała, że nie ma drobnych i położyła przede mną dwie paczki zapalek.

— Po co mi to? — skrzywiłem się. — Mam w domu kuchenkę na prąd i elektryczne oświetlenie.

— A czym pan zapala papierosy?

— Nie palę.

— O, to szkoda! Bardzo lubię palących mężczyzn. Niech więc pan kupi papierosy i nauczy się palić. To łatwe. Proszę, tu leży pudełko „Giewontów”, 4,60.

Z rezygnacją rzuciłem na ladę 5 zł.

— Och, ale znów nie mam 40 gr. Proszę, oto cukierek.

— Nie jadłem cukierków, bo psują zęby.

— Głupstwo. Musi pan tylko umyć zęby doskonałą pastą „Fispol”. Stosując ten środek, można spożywać słodczyce w dowolnej ilości bez obawy o uzębienie. Dać? Proszę. Należy się 3,20.

Znowu 5 złotych powędrowało na ladę.

— A co dać za 1,90?

— Nie. Pieniądze.

— Pieniądzy drobnych nie mam, ale proszę wziąć kilka lizaków dla dzieci.

— Nie mam dzieci. Jestem kawalerem.

— To niech się pan ożeni.

— Z kim, tak na poczekaniu?

— Z kim? No, choćby ze mną.

— Zgoda — powiedziałem. — Ale czy mogę już od dziś traktować cię jako żonę?

— Naturalnie.

— Więc słuchaj, wydro — zawolałem, rzucając zapalki. „Giewonty” i „Fispol”. — Kogoś jak kogo, ale własnego męża nie wypada naciągać na niepotrzebne wydatki. Natychmiast zwracaj mi całą resztę!

Wydała niechętnie. Jednak w rodzinie łatwiej się dogadać.

ZBIGNIEW UCHNAST

II. 8b. Opublikowane w „Kaktusie” fraszki Włodzimierza Scisłowskiego – brakuje usuniętej decyzją cenzorską fraszki [Jeśli nie chcesz przespać epoki...] („Kaktus”, 8.11.1959, nr 45, [s. 5])

9. Ingerencja z 17 lutego 1960 r.

[Doszło do rehabilitacji kozła ofiarnego...]

Ostatnia z zachowanych w poznańskich zbiorze kryptotekstualiów ingerencja w teksty Scisłowskiego po raz kolejny dotyczy (zamieszczonej w rubryce „Takie sobie myśli”) fraszki – gatunku, którym poznański autor debiutował i w którym szkolił się bodaj całe życie. Z pewnością nie był to ostatni utwór Scisłowskiego, zatrzymany przez cenzurę – naprawmy tę kolejną decyzję Urzędu cytując wyingerowany tekst:

Doszło do rehabilitacji kozła ofiarnego: rogi powieszono znów na honorowym miejscu.

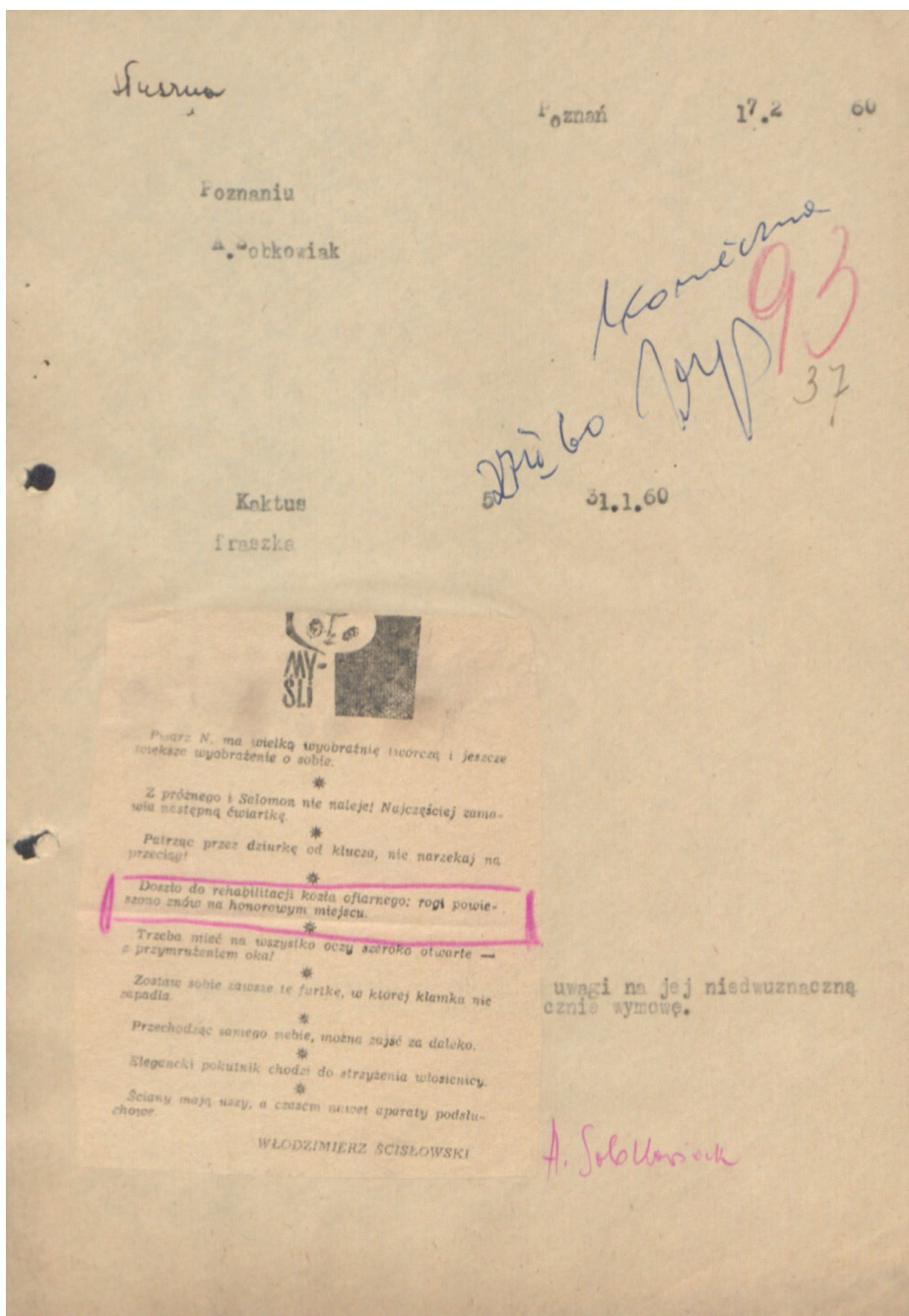
Uzasadnienie ingerencji

Wykreślono jedną z myśli z uwagi na jej niedwuznaczną i szkodliwą polityczną wymowę.

Ocena ingerencji

Słuszna. Konieczna.

Zaprezentowana fraszka odsyła czytelnika do kolejnego wykorzystywanego politycznie w PRL-u zjawiska, jakim była rehabilitacja niesłusznie skazanych (czy osądzonych o jakieś przewinienie). Przypomnijmy, iż do takiej rehabilitacji doszło właśnie w okresie przełomu październikowego, a kolejne rehabilitacje i amnestie miały miejsce przez cały okres istnienia Polski Ludowej. Wydaje się, że fraszka krytykuje ten proces, wskazując, że windykacja była zazwyczaj zbyt późna, aby nadrobić straty niesłusznie oskarżonych, którzy być może już nie żyli (przynajmniej w sensie zawodowym czy towarzyskim).



II. 9a. Karta z oceną złożonych do WUKPPIW w Poznaniu fraszek Włodzimierza Scisłowskiego z widocznym skreśleniem cenzorskim (APP, WUKPPIW, sygn. 132, k. 93)



Pisarz N. ma wielką wyobraźnię tworząc i jeszcze większe wyobrażenie o sobie.

Z próżnego i Salomon nie należy! Najczęściej zamawia następną ciułartkę.

Patrzac przez dziurkę od klucza, nie narzekaj na przeciągi!

Trzeba mieć na uszytko oczy szeroko otwarte — z przymrużeniem oka!

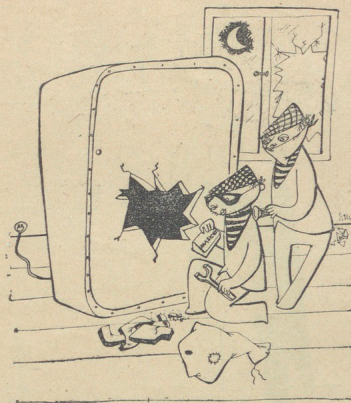
Zostaw sobie zawsze tę furtkę, w której klamka nie zapadła.

Przechodząc samego siebie, można zejść za daleko.

Elegancki pokutnik chodzi do strzyżenia wlościwicy.

Paradoks: ruch jednokierunkowy nie wyklucza mijania się z prądami.

WŁODZIMIERZ ŚCISŁOWSKI



Rys. Ludwik Wawrzyński

— Psiakość, to lodówka!

Ewaryst przyszedł dzisiaj do biura prosto z balu maskowego. Był w stroju pierrota, miał w związku z tym smutnie smutną minę i był pijany.

Nie wiedzieliśmy co z nim zrobić. Zaledwie otworzył drzwi, kiwnął przyjaźnie ręką dyrektorowi i wywalił się na miękkim klubowym fotelu, na który zewleliśmy sadząc zawsze co znaczących interesantów. Na szczęście nie było wtedy w biurze żadnego obcego człowieka.

Usiłowaliśmy podnieść go stamtąd, ale Ewaryst jest ciężki, a poza tym zaczął nam stawiać opór z siłą, jakiej nie spodziewaliśmy się u tak wależnej istoty, jaką winien być smutny pierrot.

Zrezygnowaliśmy więc z daremnej szarpaniny, zwłaszcza że przypomniał nam sobie w samą porę, iż nasze biuro składa się z jednego tylko pomieszczenia, w którym tłoczmy się wszyscy od woźnego aż po dyrektora. Nie ma żadnego innego pokoju, ba, najmniejszej komórki nawet. Nie byłoby więc gdzie umieścić Ewarysta, żeby się mógł wyspać i po wytrzeźwieniu jakoś doprowadzić do porządku. Dyrektor zdecydował wobec tego, przyszykując wąża, co oznaczało u niego bardzo zły humor.

— Zostawcie go tutaj, niech leży...

Już ja potem sobie z nim pogadam.

Uczyniliśmy jak rozkazał i wróiliśmy do naszych biur.

Ewaryst westchnął kilkakrotnie, po czym jego donośne chrapanie usławiło nam, że Ewaryst zasnął snem sprawiedliwego pierrota. Spoglądaliśmy w jego stronę z zawiścią, bo każdy z nas też byłby się chętnie zdrzemnął, zwłaszcza że każdy z nas też gdzieś wieczoraj w nocy dłużej zabawił: ja byłem na pewnej prywatce, panna

mechanicznego w śródmieściu. Nasz dyrektor także był jakiś taki niewyrazny: ciągle ziewał i uśmiechał się do siebie.

Tak więc wszyscy wspominaliśmy nieprzespaną noc i zenkaliśmy zadróżnie w stronę śpiącego Ewarysta — pierrota.

Tymczasem pierrot znowu chrząknął przeraźliwie, aż nas ciarki przeszyły, przeciągnął się z satysfakcją i z rozmachem przejechał ręką po wysmarowanej szminką i pudrem twarzy. Z piersi naszych jak na komendę wyrwał się okrzyk zdumienia:

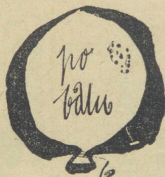
— To przecież nie Ewaryst!...

Tak, to absolutnie nie był Ewaryst tylko jakiś zupełnie inny facet i to w dodatku, jak się później okazało — nikt inny tylko inspektor Cz. z naszej centrali, postrach wszystkich pracowników.

W toku dalszych dochodzeń wyszło na jaw, że nie przybył on do nas wcale w kostiumie pierrota tylko w normalnym swoim służbowym garniturze z sześćdziesiątki koloru beige. Poza tym okazało się, że on wcale się z nami nie mowował, nie leżał na klubowym fotelu i wreszcie nie chrząpał.

Ulegliśmy po prostu zbiorowej halucynacji, co może się przecież zdarzyć każdej grupie pracowników umysłowych po nieprzespanej nocy.

ZBIGNIEW BIEGAŃSKI



Zosia z panem Mareczkiem, naszym pierwszym amanetem biurowym — w nocnym lokalu drugiej kategorii, wreszcie panna Basia na zabawie szkolnej, urządzonej przez Komitet Rodzicielski, na której to zabawie udało jej się poznać pewnego królewicza z bajki, który do tego jeszcze był właścicielem doskonale prosperującego warsztatu

II. 9b. Opublikowane w „Kaktusie” fraszki Włodzimierza Ścisłowskiego – brakuje usuniętej decyzją cenzorską fraszki [Doszło do rehabilitacji kozła ofiarnego...] („Kaktus”, 31.01.1960, nr 5, [s. 5])

Zamiast podsumowania

O sobie fraszki nie napiszę
Nie zasłużyłem na puentę
Nie lubię się przeglądać w lustrze
Zwłaszcza gdy lustro jest pęknięte²⁰.

Włodzimierz Scisłowski (1931–1994)

Bibliography

Subject bibliography

List of works by Włodzimierz Scisłowski registered in the archival unit
“Interventions regarding the *Kaktus* magazine 1957–1960”
(APP, WUKPPiW, file ref. no. 132)

Ballada tragiczna

Czekanomachia. Poemat narodowy w III częściach

[Doszło do rehabilitacji kozła ofiarnego...]

Dyrygenci

[Jeśli nie chcesz przespać epoki...]

Krótki leksykon targowy

Metamorfoza

My

Nadgorliwość

Z pamiętnika ślusarza

List of other works and interviews by Włodzimierz Scisłowski mentioned in the paper

“Fraszki, szopki, wielokropki. Dialog z Włodzimierzem Scisłowskim”, interview by Zbigniew Kościelak, *Głos Wielkopolski* 31 December 1977–1 Januar 1978, issue 296, p. 12.

“Jak pisać fraszki,” *Ziemia Gorzowska* September 1978, pp. 61–63.

²⁰ W. Scisłowski, *Fraszki, szopki, wielokropki. Dialog z Włodzimierzem Scisłowskim*, rozmowę przepr. Z. Kościelak, „Głos Wielkopolski” 31.12.1977–1.01.1978, nr 296, s. 12.

- “Klechda,” [in:] Włodzimierz Scisłowski, *Deficyt rymów*, illustrated by Jerzy Flisak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1981, p. 52.
- “Klechda,” [in:] Włodzimierz Scisłowski, *Pieczeń z satyryka*, illustrated by Jerzy Flisak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989, p. 22.
- “Klechda,” [in:] Włodzimierz Scisłowski, *W moim aluzjonie*, illustrated by Zbigniew Lengren, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1967, p. 10.
- “Nagrobek humorysty,” [in:] Włodzimierz Scisłowski, *Mysi karnawał*, illustrated by Stanisław Mrowiński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1961, p. 53.
- “Poznań – przystanek końcowy,” interview with Włodzimierz Scisłowski by Janusz Przybysz, *Gazeta Poznańska* 16 May 1986, issue 114, p. 11.

Topic's bibliography

- Braniecki Włodzimierz, “«To są ikony dróg». «Wyboje». Pismo studentów i młodej inteligencji Wielkopolski,” *Kronika Miasta Poznania* 2005, issue 3, pp. 51–60.
- “Fragmenty przemówienia Władysława Gomułki, wygłoszonego w Stoczni Gdańskiej, na temat oficjalnego stanowiska KC PZPR w sprawie Imre Nagya (28 czerwca 1958 r.),” [in:] *Rewolucja węgierska 1956 w polskich dokumentach*, Janos Tischer (ed.), ISP PAN, Warsaw 1995, series: „Dokumenty do Dziejów PRL,” issue 8, pp. 172–174.
- Grzelczak Piotr, “«Nie żałuję tego przemówienia». Józef Cyrankiewicz w Poznaniu 28–30 VI 1956 r.,” *Kronika Miasta Poznania* 2020, issue 2, pp. 202–210.
- Herbst Lothar, “Środowiskowe czasopisma społeczno-kulturalne lat 1956–1958 («Kontrasty», «Wyboje», «Poglądy», «Uwaga»),” [in:] *Czasopisma Studenckie w Polsce (1945–1970)*, A.K. Waśkiewicz (ed.), Zarząd Główny Socjalistycznego Związku Studentów Polskich, Warsaw 1975, pp. 233–250.
- Karwińska Ilona, *Polish cold war neon*, Mark Batty, Nowy Jork 2011.
- Kijania-Placek Katarzyna, “Referencja przeniesiona,” *Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria* 2010, issue 3, pp. 77–97.
- Kleiny Jerzy, “I jeszcze raz o satyrze,” *Biuletyn Informacyjno-Instrukcyjny* April 1955, no. 4 (40), pp. 9–25 (APG, WUKPPIW, file ref. no. 65).
- Lech Poznań. Sezon po sezonie*, [in:] *Historia polskiej piłki nożnej* (<http://www.hppn.pl/liga/kluby/29,Lech-Poznan/sezon-po-sezonie?c=1> [accessed: 28.02.2022]).
- Lipiński Piotr, *Cyrankiewicz. Wieczny premier*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016 [e-book].
- Ratajczak Józef, “Moje «Wyboje»,” *Kronika Miasta Poznania* 2005, issue 3, pp. 51–62.
- Recanati François, *Direct Reference: From Language to Thought*, Blackwell, Oxford 1993.
- Wiśniewska-Grabarczyk Anna, “*Kaktus in statu nascendi*. Włodzimierz Scisłowski and the satirical magazine *Kaktus* [Cactus] in the censorship documents of

People’s Poland (Part 1. Introduction),” *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica* 2022, issue 1 (64), pp. 391–419.

Zieliński Jarosław, Tarwacka Izabella, *Neony. Ulotny ornament warszawskiej nocy*, Fundacja Hereditas, Warsaw 2010.

Anna Wiśniewska-Grabarczyk – Ph.D., researcher of censorship of Polish People’s Republic, writer and literary critic, author of several dozen books and academic articles, popular science articles, articles in the field of literary criticism, and opinion articles. For her novel *Porzeczkowy Józef* [Current Josef] she was nominated for the Witold Gombrowicz Literary Prize; she is the author of the script for the radio drama *Spożywczy bigiel. Mrożące sok w listkach przygody Szpinaka Alberta*; laureate of the *Polityka* weekly award, and of the University of Lodz Foundation Award for the best master’s thesis, and recipient of a distinction in the Władysław Pobóg-Malinowski Competition for the Best History Début of the Year. Principal investigator of NCN grant *Powojenna literatura polska w świetle kryptotekstów (na podstawie biuletynów Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk z lat 1945–1956)* [Post-war Polish literature in the light of cryptotexts (on the basis of bulletins of the Main Office of Control of Press, Publications and Shows 1945–1956)] and IDUB/UŁ grant *Humor jako strategia przetrwania. Pismo satyryczne „Kaktus” w ingerencjach cenzorskich z lat 1957–1960* [Humour as a survival strategy. The *Kaktus* satirical periodical in censorship interventions in the years 1957–1960]; contractor in a grant run at the Faculty of Teacher Education, Zagreb University (*Aktivno pamćenje i zaboravljanje u povijesti dječje književnosti* [Active memory and forgetting in the history of children’s literature]). Recipient of a scholarship of the Maurycy Mochnacki Foundation; member of the Editorial Committee of the *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica* journal, the Genetic and Documentary Research in Literature, Polish Academy of Sciences, Łódź division and a former member of the Polish Institute of Arts and Sciences of America (PIASA). She has published in, e.g., *The Polish Review*, *Sztuka Edycji*, *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, *Socjolingwistyka*, *Dzieje Najnowsze*, *Przegląd Orientalistyczny*, *Przegląd Biblioteczny*, *Nowe Książki*, *Twórczość*, *Zeszyty Literackie*, *Odra*, *Gazeta Wyborcza*, *Polityka*, *Krytyka Polityczna*, and *Kultura Liberalna*.

Paweł Dziel*

 <https://orcid.org/0000-0002-3814-438X>

Extended interview as a process: Barbara Skarga's personal archive

Summary

The article's primary purpose is to discuss the process of creating the extended interview titled "*Innego końca świata nie będzie*". *Z Barbarą Skargą rozmawiają Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski* [En. "*There will be no Other End of the World*". *Katarzyna Janowska and Piotr Mucharski Are Talking with Barbara Skarga*], published in 2007. The analysis refers to Barbara Skarga's personal archive, which is available at the Joint Libraries of the Faculty of Philosophy and Sociology of the University of Warsaw, the Institute of Philosophy and Sociology of the Polish Academy of Sciences, and the Polish Philosophical Society. Archival materials related to this 'spoken book' involve mainly computer printouts with handwritten deletions, notes, and additions. The article also includes the philosopher's typescripts related to her academic activity. Studying the process of shaping the conversation in *Innego końca świata nie będzie*... leads to more general conclusions about the style of Barbara Skarga's language. Conclusions indicating the type of subjectivity revealed in the interview were also used to discuss the author's essays.

Keywords: Barbara Skarga, extended interview, personal archive, creative process, Warsaw school of the history of ideas, authority

* M.A., University of Szczecin, Faculty of Humanities, Institute of Literature and New Media, Al. Piastów 40b, 71-065 Szczecin; paweldziel@gmail.com

The interview titled “*There will be no Other End of the World*”. *Katarzyna Janowska and Piotr Mucharski Are Talking with Barbara Skarga*¹ was published in 2007 by Znak. On the one hand, these types of interlocutory forms of expression² give the impression of spontaneity and unpredictability, while on the other, they are characterised by an orderly, well-thought-out organisation of expression.³

The publications based on interviews have a considerable creative potential; they exist in various areas of non-fictional literature. In the interview with Skarga, one can find elements of both intimacy and journalism. The impressionistic potential is also important, as the published conversation can broadly influence the audience’s opinions and feelings.⁴ The genre’s persuasiveness is related to how Skarga wants to be perceived and remembered. As Anna Łebkowska writes, “There is no doubt that conversations «with» are also conversations «for». Mutual interaction through speech is also the way to seduce the reader. A real conversation appears

-
- 1 B. Skarga, “*Innego końca świata nie będzie*”. Z *Barbarą Skargą rozmawiają Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski*, Znak, Kraków 2007. I locate quotes in the text using the abbreviation IKŚ.
 - 2 It is worth recalling that Roman Zimand is the author of the terms “interlocutory text” and “interlocutory literature”. R. Zimand, *Czas normalizacji. Szkice czwarte*, Aneks, London 1989, pp. 7–8. Concerning books based on conversations, in addition to the genre of “extended interview” [Pol. *wywiad rzeka*], the following terms are also used: “spoken book” [Pol. *książka mówiona*], “interview with ...” [Pol. *wywiad z...*], “conversation with ...” [Pol. *rozmowa z...*], “spoken diary” [Pol. *pamiętnik mówiony*]. K. Maciąg, *W kręgu problematyki “pamiętników mówionych”*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów 2001, pp. 7–12. Of course, using each of these terms triggers a slightly different set of associations and theoretical literary problems. There is also a noticeable need to go beyond these well-established traditions, a good example of which is the form of “extended conversation” [Pol. *rozmowa-rzeka*], expressing the (postulated) relationship between Michał Głowiński and Grzegorz Wołowiec in the publication: M. Głowiński, G. Wołowiec, *Czas nieprzewidywany. Długa rozmowa bez pana, wójta i plebana. Rozmowa-rzeka*, Wielka Litera, Warsaw 2018.
 - 3 A. Łebkowska, *Rozmowy z pisarzem – analiza gatunku*, [in:] *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, edited by M. Lubelska, A. Łebkowska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1994, p. 175. Roman Zimand draws attention to the artistry and (regarding the assumptions of the formal school) the “artificiality” of publications based on interviews, listing three measures that make it possible to achieve such an effect: composition, linguistic addition, and narration. The researcher, however, very clearly distinguishes interlocutory literature from the journalistic interview: “the compulsion of being up-to-date causes the journalist to treat these tricks as something inferior. On the other hand, for the author of a «conversations with ...» book, they are the essential means of making a good text unhurriedly.” R. Zimand, *op. cit.*, pp. 16–17. All quotations in the article have been translated by Paweł Dziel.
 - 4 Vide M. Różański, *Wywiad-rzeka. Między teorią a praktyką gatunku*, “Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2018, issue 13, pp. 173–174.

here as a wish, an unattainable utopia rather than reality, and the interlocutors are aware of this. Their meeting is a game or a performance played in front of the reader.”⁵

The editorial work on interlocutory literature most often includes the aestheticisation of statements, but it also facilitates the achievement of the authors' goals. The final changes may even determine whether it is the work's cognitive qualities or its intimate, autobiographical aspects that will be emphasised primarily.⁶ It is also interesting how much the extended interview with Barbara Skarga is related to the issues of her essays.

When analysing the process of creating “*Innego końca świata nie będzie*”..., the wider autobiographical context is worth remembering. The interview supplements the author's camp memoirs, titled *Po wyzwoleniu... (1944–1955)* [En. *After the Liberation...*], published for the first time in Paris in 1985 under the pseudonym Wiktoria Kraśniewska. “*Innego końca świata nie będzie*”... is also connected with the volume published in 2019, namely *...jeżeli myślicie o mnie, to bez smutku... Korespondencja z lat 1946–1955* [En. *...if you think about me, do not feel sorry... Correspondence from 1946–1955*].

In this article, I refer to the materials from Barbara Skarga's personal archives, which were transferred to the Joint Libraries of the Faculty of Philosophy and Sociology of the University of Warsaw, the Institute of Philosophy and Sociology of the Polish Academy of Sciences, and the Polish Philosophical Society, as stated in the will dated September 8, 2008. The collection consists of manuscripts, typescripts, computer printouts, photocopies, typewriters, proofs of academic and cultural life, photographs, and other iconographic materials. Museum exhibits (orders, decorations, medals, statuettes) and large-format documents (mainly diplomas) should also be noted. The archival material includes works by Barbara Skarga and other authors. Therefore, my main task was to select documents related to the analysed topic from the very rich collection (1786 records in the computer database).⁷

5 A. Łebkowska, op. cit., p. 180. The author also recalls the words of Martin Buber, an important for Barbara Skarga representative of the philosophy of dialogue. The conversation plays a vital role in his work: “There is an abyss between a conversation directed as a radio drama and a real conversation”. M. Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, trans. by J. Doktor, Instytut Wydawniczy “Pax”, Warsaw 1992, p. 154.

6 Vide M. Różański, op. cit., pp. 173–174.

7 *Inwentarz archiwum osobistego prof. Barbary Skargi*. Połączone Biblioteki Wydziału Filozofii i Socjologii UW, Instytutu Filozofii i Socjologii PAN i Polskiego Towarzystwa Filozoficznego, Warsaw 2016.

Archival materials concerning the interview were gathered mainly in two folders with the reference numbers: Skar. 30⁸ and Skar. 31.⁹ The computer printouts in both folders allow us to trace the process of shaping specific chapters of the book. However, the lack of dating of archival documents makes it impossible to define precisely when the changes occurred. The documentation includes numerous deletions and handwritten notes – in the main text and on separate strips of paper. However, I would like to emphasise that in many places, the differences between the draft printout and the published text were not marked in any way in the archival collections. Therefore, the examination of archival materials required a careful comparison of the two versions.¹⁰

Particular fragments from the first folder¹¹ were called “conversations”, which clearly shows that what seems to be one long meeting is a process composed of many sessions. The individual “conversations” have a separate, independent page numbering. Some parts correspond to specific chapters. However, it happens very often that the “conversation” splits into two or three chapters. For example, Conversation 3 corresponds to Chapter III, “Granica” [En. “The Border”] and Chapter IV, “Romanse i skandale” [En. “Romances and scandals”]. Other times, a chapter or chapters consist of two or more “conversations.” In this way, the various contents of Conversation 5 and Conversation 6 were reordered, constituting a point of reference for creating Chapter VI “Polskie, litewskie, żydowskie, patriotyczne...” [En. “The Polish, the Lithuanian, the Jewish, the patriotic...”] and Chapter VII “Tęsknota za abstrakcją” [En. “The longing for abstraction”]. This is an interesting example that evokes reflection on the selection criteria. One can observe the process of transferring the content, suspending explanations in one chapter, and returning to previous threads in subsequent chapters. These changes indicate the shaping of the literary dimension of the work.

The conversations from the second folder are signed: Piotr 1, Piotr 2, Piotr 3, etc., which indicates that Piotr Mucharski developed these parts. It also exposes the dialogical, team-like nature of preparing the text for publishing and suggests that

⁸ B. Skarga, *Innego końca świata nie będzie*, Skar. 30. Computer printout – fragment. No date. Slight creases at the corners and edges of the cards, traces of office staples. Handwritten corrections, notes, and additions. In the text, I use the abbreviation Skar. 30 and give the number of the call.

⁹ B. Skarga, *Innego końca świata nie będzie*, Skar. 31. Computer printout – fragment. No date. Light creases at the corners and edges of the cards. Handwritten corrections, notes, and additions. In the text, I use the abbreviation Skar. 31 and give the name of the part.

¹⁰ The technical side of the research is also worth mentioning; in many cases, text analysis using scanning with the optical character recognition module (OCR) proved to be very helpful. This technology has greatly enabled me to shorten the time it takes to compare texts.

¹¹ For practical reasons, the resource Skar. 30 will be called the first folder, and Skar. 31 – the second folder.

the journalists divided their work according to the thematic scopes. Moreover, Piotr Mucharski had grouped the conversations and provided them with draft titles that did not appear in the book. In each of these parts, a separate page numbering and the exact number of characters should be noted: Part 1. *Pojmanie i areszt* [En. *Detention and arrest*] – Chapter XIV “On mnie tylko poświęcił” [En. “He only consecrated me”];¹² Part 2. *Lagier* [En. *The Lagier*] – Chapter XV “Dajcie mi już spokój!” [En. “Leave me alone!”]; Part 3. *Powrót, Polska 1955–1968* [En. *Return, Poland 1955–1968*] – Chapter XVI “Nie oszczędzaj na niczym!” [En. “Do not spare anything!”], Chapter XVII “Filozofia zza szafy” [En. “Philosophy behind the closet”], Chapter XVIII “Życie towarzyskie i umysłowe” [En. “Social and mental life”]; Part 4. *Polska od 1968 roku do dzisiaj* [En. *Poland from 1968 till today*] – Chapter XIX “Od «Dziadów» do «Solidarności»” [En. “From «Dziady» to «Solidarity»”], Chapter XX “Druga ojczyzna” [En. “The second homeland”], Chapter XXI “Cóż to za naród?” [En. “What kind of a nation is this?”]; Part 5. *Filozofia Finał* [En. *The ‘The End’ Philosophy*] – Chapter XXIII “Manifest metafizyczny” [En. “A metaphysical manifesto”]; separately, without the assigned part number, there is a fragment entitled *Skarga najnowsza* [En. *The latest Skarga*] – Chapter XXII “Przygoda zwana myśleniem” [En. “An adventure called thinking”].

The draft parts somewhat enrich the thematic and chronological scope of the interview, set the turning points, and supplement the book's contents. Nevertheless, they mainly indicate how the journalist organises the collected material. Thus, the order that emerges from the archival resource can be defined as an alternative structure of the work.

Now, I would like to present selected examples of how Barbara Skarga's style of expression evolved in the interview. Changes involving the elimination of colloquial or too direct expressions dominate. When asked about her family tree, the philosopher gave a detailed answer:

I would never draw such a tree myself. I have no flair for archival research. I received them from Mr. Jan Kaczmarek, a descendant of the famous *zagończyk*¹³ from 1863, Bolesław Świętorzecki. He searched the archives in Lithuania and Belarus, also in St. Petersburg. He contacted my cousin Andrzej Świętorzecki and other relatives (IKŚ, p. 15).

On the other hand, the statement from the computer printout was definitely shorter and freer: “I would never be interested in it, but there was our crazy cousin who got into the archives and drew our family tree” (Skar. 30, Conversation 1, p. 1).

¹² The chapters from the book that cover the individual parts of the draft interview follow the dashes.

¹³ A term used in the former Polish army.

Similarly, the author consistently corrected diminutives to the official names. Sometimes diminutives are preserved, but only when the author wants to particularly emphasise the degree of familiarity, and not when the person is mentioned for the first time. Thus, we can speak of an intentional grading of a formal style while correcting the text. The reader's acquaintance with the character should then be combined with the official form of the name, often supplemented with a social function or an academic degree or title. The diminutive is used only in exceptional circumstances, and when the person has already been presented:

In Paris, together with **Anna Posner**,¹⁴ a translator, now deceased, of Polish literature into French, we went to the varnishing day, which took place on the St. Louis Island in the Romanowicz's Polish Bookshop. **Ania** greeted various people, introduced me to someone (IKŚ, p. 268).

In archival computer printouts, annotations indicating the process of searching for an appropriate form of expression play an essential role. For example, in the case of a longer fragment on the level of culture in Poland, there is a note in the margin: "This argument is not well-founded." However, this note was crossed out (Skar. 31, *Polska od 1968 roku do dzisiaj*, p. 28).

Skarga cares about the precision and the adequacy of the terms and names to tradition or convention. In a longer thread concerning the Chapter of the Order of the White Eagle [Pol. *Kapituła Orderu Orła Białego*], in several places, she abandons the previously used form "Chapter chairman", and replaces it with the official name of the function "chancellor": "When Gieysztor died, everyone said that I should become the chancellor" (IKŚ, p. 283).

Skarga eliminates many emotional phrases. Referring to the previous thread, Skarga initially comments on the persons holding the office of the Knight of the Order of the White Eagle: "Then Wałęsa left, President Aleksander Kwaśniewski came, and I must say that he behaved **perfectly** towards the Chapter" (Skar. 31, *Polska od 1968 roku do dzisiaj*, p. 31). Then she made a correction: "Then Wałęsa left, President Aleksander Kwaśniewski came, and I must say that he behaved **fully loyally** towards the Chapter" (IKŚ, p. 282). Elsewhere in the draft, Skarga confesses: "I was a Round Table **enthusiast**" (Skar. 31, *Polska od 1968 roku do dzisiaj*, p. 26). She changes this statement in the published interview: "**I was happy** about the Round Table" (IKŚ, p. 275). In a statement on the Poles' civic culture, she states bluntly: "**My opinion on an average Pole isn't good**" (Skar. 31, *Polska od 1968 roku do dzisiaj*, p. 27). Her correction mitigates this statement: "**I don't know what a statistical Pole is like**" (IKŚ, 276).

¹⁴ All the highlights in the quotations were introduced by myself P.D.

The philosopher also decided to remove those references to the current politics that included severe criticism of specific people. She reports on the events in Poland in the 1980s:

Martial law came. Arrests. At first, there was a fear that they would start sending those arrested eastward. Fortunately, it was not like that. The prisons did not turn out to be strict. I remember one of the boys saying that the cell in Białołęka was unbearable. He had no lamp, it was too dark on the bunk bed, and he could not concentrate while reading because there were five people in the cell. Of course, he was receiving books from home. I told him that if he had his own playpen, a blanket and a pillow, he didn't know what a real prison was. He did not sit on the floor, leaning on some remnants of his coat (IKŚ, pp. 258–259).

The author decided to remove the following ironic remark: “If Mr. Jarosław Kaczyński spent ten years in conditions I lived in, he would like people. He would have seen how weak a man is” (Skar. 31, *Polska od 1968 roku do dzisiaj*, p. 15).

It must be admitted that in the draft printout of the book it was the figure of the then prime minister who became the main target of Skarga's strong criticism. Sometimes, such comments do not result directly from the political topic taken up, but appear somewhat on the margins of the main plot. When asked about the so-called March professors, who took the place of outstanding figures at universities after 1968, Skarga replies:

I had no contacts with the appointed associate professors at the University, fortunately, there were few of them at the Institute. Anyway, for a few years, the Faculty of Philosophy of the University¹⁵ was closed. Stefan Amsterdamski, together with his then-wife Inka Brodzka organised a small seminar for consolation in their apartment, which Bronek Baczko had left for them. Krzysztof Wolicki, Stefan Żółkiewski, Paweł Beylin, a charming man who spoke French very well, a Romanist by spirit, Amsterdamski and me attended the seminar. It was an incredibly intense seminar (IKŚ, pp. 251–252).

Before the author recalls the details related to the philosophical discussions, she decides to add: “discussions of the *łże-inteligencja*,¹⁶ as the prime minister would say today” (Skar. 31, *Polska od 1968 roku do dzisiaj*, p. 9). However, this remark was deleted and annotated on the margin: “This irony does not seem to me right at this point!”

¹⁵ The University of Warsaw.

¹⁶ A blunt name for intelligentsia: lying intelligentsia.

Skarga, revealing her respect for The Freedom Union [Pol. *Unia Wolności*]¹⁷, confesses: “The coalition with the AWS was **a great mistake**. Prime Minister Buzek did not have the strength or the ability to act, and The Freedom Union should have broken the political contract and stood aside. And it was trying to influence. No chance and no sense. Nobody could influence these people. They were **people like those who once made war on the top**” (IKŚ, p. 280). The original version is blunter: “The coalition with AWS was **a great defeat**.” The discussed statement was also concluded differently: “They were people **similar to the Kaczyński brothers, who once made war on the top**. Going against Turowicz was absolutely unforgivable!” (Skar. 31, *Polska od 1968 roku do dzisiaj*, p. 30).

The figure of Jerzy Turowicz is important to the author. In the archives, she returns a few times to the events concerning the editor-in-chief of “Tygodnik Powszechny”. Ultimately, she decides to remove these fragments. However, in the published interview, the clear statement remained: “How could you scold Jerzy Turowicz in public? You have to be a bastard not to feel the inappropriateness...” (IKŚ, p. 276). Bearing in mind all these emotional and blunt statements carefully eliminated by Skarga, her leaving the above fragment should be interpreted as the need to emphasise that the issue was extremely important for her.

Barbara Skarga protects her privacy and deletes any content in her draft that she considers too personal. She does not want to reveal too much information about people she was in close relationships with. When asked if she did not get married during the war, Skarga explains: “No. There was a moment when I was considering it, but in that turbulent life, today here, tomorrow there, **it was rather unreal**. There could only be moments” (IKŚ, p. 166). Another, much more drastic answer was crossed out in the archives: “No. I was not lucky, because **my friend was killed**” (Skar. 30, Conversation 12, p. 6). When the journalist asks about the philosopher’s fiancé, Skarga cuts the topic off: “He was active in the organisation. But I don’t like to talk about personal matters” (Skar. 30, Conversation 12, p. 7). In the published interview, there is an additional ironic remark: “**A fiancé. What an archaic word. I had a fiancé when I was five or ten years old**. Everyone was active in the organisation, and so were all the boys I liked. But I don’t like to talk about personal matters” (IKŚ, p. 166).

In this context, Barbara Skarga also decided to remove an important fragment concerning the seminar:

Bronek was gone, Leszek was gone, so I thought that I had to organise my own seminar. Established in 1971, it continues to this day. There are only different people here.

Did it arise from a feeling of emptiness around?

Yes. (Skar. 31, *Polska od 1968 roku do dzisiaj*, p. 12).

¹⁷ A political party in Poland.

There was no room for this poignant confession in the published interview.

In the book's opening chapter, Barbara Skarga was asked about the role of philosophy in her life. She replied: "You want me to answer this question seriously, but again I'm doubtful if it is possible ... **I like riddles a lot.**" And she continues: "I used to read *Lilavati* with passion. It was a book composed of mathematical puzzles for young people. I also remember the book *Śladami Pitagorasa* [En. *In the Footsteps of Pythagoras*] – full of tricky mathematical puzzles. I loved it. Philosophy means only puzzles and only problems. And nothing can be finally solved. Metaphysics is such a puzzle that you don't need a greater one. Once I got into the puzzles, I have never got out of them" (IKŚ, p. 7).

In a separate autobiographical note from Barbara Skarga's personal archive, she admits:

I passed my secondary school exam when I was seventeen, and then I faced a severe choice. I was a very good student, and my excellent grades in mathematics and physics prompted me to start looking for happiness at the Warsaw University of Technology. But that wasn't it (...). Why philosophy? Probably because it is the most general, challenging, very abstract discipline. **I have always been passionate about puzzles** (...). **You go uphill in Beskids or Tatra Mountains, tired, hot, but you still think what is at the top, what's the view from there.** [*A handwritten note on the side*]: views, and **philosophy gives such a view**¹⁸.

This fragment should be treated as a supplement to an important thread, in which philosophical investigations have been compared to solving puzzles. The above quotation also reveals Skarga's passion for mountain hiking. "**Mountains have become my great passion.** I walked in the Polish and Slovak Tatra Mountains with crazy satisfaction" (IKŚ, p. 263). The author mainly exposes the aesthetic values: "Amazing space, shape, lighting – everything appealed to me together. Crazy **aesthetic pleasure.** However, I must admit that **I also enjoyed the movement itself,** in my dexterity, I really walked like a goat" (IKŚ, p. 265).

The fragment above seems essential, because it convincingly combines two independent threads present in the book; the comparison of philosophy to a puzzle has been enriched with the metaphor of a mountain hike. Such an approach can be related to the way Skarga presents metaphysical problems. On the one hand, there is a riddle, i.e. an intellectual process, a reflection on the history of philosophy, a meta-philosophical reflection, the compulsion to ask new questions. On

¹⁸ B. Skarga, [*Moim pierwszym marzeniem było...*], Skar. 70.7. Typescript. No date. Folds in the corners and edges of the card. No date. A fragment of a typescript of an autobiography, covering childhood as well as the choice of school and the field of study. There are numerous corrections and additions in the text and on the margins.

the other hand – a journey that can be associated with experience. The confrontation of theoretical decisions with specific manifestations of life means that axiological problems and ethical concerns are at the centre of the author's philosophical research – especially in the late, essayistic and polemical, period of her activity.

I associate Skarga's precision and elimination of the emotional, overly expressive or critical statements with her attachment to what I would call academic subjectivity. The correctness of a message indicates the author's responsibility for the position of academia, as well as representing the academic community. The relationship between the interviewees and the author is evident. According to Kazimierz Maciąg's classification, it can be concluded that this relation primarily refers to "the layman–the initiated" system. The participants do not share professional interests, and the journalists do not treat their interlocutor as a research object. The very structure of their questions indicates this relationship: "Professor, what does it mean to be a philosopher?" (IKŚ, p. 5); "How does war corrupt? What does it do with the psyche, with customs ...?" (IKŚ, p. 190); "What questions do the present-day pose to philosophers?" (IKŚ, p. 320). However, it is worth bearing in mind that this type of conversation style is sometimes an intentional means of making it more appealing to a recipient.¹⁹

Perhaps it is justified to try to indicate the sources of Barbara Skarga's attitude outlined in her intellectual and institutional ties with the circle of the Warsaw school of the history of ideas [Pol. *warszawska szkoła historii idei* – WSHI].²⁰ After returning from exile, the author settled in Warsaw. From 1957, she was employed at the Institute of Philosophy and Sociology of the Polish Academy of Sciences, with which researchers associated with the WSHI were affiliated at that time. According to Jacek Migasiński, Skarga was a figure separate from the people of this group – both academically (a different perception of the subject of the historian of ideas) and biographically (for the "Warsaw school", an important missionary aspect was the revision of Marxism).²¹ However, over time, Skarga's relations with this group

¹⁹ K. Maciąg, op. cit., pp. 112–114.

²⁰ The WSHI includes, among others, such famous figures as Bronisław Baczko, Leszek Kołakowski, Jerzy Szacki, Andrzej Walicki, and Krzysztof Pomian. However, it should be emphasised that many researchers question the legitimacy of defining this intellectual circle as a scientific school. For example, Marta Bucholc writes: "WSHI did not meet the sociological definition of the school, but both its members and later interpreters found it difficult to come to terms with perceiving them as simply co-occurring at a certain time and place. There was more to it." M. Bucholc, *Warszawska szkoła historyków idei – o potrzebie porządku w myśleniu o historii myśli*, "Stan Rzeczy" 2012, issue 1(2), p. 174.

²¹ Andrzej Kołakowski argues, however, that the habilitation thesis by Barbara Skarga, *Orthodoxy and Revision in French Positivism* [En. *Orthodoxy and Revision in French Positivism*], published in 1967, is a model implementation of the assumptions of the WSHI. According to

became clearer, institutional ties transformed into social ties, and these transformed in some cases into a long-term friendship (this especially applies to her relations with Leszek Kołakowski and Adam Sikora). Therefore, it can be concluded that the philosopher was emotionally connected with the WSHI's style of thinking, which significantly influenced her intellectual search.²²

How, then, could the relations of the philosopher with the "Warsaw school" influence her attachment to a specific subjectivity? According to Stanisław Gromadzki, the basic distinguishing feature of the discussed intellectual circle²³ is the status of luminaries of the Polish humanities, creative personalities, often endowed with charisma. The author also points to a sense of mission and disinterestedness (particularly emphasised by Skarga). People associated with this group were also often active in public life; they spoke out in matters of great social and political importance.²⁴

Undoubtedly, Barbara Skarga has become a public figure, treated by many as an academic and moral authority.²⁵ An important issue in the late period of the philosopher's work is the reflection of a civic nature. The text "Inteligencja zamilkła" [En. "The intelligentsia went silent"], which originally appeared in "Gazeta Wyborcza" (No. 12 from 2006), and then was published in the volume *Człowiek to nie jest piękne zwierzę* [En. *A Human Being is not a Beautiful Animal*], begins with the confession: "The newspaper asks me to write a few words about the role of the intelligentsia

Andrzej Kołakowski, this is due to the analysis of the relationship between orthodoxy and revision in philosophy (which is different from the relationship between orthodoxy and heresy in religion), showing that in philosophy, "pure" orthodoxy does not actually exist and revision is a natural process in the context of philosophical concepts. According to the researcher, the method of tracing internal tensions in philosophical systems and historical changes of ideas also speaks for the affiliation of *Ortodoksja i rewizja w pozytywizmie francuskim* to the WSHI. A. Kołakowski, *Barbary Skargi "Ortodoksja i rewizja w pozytywizmie francuskim" jako klasyczne dzieło warszawskiej szkoły historii idei*, [in:] *Myśl Barbary Skargi. Droga osobna*, edited by J. Migasiński, M. Środa, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warsaw 2015, p. 57.

22 J. Migasiński, *Metafilozofia Barbary Skargi wobec historii idei*, [in:] *Myśl Barbary Skargi...*, pp. 59–75.

23 The author, distancing himself from the term 'WSHI', uses the notation "Warsaw historians of ideas" or "the so-called Warsaw school of the history of ideas". S. Gromadzki, *Warszawscy historycy idei o roli inteligenta i humanisty. Projekt badań*, [in:] *Wokół dorobku warszawskiej szkoły historii idei*, edited by A. Kołakowski, Wydawnictwo IFiS PAN, Warsaw 2013, pp. 153–154.

24 *Ibidem*, pp. 164–165.

25 For example, this is exactly the way she was described in the biographical note in *Ślad i obecność* [En. *Trace and Presence*]. B. Skarga, *Ślad i obecność*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warsaw 2004.

in our divided country.”²⁶ And although in the following sentences the author shares her doubts as to whether she is the correct addressee of this request, she quickly decides to conduct an in-depth analysis of contemporary social problems.

In her memoir about the philosopher, Piotr Marciszuk confessed: “She spoke her opinion without emphasis and without emphasising her role as a choir leader, but her calm words spoke precisely with the power of authority, because she was simply the wisest, and it was obviously imposed on everyone.”²⁷ In the introduction to the volume *Myśl Barbary Skargi. Droga osobna* [En. *Barbara Skarga's Thought: A Separate Way*], Jacek Migasiński and Magdalena Środa wrote:

Skarga belonged to the now diminishing group of masters who had their students among several generations. It can be said that she taught several generations of intellectuals not so much philosophy as thinking. (...) She was an authority who did not indicate specific paths and did not demand intellectual loyalty to a doctrine. She just gave space for shared thinking, and she provoked it. She was a master who respected her students' autonomy and the durability and vitality of friendship.²⁸

The philosopher is fascinated by the topic of authority and the related phenomenon of establishing a hierarchy. She analysed it in the essay titled “Kilka słów o autorytecie” [En. “A Few Words About Authority”], initially published in “Tygodnik Powszechny” (No. 7 from 2004) and later in the collection *Człowiek to nie jest piękne zwierzę*. By contrasting the authority of power with the social authority, she points to the mechanism of bottom-up hierarchy determination:

Someone or a specific community, of their own free will, of their own understanding endow someone or some institution with authority. (...) Thus, there is no question of obedience, but – although the one who is gifted with authority does not demand any obedience – there is some submission, a submission that expresses the belief that it is worth giving up; that this authority is right, although it uses neither persuasion nor violence. It seems to me that the most important word in this relationship is trust.²⁹

In the same essay, however, she quickly draws attention (referring largely to the deliberations of Paul Ricoeur) to the dangers of false ideas, the lack of criticism, and the phenomena of mythical legitimacy, which often affect the process of choosing authorities. In summary, Skarga writes:

²⁶ B. Skarga, *Człowiek to nie jest piękne zwierzę*, Znak, Kraków 2007, p. 155.

²⁷ P. Marciszuk, *Barbara Skarga i autorytet*, [in:] *Myśl Barbary Skargi...*, p. 30.

²⁸ J. Migasiński, M. Środa, *Słowo wstępne*, [in:] *Myśl Barbary Skargi...*, pp. 11–12.

²⁹ B. Skarga, *Człowiek...*, p. 97.

People need authorities, especially in times of loss. You are looking for authorities. But it should not be forgotten that sometimes someone we recognise as an authority may take advantage of it excessively and in a brutal way (...). And to finish this issue, I would like to emphasise, contrary to the social needs, that I am afraid of authorities, that I am afraid of faith, of seeking support in something that most often insults rationality. I don't accept authorities, and I don't like authorities. It seems to me that mutual respect is enough in human relations (...).³⁰

Showing a clear tendency to express herself on moral and civic matters, at the same time Barbara Skarga calls for caution not to be too easily subordinate to those who are institutionally predisposed to perform leadership roles. In the essay titled "Mistrz i mag" [En. "The Master and the Magician"], Skarga analyses the student–master relationship in academia. She points to the positive aspects of this figure in the history of philosophy, exposing the nonconformity of the masters and the introduction of new ideas by them. Skarga also emphasises the dangers: "Becoming a master can easily (...) lead to a rigid belief in doctrine. And doctrine is the death of academia. One must have a Master not to be obedient to him throughout life or to maintain his seriousness at every step against the encroaching facts of the new reality, but to be able to surpass him."³¹

The analysis of how the extended interview "*Innego końca świata nie będzie*"... was being shaped allows us to observe the degree to which Barbara Skarga cared about the style of expression. While correcting the text, the author consistently eliminated too colloquial wording and insufficiently substantiated arguments. She avoided directing harsh criticism towards specific people. She also crossed out passages that were too personal. Skarga's academic subjectivity revealed in the extended interview is connected with important ethical postulates, namely the awareness of both the interlocutor and the recipient of the book. It is also a sense of responsibility for her opinions. It is hard to resist the impression that representing the academic community obliges a philosopher to use correct, balanced, precise, and non-ideological language.

The discussed interview is full of contradictions. Indeed, the allure of the genre is related to the gesture of inviting the reader to an intimate conversation. Nevertheless, it cannot be a private meeting, since its result is going to be a published book. The interviewees' awareness that the recorded dialogues will be written and edited creates a noticeable distance. Thus, the interlocutors communicate with the readers as if imagining the unofficial nature of the discussion. They participate

³⁰ Ibidem, p. 99.

³¹ B. Skarga, *Przeszłość i interpretacje. Z warsztatu historyka filozofii*, edited by M. Pańków, preface by B. Działoszyński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, Warsaw 2015, p. 204.

in a face-to-face conversation while at the same time being mindful of potential readers. Walter Ong argues that the numerous paradoxes associated with creating an oral book characterise the process of shaping all literature. It is hard to disagree with that. While writing, the author does not constantly think about the readers and, in a sense, has to separate from them. However, while creating, the author undoubtedly communicates with the audience all the time, although the audience is absent then. So he or she pretends to be present a bit. The technical possibilities allowing for voice-recording did not give rise to – but simply nullify – the communication intricacies related to the emergence of various literary forms³².

One can also ask whether the pleasure of reading an extended interview is not related to the impression of eavesdropping on public figures in private situations. It is difficult to assume that the reader of a written and repeatedly revised conversation can completely forget about the literary convention, but it cannot be ruled out that they want to succumb to such an illusion. In this case, interference in the text and meticulous editorial works paradoxically make it easier for the recipient to abandon the distance and listen to the lively exchange of opinions. Indeed, readers' satisfaction also comes from the opposite procedure: reconstructing (both in research and in the imagination) a multi-stage, communicatively complex process of forming an extended interview.

³² Vide W.J. Ong, *Przekształcanie się środków przekazu: mówiona książka*, trans. by M.B. Fedewicz, "Pamiętnik Literacki" 1990, vol. 1, p. 322.

Paweł Dziel*

Wywiad rzeka jako proces. Archiwum osobiste Barbary Skargi

Streszczenie

Głównym celem artykułu jest omówienie procesu powstawania wydanego w 2007 roku wywiadu rzeki „*Innego końca świata nie będzie*”. Z Barbarą Skargą rozmawiają Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski. Analiza odwołuje się do archiwum osobistego Barbary Skargi, które udostępniane jest w Połączonych Bibliotekach Wydziału Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Instytutu Filozofii i Socjologii PAN i Polskiego Towarzystwa Filozoficznego. Materiały archiwalne dotyczące tej książki mówionej stanowią w głównej mierze wydruki komputerowe zawierające odręczne skreślenia, dopiski i uzupełnienia. W artykule uwzględnione zostały także maszynopisy filozofki związane z jej działalnością naukową. Badanie procesu kształtowania się rozmowy „*Innego końca świata nie będzie*”... prowadzi do ogólniejszych konkluzji dotyczących stylu wypowiedzi Barbary Skargi. Wnioski wskazujące na typ podmiotowości ujawniający się w wywiadzie rzece wykorzystano także do omówienia tomów eseistycznych autorki.

Słowa kluczowe: Barbara Skarga, wywiad rzeka, archiwum osobiste, proces twórczy, warszawska szkoła historii idei, autorytet

Wywiad rzeka³³ „*Innego końca świata nie będzie*”. Z Barbarą Skargą rozmawiają Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski³⁴ ukazał się w 2007 roku w Wydawnictwie Znak. Tego typu interlokucyjne formy wypowiedzi³⁵ z jednej strony dają

* Mgr, Uniwersytet Szczeciński, Wydział Humanistyczny, Instytut Literatury i Nowych Mediów, Al. Piastów 40b, 71-065 Szczecin; paweldziel@gmail.com

³³ Zwyczaj językowy obejmuje również pisownię „wywiad-rzeka”. Opowiadam się jednak za pisownią rozdzielną, wychodząc z założenia, że stosunek członów w tym terminie jest względem siebie znaczeniowo nierównorzędny.

³⁴ B. Skarga, „*Innego końca świata nie będzie*”. Z Barbarą Skargą rozmawiają Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski, Znak, Kraków 2007. Cytaty lokalizuję w tekście, stosując skrót IKŚ.

³⁵ Warto przypomnieć, że to Roman Zimand jest autorem terminów „tekst interlokucyjny” i „literatura interlokucyjna”. R. Zimand, *Czas normalizacji. Szkice czwarte*, Aneks, Londyn 1989, s. 7–8. W odniesieniu do książek powstających na podstawie rozmów oprócz gatunku „wywiad rzeka” stosuje się także określenia: „książka mówiona”, „wywiad z...”, „rozmowa z...”,

wrażenie spontaniczności i nieprzewidywalności, z drugiej zaś charakteryzują się uporządkowaną, przemyślaną organizacją wypowiedzi³⁶.

Publikacje powstające na podstawie rozmów cechuje znaczny potencjał twórczy – lokują się w rozmaitych obszarach literatury niefikcjonalnej. W rozmowie ze Skargą odnaleźć można zatem elementy zarówno intymistyki, jak i publicystyki. Nie bez znaczenia jest też potencjał impresywny, opublikowana rozmowa w znacznym stopniu umożliwia kształtowanie opinii i odczuć odbiorców³⁷. Perswazyjność gatunku łączy się z tym, jak bohaterka rozmowy chce być postrzegana i zapamiętana. Anna Łebkowska pisze: „Nie ulega [...] wątpliwości, że rozmowy»z« są zarazem rozmowami »dla«. Wzajemne oddziaływanie na siebie poprzez mowę to jednocześnie wspólne uwodzenie czytelnika. Prawdziwa rozmowa jawi się tu raczej jako życzenie, nieosiągalna utopia, niż rzeczywistość i rozmówcy doskonale zdają sobie z tego sprawę. Ich spotkanie jest grą, spektaklem odgrywanym na oczach odbiorcy”³⁸.

Prace redakcyjne nad literaturą interlokucyjną obejmują najczęściej estetyzację wypowiedzi, ale warunkują także realizację prognozowanych przez autorów celów. Końcowe zmiany mogą przesądzić wręcz o tym, czy w utworze przede wszystkim wyeksponowane zostaną jego walory poznawcze, czy raczej intymne, autobio-

„pamiętnik mówiony”. K. Maciąg, *W kręgu problematyki „pamiętników mówionych”*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów 2001, s. 7–12. Rzecz jasna wykorzystanie każdego z tych terminów uruchamia nieco inny zestaw skojarzeń i problemów teoretycznoliterackich. Dostrzegalna jest także potrzeba przekraczania tych ugruntowanych tradycji, czego dobrym przykładem jest forma „rozmowa-rzeka”, wyrażająca (postulowaną) relację między Michałem Głowińskim i Grzegorzem Wołowcem w publikacji: M. Głowiński, G. Wołowiec, *Czas nieprzewidywany. Długa rozprawa bez pana, wójta i plebana. Rozmowa-rzeka*, Wielka Litera, Warszawa 2018.

36 A. Łebkowska, *Rozmowy z pisarzem – analiza gatunku*, [w:] *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, red. M. Lubelska, A. Łebkowska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1994, s. 175. Roman Zimand zwraca uwagę na artyzm oraz (w nawiązaniu do założeń szkoły formalnej) „sztuczność” publikacji powstałych na podstawie rozmów, wymieniając trzy zabiegi pozwalające osiągnąć taki efekt: kompozycję, naddanie językowe oraz narrację. Badacz jednak bardzo wyraźnie odróżnia literaturę interlokucyjną od wywiadu dziennikarskiego: „przymus aktualności powoduje, iż dziennikarz traktuje owe chwytły jako coś podrzędnego. Natomiast dla autora książki typu »rozmowy z...« są one zasadniczym sposobem pozwalającym na niespieszne zrobienie dobrego tekstu”. R. Zimand, dz. cyt., s. 16–17.

37 Zob. M. Różański, *Wywiad-rzeka. Między teorią a praktyką gatunku*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2018, nr 13, s. 173–174.

38 A. Łebkowska, dz. cyt., s. 180. Autorka przywołuje także słowa ważnego dla Barbary Skargi przedstawiciela filozofii dialogu – Martina Bubera, w pracach którego rozmowa odgrywa szczególne znaczenie: „Reżyserowaną na słuchowisko rozmowę dzieli od prawdziwej rozmowy przepaść”. M. Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, przekł. J. Doktor, Instytut Wydawniczy „Pax”, Warszawa 1992, s. 154.

graficzne aspekty³⁹. Interesujące dla mnie jest także i to, w jakim zakresie wywiad rzeka z Barbarą Skargą wiąże się z problematyką jej utworów eseistycznych.

Analizując proces powstawania „*Innego końca świata nie będzie*”..., warto pamiętać o szerszym kontekście autobiograficznym. Wywiad rzeka uzupełnia wydane po raz pierwszy w 1985 roku wspomnienia obozowe Skargi *Po wyzwoleniu... (1944–1955)*. Książka ta ukazała się w Paryżu pod pseudonimem Wiktoria Kraśniewska. „*Innego końca świata nie będzie*”... łączy się także z wydanym w 2019 roku tomem ...*jeżeli myślicie o mnie, to bez smutku... Korespondencja z lat 1946–1955*.

W artykule odwołuję się do materiałów z archiwum osobistego Barbary Skargi, które zostały przekazane Połączonym Bibliotekom Wydziału Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Instytutu Filozofii i Socjologii PAN i Polskiego Towarzystwa Filozoficznego, zgodnie z zapisem w testamencie sporządzonym 8 września 2008 roku. Zbiór składa się z rękopisów, maszynopisów, wydruków komputerowych, kserokopii, kalek maszynowych, dokumentów życia naukowego i kulturalnego, fotografii oraz innych materiałów ikonograficznych. Odnotować należy także muzealia (ordery, odznaczenia, medale, statuetki) oraz wielkoformatowe dokumenty (głównie dyplomy). Materiał archiwalny obejmuje zarówno prace autorstwa Barbary Skargi, jak i innych autorów. Moim podstawowym zadaniem było zatem wyselekcjonowanie z bardzo bogatego zbioru (1786 rekordów w bazie komputerowej) tych dokumentów, które wiążą się z analizowanym tematem⁴⁰.

Materiały archiwalne dotyczące wywiadu rzeki zgromadzone zostały przede wszystkim w dwóch teczkach o sygnaturach: Skar. 30⁴¹ i Skar. 31⁴². Wydruki komputerowe znajdujące się w obu teczkach pozwalają prześledzić proces kształtowania się konkretnych rozdziałów książki. Brak datowania archiwalnych dokumentów uniemożliwia jednak precyzyjne określenie czasu powstawania omawianych zmian. Dokumentacja zawiera liczne skreślenia oraz odręczne notatki – w tekście głównym i na osobnych paskach papieru. Chciałbym podkreślić, że w wielu miejscach różnice między wydrukiem roboczym i opublikowanym tekstem nie zostały

³⁹ Zob. M. Róžański, dz. cyt., s. 173–174.

⁴⁰ *Inwentarz archiwum osobistego prof. Barbary Skargi*. Połączone Biblioteki Wydziału Filozofii i Socjologii UW, Instytutu Filozofii i Socjologii PAN i Polskiego Towarzystwa Filozoficznego, Warszawa 2016.

⁴¹ B. Skarga, *Innego końca świata nie będzie*, Skar. 30. Wydruk komputerowy – fragment. Brak daty. Lekkie zagniecenia rogów i krawędzi kart, ślady zszywek biurowych. Odręczne poprawki, dopiski i uzupełnienia. W tekście stosuję skrót Skar. 30 i podaję numer rozmowy.

⁴² B. Skarga, *Innego końca świata nie będzie*, Skar. 31. Wydruk komputerowy – fragment. Brak daty. Lekkie zagniecenia rogów i krawędzi kart. Odręczne poprawki, dopiski i uzupełnienia. W tekście stosuję skrót Skar. 31 i podaję nazwę części.

w archiwalnych zbiorach w żaden sposób zaznaczone. Badanie materiałów archiwalnych wymagało więc dokładnego porównania obu wersji⁴³.

Poszczególne fragmenty z teczki pierwszej⁴⁴ nazwano „rozmowami” – choć publikacja wydaje się rejestrem jednego długiego spotkania, tak naprawdę opiera się na wielu sesjach. Poszczególne „rozmowy” opatrzone osobną, niezależną numeracją stron. Niektóre części odpowiadają konkretnym rozdziałom. Jednak bardzo często „rozmowa” dzieli się na dwa lub trzy rozdziały – w wyznaczonym miejscu kończy się jeden rozdział, a zaczyna kolejny. Przykładowo Rozmowa 3 odpowiada Rozdziałowi III pod tytułem „Granica” oraz Rozdziałowi IV „Romanse i skandale”. Innym razem rozdział lub rozdziały stanowią kompilację dwóch lub kilku „rozmów”. W ten sposób różne treści zawarte w Rozmowie 5 i Rozmowie 6 zostały na nowo uporządkowane, stanowiąc punkt odniesienia dla powstania Rozdziału VI „Polskie, litewskie, żydowskie, patriotyczne”... i Rozdziału VII „Tęsknota za abstrakcją”. To jest ciekawszy przykład, gdyż zmusza do zastanowienia się nad kryteriami wyboru. Można obserwować proces przenoszenia treści, zawieszania wyjaśnień w jednym rozdziale i powrotu do wcześniejszych wątków w kolejnych rozdziałach. Zmiany te wskazują zatem na kształtowanie się literackiego wymiaru utworu.

Rozmowy zawarte w teczce drugiej podpisane są kolejno: Piotr 1, Piotr 2, Piotr 3 itd., co oznacza, że części te opracował Piotr Mucharski. Jest to dodatkowy element eksponujący dialogiczny, zespołowy charakter przygotowania tekstu do druku, sugeruje także podział pracy dziennikarskiej ze względu na zakresy tematyczne. Rozmowy są ponadto pogrupowane i opatrzone przez Piotra Mucharskiego roboczymi tytułami, których nie włączono do książki. W każdej z tych części wprowadzono osobną numerację stron oraz podano dokładną liczbę znaków: Część 1. *Pojmanie i areszt* (Rozdział XIV „On mnie tylko poświęcił”)⁴⁵; Część 2. *Łagier* (Rozdział XV „Dajcie mi już spokój!”); Część 3. *Powrót, Polska 1955–1968* (Rozdział XVI „Nie oszczędzaj na niczym!”, Rozdział XVII „Filozofia zza szafy”, Rozdział XVIII „Życie towarzyskie i umysłowe”); Część 4. *Polska od 1968 roku do dzisiaj* (Rozdział XIX „Od „Dziadów” do „Solidarności””, Rozdział XX „Druga ojczyzna”, Rozdział XXI „Cóż to za naród?”); Część 5. *Filozofia Finał* (Rozdział XXIII „Manifest metafizyczny”); osobno, bez nadanego numeru części dołączony został fragment zatytułowany *Skarga najnowsza* (Rozdział XXII „Przygoda zwana myśleniem”).

⁴³ Warto wspomnieć i o stronie technicznej badań – w wielu sytuacjach bardzo pomocna okazała się analiza tekstu z wykorzystaniem skanowania z modułem optycznego rozpoznawania znaków OCR (optical character recognition). Ta technologia w dużym stopniu umożliwiła mi skrócenie czasu porównywania tekstów.

⁴⁴ Z przyczyn praktycznych zasób Skar. 30 będę nazywał w tym tekście teczką pierwszą, a Skar. 31 – teczką drugą.

⁴⁵ W nawiasach podaję rozdziały z książki, które obejmują poszczególne części z roboczej wersji wywiadu.

Robocze części do pewnego stopnia dopowiadają zakres tematyczny i chronologiczny wywiadu rzeki, wyznaczają cezurę, uzupełniają treści zawarte w książce. W większym jednak zakresie wskazują na sposób porządkowania przez dziennikarza zgromadzonego materiału. Z archiwalnego zasobu wyłania się więc podział, który określić można alternatywną konstrukcją utworu.

Chciałbym teraz zaprezentować wybrane przykłady kształtowania się stylu wypowiedzi Barbary Skargi w wywiadzie rzece. Dominują zmiany polegające na eliminacji sformułowań potocznych lub zbyt bezpośrednich. Filozofka zapytana o drzewo genealogiczne swojej rodziny udzieliła odpowiedzi wyczerpującej, uwzględniającej szczegółowe fakty:

Nigdy bym sama takiego drzewa nie narysowała. Nie mam żyłki do badań archiwalnych. Otrzymałam je od pana Jana Kaczmarka, potomka słynnego zagończyka z 1863 roku Bolesława Świątorzeckiego. To on szperał w archiwach na Litwie i Białorusi, także w Petersburgu. Wszedł w kontakt z moim ciotecznym bratem Andrzejem Świątorzeckim i innymi krewnymi (IKŚ, s. 15).

Natomiast wypowiedź z wydruku komputerowego była zdecydowanie krótsza i swobodniejsza: „Ja bym się w życiu tym nie zainteresowała, ale był taki wariatowy nasz kuzyn, który siedział w archiwach i rozrysował nasze drzewo genealogiczne” (Skar. 30, Rozmowa 1, s. 1).

Na podobnej zasadzie autorka bardzo konsekwentnie zamiast zdrobnień imion wprowadzała ich oficjalne formy. Niekiedy zdrobnienia zostają zachowane – ale tylko w takiej sytuacji, w której Skarga szczególnie chce podkreślić stopień zażyłości, a o postaci wspomina po raz kolejny. Można więc mówić o celowym zabiegu wprowadzonym w procesie nanoszenia zmian w tekście – stopniowaniu oficjalności. Zapoznanie czytelnika z postacią łączyć wówczas należy z formą oficjalną imienia, często uzupełnianą o funkcję społeczną lub stopień czy tytuł naukowy. Dopiero po przedstawieniu postaci, w wyjątkowych sytuacjach stosowane jest zdrobnienie:

W Paryżu razem z **Anną Posner**⁴⁶, tłumaczką, dzisiaj już nieżyjącą, literatury polskiej na język francuski, poszliśmy na wernisaż, który odbywał się na Wyspie Świętego Ludwika w Polskiej Księgarni państwa Romanowiczów. **Ania** witała się z rozmaitymi osobami, komuś mnie przedstawiała (IKŚ, s. 268).

W archiwalnych wydrukach komputerowych dużą rolę odgrywają dopiski wskazujące na proces poszukiwania odpowiedniej formy wypowiedzi. Na przykład przy dłuższym fragmencie dotyczącym poziomu kultury w Polsce widnieje

⁴⁶ Wszystkie wyróżnienia w cytatach zostały wprowadzone przeze mnie – P.D.

na marginesie notatka: „ten wywód nie jest zbyt dobrze uzasadniony” – dopisek ten został jednak przekreślony (Skar. 31, *Polska od 1968 roku do dzisiaj*, s. 28).

Skarga dba o precyzję wypowiedzi. Także o to, by stosowane określenia i nazwy zgodne były z tradycją lub konwencją. W dłuższym wątku dotyczącym Kapituły Orderu Orła Białego w kilku miejscach rezygnuje więc z wcześniej stosowanej formy „przewodnicząca Kapituły”, zastępując ją oficjalną nazwą funkcji „kanclerz”: „Kiedy Gieysztor umarł, wszyscy powiedzieli, że ja powinnam zostać kanclerzem” (IKŚ, s. 283).

Skarga eliminuje wiele zwrotów nacechowanych emocjonalnie. W nawiązaniu do poprzedniego wątku, filozofka tak pierwotnie komentuje osoby sprawujące urząd Kawalera Orderu Orła Białego: „Potem Wałęsa odszedł, przyszedł prezydent Aleksander Kwaśniewski i muszę powiedzieć, że zachowywał się w stosunku do Kapituły **znakomicie**” (Skar. 31, *Polska od 1968 roku do dzisiaj*, s. 31). Następnie wprowadza poprawkę: „Potem Wałęsa odszedł, przyszedł prezydent Aleksander Kwaśniewski i muszę powiedzieć, że zachowywał się w stosunku do kapituły **w pełni lojalnie**” (IKŚ, s. 282). W innym miejscu roboczej wersji Skarga wyznaje: „**Byłam entuzjastką** Okrągłego Stołu” (Skar. 31, *Polska od 1968 roku do dzisiaj*, s. 26). W opublikowanym wywiadzie zmienia tę wypowiedź: „**Cieszyłam się** z Okrągłego Stołu” (IKŚ, s. 275). W wypowiedzi dotyczącej kultury obywatelskiej Polaków Skarga konstatuje dosadnie: „O statystycznym Polaku **mam zdanie niedobre**” (Skar. 31, *Polska od 1968 roku do dzisiaj*, s. 27). Wprowadzone poprawki łagodzą to stwierdzenie: „**Nie wiem, jaki jest** statystyczny Polak” (IKŚ, 276).

Filozofka decyduje się także na usunięcie tych treści odwołujących się do bieżącej polityki, które stanowiły ostrą krytykę konkretnych osób. Skarga tak relacjonuje wydarzenia w Polsce z lat 80:

Przyszedł stan wojenny. Areszty. Początkowo była obawa, że złączą aresztowanych wysłać na wschód. Tak na szczęście nie było. Więzienia nie okazały się surowe. Pamiętam, jak jeden z chłopaków opowiadał, że nie do wytrzymywania była cela w Białołęce. Nie miał lampki, na kojce było zbyt ciemno, a przy czytaniu nie mógł się skupić, bo w celi było pięć osób. Książki przysyłano mu oczywiście z domu. Powiedziała mi, że jak miał własną kojekę, pled i poduszkę, to nie wie, co to jest prawdziwe więzienie. Nie siedział na podłodze, podpierając się jakąś resztką płaszczyka (IKŚ, s. 258–259).

Autorka postanowiła usunąć następującą po tym fragmencie ironiczną uwagę: „Gdyby pan Jarosław Kaczyński posiedział dziesięć lat w takich warunkach jak ja, to by polubił ludzi. Zobaczyłby jaki słaby jest człowiek” (Skar. 31, *Polska od 1968 roku do dzisiaj*, s. 15).

Przyznać należy, że w roboczym wydruku książki to właśnie postać ówczesnego premiera stała się głównym adresatem zdecydowanej krytyki. Czasem tego typu uwagi nie wynikają wprost z podjętego tematu politycznego, pojawiają się niejako

na marginesie głównego wątku. Skarga zapytana o tzw. docentów marcowych, którzy po 1968 roku zajęli na uczelniach miejsce wybitnych postaci, odpowiada:

Z mianowanymi docentami na Uniwersytecie nie miałam kontaktów, w Instytucie na szczęście było ich niewielu. Zresztą przez parę lat Wydział Filozoficzny Uniwersytetu był zamknięty. Stefan Amsterdamski razem ze swoją ówczesną żoną Inką Brodzką urządzili na pocieszenie małe seminarium w swoim mieszkaniu, które im zostawił Broniek Baczeko. Uczestniczyli w nim Krzysztof Wolicki, Stefan Żółkiewski, Paweł Beylin, uroczy zupełnie człowiek, świetnie władający francuskim, romanista z ducha, Amsterdamski i ja. To było niesłychanie intensywne seminarium (IKŚ, s. 251–252).

Zanim autorka przywołuje szczegóły związane z dyskusjami filozoficznymi, decyduje się na wtrącenie: „dyskusje łże-inteligencji, jakby pan premier dziś powiedział” (Skar. 31, *Polska od 1968 roku do dzisiaj*, s. 9). Uwaga ta jednak została wykreślona i opatrzona na marginesie dopiskiem: „W tym miejscu ta ironia nie wydaje mi się trafna!”.

Skarga, ujawniając swój szacunek dla Unii Wolności, wyznaje: „**wielkim błędem** była koalicja z AWS-em. Premier Buzek nie miał siły ani możliwości działania, Unia powinna była wtedy zerwać polityczny kontrakt i stanąć z boku. A ona próbowała wpływać. Bez szans i sensu. Na tych ludzi nie można było wpływać. To byli ludzie **tacy jak ci, co kiedyś zrobili wojnę na górze**” (IKŚ, s. 280). Pierwotna wersja ma dosadniejszy charakter: „**wielką klęską** była koalicja z AWS-em”. Omawianą wypowiedź inaczej też Skarga spuentowała: „To byli **podobni ludzie jak Kaczyńscy, którzy kiedyś zrobili wojnę na górze**. Było to absolutnie nie do wybaczenia – wystąpić przeciwko Turowiczowi!” (Skar. 31, *Polska od 1968 roku do dzisiaj*, s. 30).

Postać Jerzego Turowicza jest ważna autorki, która w materiałach archiwalnych w kilku miejscach wraca do wydarzeń dotyczących redaktora naczelnego „Tygodnika Powszechnego”. Ostatecznie decyduje się te fragmenty usunąć. W opublikowanym wywiadzie pozostała jednak bardzo wyrazista wypowiedź: „Jak można było besztać publicznie Jerzego Turowicza? Trzeba być gnojkiem, żeby nie czuć niestosowności...” (IKŚ, s. 276). Mając na uwadze wszystkie te pieczołowicie eliminowane przez Skargę emocjonalne i dosadne wypowiedzi, zachowanie powyższego fragmentu należy zinterpretować jako potrzebę zaakcentowania wyjątkowo istotnego dla autorki tematu.

Barbara Skarga chroni swoją prywatność. Wykreśla w wersji roboczej treści, które uznaje za zbyt osobiste. Nie chce wyjawiać zbyt wielu informacji o bliskich jej osobach. Zapytana, czy w czasie wojny nie wyszła za mąż, Skarga wyjaśnia: „Nie. Był moment, że się zastanawiałam, ale przy tym burzliwym życiu, dziś tu, jutro tam, **było to raczej nierealne**. To mogły być tylko chwile” (IKŚ, s. 166). W materiałach archiwalnych wykreślona została inna, dużo drastyczniejsza odpowiedź: „Nie. Nie miałam szczęścia, **bo mojego przyjaciela zabili**” (Skar. 30, Rozmowa

12, s. 6). Gdy dziennikarz dopytuje jeszcze o narzeczonego, Skarga ucina temat: „Działał w organizacji. Ale nie lubię mówić o sprawach osobistych” (Skar. 30, Rozmowa 12, s. 7). W opublikowanym wywiadzie pojawia się dodatkowo ironiczna uwaga: „Narzeczoney. Co za archaiczne słowo. Narzeczonego miałam w wieku pięciu, dziesięciu lat. Wszyscy działali w organizacji, moje sympatie też. Ale nie lubię mówić o sprawach osobistych” (IKŚ, s. 166).

Barbara Skarga zdecydowała się także usunąć istotny w tym kontekście fragment dotyczący seminarium:

Nie było już Bronka, nie było Leszka, więc uważałam, że muszę zorganizować własne seminarium. Jak powstało w roku 1971, tak trwa do dzisiaj. Ludzie się tylko pozmieniali.

Ono powstało z poczucia pustki wokół?

Tak. (Skar. 31, *Polska od 1968 roku do dzisiaj*, s. 12).

W opublikowanym wywiadzie nie znalazło się miejsce na to przejmujące wyznanie.

W rozdziale inicjującym książkę Barbara Skarga, zapytana o rolę filozofii w jej życiu, odpowiedziała: „Chcecie, żebym wam poważnie odpowiedziała na to pytanie, ale ja znów mam wątpliwości, czy to możliwe... **Bardzo lubię zagadki**”. I dalej dodaje: „Kiedyś z pasją czytałam *Lilavati*, była to książka matematyczna dla młodzieży złożona z zagadek. Pamiętam też książkę *Śladami Pitagorasa* – same trudne zagadki matematyczne. Uwielbiałam to. Filozofia to są same zagadki i same problemy. I niczego nie można ostatecznie rozwiązać. Metafizyka to już jest taka zagadka, że większej nie potrzeba. Jak już wlałam w zagadki, to mi na całe życie zostało” (IKŚ, s. 7).

W osobnej, znajdującej się w archiwum osobistym Barbary Skargi autobiograficznej notatce autorka przyznaje:

Maturę zdałam mając lat siedemnaście i wówczas dopiero stanęłam przed poważnym wyborem. Uczyłam się bardzo dobrze i moje piątki z matematyki i fizyki skłoniły, że zaczęłam szukać szczęścia na Politechnice warszawskiej. Ale to nie było to [...]. Dlaczego filozofia? zapewne dlatego, że jest to dyscyplina najbardziej ogólna, bardzo trudna, bardzo abstrakcyjna. Tak już jest, że **zawsze namiętnie lubiłam łamigłówki** [...]. **Idziesz pod górę w Beskidach czy Tatrach**, zmęczony, zgrzany, lecz wciąż **myślisz co jest tam na szczycie**, jaki się z niego rozpościera widok. [Na marginesie odręczny dopisek]: widoki, a taki widok daje filozofia⁴⁷.

⁴⁷ B. Skarga, [Moim pierwszym marzeniem było...], Skar. 70.7. Maszynopis. Brak daty. Zagniecenia rogów i krawędzi karty. Fragment maszynopisu autobiografii, obejmujący dzieciństwo,

Fragment ten potraktować należy jako uzupełnienie ważnego wątku w książce, w którym dociekania filozoficzne porównane zostały do rozwiązywania zagadek. Powyższy cytat ujawnia ponadto inne, obecne w wywiadzie rzece treści – zamiłowanie do górskich wędrówek. W książce czytamy: „**Góry stały się moją wielką pasją**. Chodziłam po Tatrach polskich i słowackich z szaloną satysfakcją” (IKŚ, s. 263). Autorka eksponuje przede wszystkim walory estetyczne: „Niesamowita przestrzeń, kształt, oświetlenie – wszystko razem do mnie przemawiało. Szalona **estetyczna przyjemność**. Muszę jednak przyznać, że miałam też poczucie **przyjemności w samym ruchu**, w pewnej zręczności, naprawdę chodziłam jak kozica” (IKŚ, s. 265).

Przywołany wcześniej fragment archiwalnego życiorysu wydaje się o tyle istotny, że w przekonujący sposób łączy dwa obecne w książce, niezależne od siebie wątki. Porównanie filozofii do zagadki zostało bowiem wzbogacone metaforą górskiej wędrówki. Takie ujęcie można odnieść do sposobu ujmowania przez Skargę problemów metafizycznych. Z jednej strony obecna jest łamigłówka, czyli proces intelektualny, namysł nad historią filozofii, refleksja metafizyczna, przymus zadawania kolejnych pytań. Z drugiej zaś strony – wędrówka, którą powiązać można z doświadczeniem. Konfrontacja rozstrzygnięć teoretycznych z konkretnymi przejawami życia sprawia, że w centralnym miejscu filozoficznych poszukiwań autorki – szczególnie w późnym, eseistycznym i polemicznym okresie jej działalności – znajdują się zagadnienia aksjologiczne, niepokoje natury etycznej.

Dbałość o precyzję, a także eliminowanie wypowiedzi emocjonalnych, zbyt wyrazistych, zawierających dosadną krytykę konkretnych osób łączą przede wszystkim z przywiązaniem filozofki do tego, co nazwałbym podmiotowością akademicką. Poprawność przekazu wskazuje na odpowiedzialność za pozycję nauki, a także reprezentowanie środowiska naukowego. W omawianym wywiadzie rzece wyraźnie odczuwa się pozycję rozmówców względem autorki. Zgodnie z klasyfikacją Kazimierza Maciąga należy uznać, że relacja ta w znacznej mierze odwołuje się do układu „laik – wtajemniczony”. Uczestników rozmowy nie łączą bowiem zainteresowania zawodowe, dziennikarze nie traktują też swej interlokutorki jako obiektu badań naukowych. O relacji „laik – wtajemniczony” świadczy sama struktura zadawanych pytań: „Pani Profesor, co to znaczy: być filozofem?” (IKŚ, s. 5); „W jaki sposób wojna demoralizuje? Co robi z psychiką, z obyczajem...?” (IKŚ, s. 190); „Jakie pytania stawia filozofom współczesność?” (IKŚ, s. 320). Warto jednak mieć na uwadze fakt, że tego typu styl prowadzenia rozmowy bywa specjalnie wykreowanym, atrakcyjnym dla odbiorcy zabiegiem⁴⁸.

Być może uzasadniona jest próba wskazania źródeł tak zarysowanej postawy Barbary Skargi w jej intelektualnych i instytucjonalnych związkach z kręgiem

wybór szkoły i kierunku studiów. Liczne poprawki i dopiski w tekście i na marginesach. (Cytat z zachowaniem pisowni oryginalnej).

⁴⁸ K. Maciąg, dz. cyt., s. 112–114.

warszawskiej szkoły historii idei (dalej WSHI)⁴⁹. Po powrocie z zesłania autorka zamieszkała w Warszawie. Od 1957 roku była zatrudniona w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN, z którym związani byli w tym czasie badacze utożsamiani z WSHI. Zdaniem Jacka Migasińskiego filozofka była „postacią osobną” wobec osób tworzących tę grupę – zarówno pod względem naukowym (odmienne postrzeganie przedmiotu badań historyka idei), jak i biograficznym (dla „szkoły warszawskiej” istotny aspekt misyjny stanowiła rewizja marksizmu)⁵⁰. Jednak z czasem zależności Skargi od tej formacji stawały się coraz wyraźniejsze, więzi instytucjonalne przekształcały się w towarzyskie, a te przeradzały się w niektórych wypadkach w wieloletnią przyjaźń (dotyczy to szczególnie relacji z Leszkiem Kołakowskim i Adamem Sikorą). Można więc uznać, że filozofka związana była emocjonalnie ze stylem myślenia WSHI, który w znacznym stopniu oddziaływał na poszukiwania intelektualne Skargi⁵¹.

Jak zatem „szkoła warszawska” mogła wpłynąć na przywiązanie autorki do określonej podmiotowości? Zdaniem Stanisława Gromadzkiego podstawowym wyróżnikiem omawianego kręgu intelektualnego⁵² jest status luminarzy

49 Do WSHI zalicza się m.in. tak znane postaci jak Bronisław Baczko, Leszek Kołakowski, Jerzy Szacki, Andrzej Walicki czy Krzysztof Pomian. Należy podkreślić, że wielu badaczy podważa zasadność określania tego kręgu intelektualnego szkołą naukową. Marta Bucholc pisze na przykład: „WSHI nie spełniała socjologicznej definicji szkoły, ale zarówno samym jej członkom, jak i późniejszym interpretatorom trudno było się jakby pogodzić z postrzeganiem ich jako osób po prostu współwystępujących w pewnym czasie i miejscu. Było w tym coś więcej”. M. Bucholc, *Warszawska szkoła historyków idei – o potrzebie porządku w myśleniu o historii myśli*, „Stan Rzeczy” 2012, nr 1(2), s. 174.

50 Andrzej Kołakowski przekonuje jednak, że wydana w 1967 roku rozprawa habilitacyjna Barbary Skargi *Ortodoksja i rewizja w pozytywizmie francuskim* jest modelową realizacją założeń WSHI. Zdaniem badacza stanowi o tym uwzględnione w pracy analizowanie stosunku ortodoksji i rewizji w filozofii (odmiennego od relacji ortodoksji i herezji w religii); wykazanie, że w filozofii „czysta” ortodoksja właściwie nie istnieje, a rewizja jest naturalnym procesem w kontekście koncepcji filozoficznych. Według Andrzeja Kołakowskiego za przynależnością *Ortodoksji i rewizji w pozytywizmie francuskim* do WSHI przemawia także sama metoda polegająca na śledzeniu wewnętrznych napięć w systemach filozoficznych oraz historycznych przemian idei. A. Kołakowski, *Barbary Skargi „Ortodoksja i rewizja w pozytywizmie francuskim” jako klasyczne dzieło warszawskiej szkoły historii idei*, [w:] *Myśl Barbary Skargi. Droga osobna*, red. J. Migasiński, M. Środa, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2015, s. 57.

51 J. Migasiński, *Metafilozofia Barbary Skargi wobec historii idei*, [w:] *Myśl Barbary Skargi...*, s. 59–75.

52 Autor, dystansując się od terminu WSHI, stosuje zapis „warszawscy historycy idei” lub „tak zwana warszawska szkoła historii idei”. S. Gromadzki, *Warszawscy historycy idei o roli inteligenta i humanisty. Projekt badań*, [w:] *Wokół dorobku warszawskiej szkoły historii idei*, pod red. Andrzeja Kołakowskiego, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2013, s. 153–154.

polskiej humanistyki, osobowości twórczych, nierzadko obdarzonych charyzmą. Badacz wskazuje ponadto na poczucie misji, a często również bezinteresowności (szczególnie akcentowanej przez Skargę). Postaci kojarzone z tą grupą często też były aktywne w życiu publicznym – zabierały głos w sprawach o dużym znaczeniu społecznym, a także i politycznym⁵³.

Niewątpliwie Barbara Skarga stała się osobą publiczną, przez wielu traktowaną jako autorytet naukowy i moralny⁵⁴. Ważnym obszarem problemowym w późnym okresie jej twórczości jest refleksja o charakterze obywatelskim. Tekst *Inteligencja zamilkła*, który pierwotnie ukazał się na łamach „Gazety Wyborczej” (nr 12 z 2006 roku), a następnie został opublikowany w tomie *Człowiek to nie jest piękne zwierzę*, zaczyna się od wyznania: „Gazeta prosi mnie o napisanie kilku słów o roli inteligencji w naszym skłóconym kraju”⁵⁵. I chociaż w kolejnych zdaniach autorka dzieli się wątpliwościami, czy na pewno jest właściwą adresatką tej prośby, szybko decyduje się na przeprowadzenie wnikliwej analizy współczesnych problemów społecznych.

Piotr Marciszuk w swoim wspomnieniu o filozofce wyznał: „Swoje zdanie wypowiadała bez emfazy i bez podkreślania swej roli przewodniczki chóru, ale jej spokojne słowa przemawiały właśnie siłą autorytetu, bo po prostu była najmądrzejsza, i każdemu się to narzucało w sposób oczywisty”⁵⁶. Jacek Migasiński i Magdalena Środa we wstępie do tomu *Mysł Barbary Skargi. Droga osobna* napisali:

Skarga należała do topniejącego już dziś grona mistrzów, którzy mieli swoich uczniów i to wśród kilku pokoleń. Można powiedzieć, że nie tyle nauczała filozofii, ile nauczyła myśleć kilka pokoleń intelektualistów i intelektualistek. [...] Była autorytetem, który nie wskazywał konkretnych dróg, nie domagał się intelektualnej lojalności wobec jakiejś doktryny, który – po prostu – dawał przestrzeń do wspólnego myślenia i prowokował je. Była mistrzem, który troszczył się o autonomię swoich uczniów, a także o trwałość i żywotność przyjaźni⁵⁷.

Filozofkę frapuje temat autorytetu i związane z nim zjawisko ustanawiania hierarchii. Jego analizę podjęła m.in. w opublikowanym pierwotnie w „Tygodniku Powszechnym” (nr 7 z 2004 roku), a później w zbiorze *Człowiek to nie jest piękne*

53 Tamże, s. 164–165.

54 Przykładowo w biografii umieszczonym w tomie *Ślad i obecność* pojawiło się właśnie takie określenie odnośnie do autorki. B. Skarga, *Ślad i obecność*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.

55 B. Skarga, *Człowiek to nie jest piękne zwierzę*, Znak, Kraków 2007, s. 155.

56 P. Marciszuk, *Barbara Skarga i autorytet*, [w:] *Mysł Barbary Skargi...*, s. 30.

57 J. Migasiński, M. Środa, *Słowo wstępne*, [w:] *Mysł Barbary Skargi...*, s. 11–12.

zwręczę eseju *Kilka słów o autorytecie*. Autorytetowi władzy przeciwstawiając autorytet społeczny, wskazuje na mechanizm oddolnego wyznaczania hierarchii:

Oto ktoś sam lub pewna społeczność z własnej woli, z własnego rozumienia, obdarza kogoś lub jakąś instytucję autorytetem. [...] Nie ma zatem mowy o posłuszeństwie, ale choć obdarzony autorytetem żadnego posłuszeństwa się nie domaga, istnieje pewien rodzaj podporządkowania, poddania się wyrażającego przekonanie, że warto się poddać, że ten autorytet ma rację, choć nie używa ani perswazji, ani przemocy. Jak mi się wydaje, najważniejszym słowem w tej relacji jest zaufanie⁵⁸.

W tym samym eseju szybko jednak zwraca uwagę (odwołując się w znacznej mierze do rozważań Paula Ricoeura) na zagrożenia wynikające z fałszywych wyobrażeń, braku krytycyzmu oraz zjawiska legitymizacji mitycznej, które nierzadko wpływają na proces wyboru autorytetów. W podsumowaniu Skarga pisze:

autorytety bywają ludziom potrzebne, zwłaszcza w czasach zagubienia. Autorytetów się szuka. Tylko nie należy zapominać, że czasem ten ktoś, kogo za autorytet uznajemy, może skorzystać z tego ponad miarę i w brutalny sposób [...]. I żeby skończyć już tę kwestię, chciałabym podkreślić, wbrew owym społecznym potrzebom, że boję się autorytetów, że boję się ufności na wiarę, poszukiwania oparcia w czymś, co racjonalności najczęściej urąga. Nie uznaję autorytetów i nie lubię autorytetów. Wydaje mi się, że w stosunkach międzyludzkich wystarczy wzajemny szacunek [...]⁵⁹.

Barbara Skarga, wykazując wyraźną tendencję do wypowiedzania się w sprawach moralnych i obywatelskich, jednocześnie nawołuje do ostrożności, by nie podporządkowywać się zbyt łatwo tym, którzy instytucjonalnie predysponowani są do pełnienia ról przywódczych. W eseju *Mistrz i mag* opisuje relację uczeń – mistrz w nauce. Wskazuje na pozytywne aspekty tej figury w dziejach filozofii, eksponując nonkonformizm mistrzów, wprowadzenie przez nich nowych idei. Skarga i w tym eseju akcentuje niebezpieczeństwa: „Zapatrzanie w mistrza łatwo [...] może zrodzić doktrynerstwo. A doktrynerstwo to śmierć nauki. Mistrza trzeba mieć nie dlatego, aby mu być posłusznym przez całe życie, aby powagę jego na każdym kroku podtrzymywać wbrew wdzierającym się faktom nowej rzeczywistości, lecz by móc go prześcignąć”⁶⁰.

⁵⁸ B. Skarga, *Człowiek...*, s. 97.

⁵⁹ Tamże, s. 99.

⁶⁰ B. Skarga, *Przeszłość i interpretacje. Z warsztatu historyka filozofii*, red. M. Pańków, przedm. B. Działożyński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, Warszawa 2015, s. 204.

Analiza procesu kształtowania się wywiadu rzeki „*Innego końca świata nie będzie*”... pozwala zaobserwować, w jak dużym stopniu Barbara Skarga dbała o styl wypowiedzi. Nanosząc poprawki, konsekwentnie eliminowała sformułowania zbyt potoczne, wywody niewystarczająco uzasadnione. Unikała kierowania ostrej krytyki względem konkretnych osób. Wykreślała także fragmenty zbyt osobiste. Ujawniająca się w wywiadzie rzeki podmiotowość akademicka Skargi wiąże się z ważnymi postulatami etycznymi – uważnością zarówno względem rozmówcy, jak i odbiorcy książki. To także poczucie odpowiedzialności za własne sądy. Trudno oprzeć się wrażeniu, że reprezentowanie środowiska naukowego obliguje filozofkę do posługiwania się językiem poprawnym, wyważonym i precyzyjnym, a ponadto niezideologizowanym.

Wywiad rzeka to publikacja pełna sprzeczności. Z pewnością atrakcyjność gatunku wiąże się z gestem zaproszenia czytelnika do kameralnej czy nawet intymnej rozmowy. Lecz nie może to być spotkanie prywatne, skoro jego rezultatem ma być wydana książka. Świadomość uczestników wywiadu, że nagrane dialogi zostaną spisane i zredagowane, rodzi oczywisty dystans. Rozmówcy komunikują się więc z czytelnikami, niejako wyobrażając sobie nieoficjalny charakter dyskusji. Uczestniczą w bezpośredniej rozmowie, pamiętając jednocześnie o potencjalnych czytelnikach. Walter Ong przekonuje, że liczne paradoksy związane z powstawaniem książki mówionej tak naprawdę charakteryzują proces kształtowania się całej literatury. Autor w trakcie pisania nie myśli stale o swoich czytelnikach, w pewnym sensie musi się od nich oddzielić. Jednak tworząc, niewątpliwie cały czas komunikuje się z publicznością – choć odbiorcy są wówczas nieobecni. Trochę zatem udaje, że są obecni. Możliwości techniczne pozwalające na nagrywanie głosu nie tyle zrodziły, co po prostu zniuansowały zawilości komunikacyjne związane z powstawaniem różnych form literackich⁶¹.

Można jeszcze zadać pytanie, czy przyjemność z lektury wywiadu rzeki nie jest przypadkiem związana z wrażeniem podsłuchiwania osób publicznych w sytuacjach prywatnych. Trudno wprawdzie założyć, że czytelnik spisanej i wielokrotnie poprawianej rozmowy jest w stanie całkowicie zapomnieć o literackiej konwencji, ale nie można też wykluczyć, że właśnie pragnie poddać się takiej iluzji. Wówczas ingerencje w tekst, drobiazgowość prace redakcyjne paradoksalnie ułatwiają odbiorcy porzucenie dystansu i wsłuchanie się w żywą wymianę zdań. Z całą pewnością czytelniczą satysfakcją daje także zabieg odwrotny: rekonstruowanie (zarówno w pracy badawczej, jaki i w wyobraźni) wieloetapowego, komunikacyjnie złożonego procesu formowania się wywiadu rzeki.

⁶¹ Zob. W.J. Ong, *Przekształcanie się środków przekazu: mówiona książka*, przekł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 1, s. 322.

Bibliography

- Buber Martin, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, trans. by J. Doktor, Instytut Wydawniczy "Pax", Warsaw 1992.
- Bucholc Marta, *Warszawska szkoła historyków idei – o potrzebie porządku w myśleniu o historii myśli*, "Stan Rzeczy" 2012, issue 1(2), pp. 168–185. <https://doi.org/10.51196/srz.2.8>
- Głowiński Michał, Wołowicz Grzegorz, *Czas nieprzewidywany. Długa rozprawa bez pana, wójta i plebana. Rozmowa-rzeka*, Wielka Litera, Warsaw 2018.
- Gromadzki Stanisław, *Warszawscy historycy idei o roli inteligenta i humanisty. Projekt badań*, [in:] *Wokół dorobku warszawskiej szkoły historii idei*, edited by A. Kołakowski, Wydawnictwo IFiS PAN, Warsaw 2013, pp. 153–167.
- Inwentarz archiwum osobistego prof. Barbary Skargi*. Połączone Biblioteki Wydziału Filozofii i Socjologii UW, Instytutu Filozofii i Socjologii PAN i Polskiego Towarzystwa Filozoficznego, Warsaw 2016.
- Kołodziej Andrzej, *Barbary Skargi "Ortodoksja i rewizja w pozytywizmie francuskim" jako klasyczne dzieło warszawskiej szkoły historii idei*, [in:] *Myśl Barbary Skargi. Droga osobna*, edited by J. Migasiński, M. Środa, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warsaw 2015, pp. 49–58.
- Łebkowska Anna, *Rozmowy z pisarzem – analiza gatunku*, [in:] *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, edited by M. Lubelska, A. Łebkowska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1994, pp. 175–187.
- Maciąg Kazimierz, *W kręgu problematyki "pamiętników mówionych"*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów 2001.
- Marciszuk Piotr, *Barbara Skarga i autorytet*, [in:] *Myśl Barbary Skargi. Droga osobna*, edited by J. Migasiński, M. Środa, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warsaw 2015, pp. 27–33.
- Migasiński Jacek, *Metafilozofia Barbary Skargi wobec historii idei*, [in:] *Myśl Barbary Skargi. Droga osobna*, edited by J. Migasiński, M. Środa, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warsaw 2015, pp. 59–75.
- Migasiński Jacek, Magdalena Środa, *Słowo wstępne*, [in:] *Myśl Barbary Skargi. Droga osobna*, edited by J. Migasiński, M. Środa, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warsaw 2015, pp. 7–13.
- Ong Walter Jackson, *Przekształcanie się środków przekazu: mówiona książka*, trans. by M.B. Fedewicz, "Pamiętnik Literacki" 1990, vol. 1, pp. 319–327.
- Różański Marcin, *Wywiad-rzeka. Między teorią a praktyką gatunku*, "Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2018, issue 13, pp. 163–177. <https://doi.org/10.15290/bsl.2018.13.11>
- Skarga Barbara, *Człowiek to nie jest piękne zwierzę*, Znak, Kraków 2007.

- Skarga Barbara, *“Innego końca świata nie będzie”*. Z Barbarą Skargą rozmawiają Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski, Znak, Kraków 2007.
- Skarga Barbara, *Innego końca świata nie będzie*, Skar. 30. Computer printout – fragment. Połączone Biblioteki Wydziału Filozofii i Socjologii UW, Instytutu Filozofii i Socjologii PAN i Polskiego Towarzystwa Filozoficznego, Warsaw, no date.
- Skarga Barbara, *Innego końca świata nie będzie*, Skar. 31. Computer printout – fragment. Połączone Biblioteki Wydziału Filozofii i Socjologii UW, Instytutu Filozofii i Socjologii PAN i Polskiego Towarzystwa Filozoficznego, Warsaw, no date.
- Skarga Barbara, [*Moim pierwszym marzeniem było...*], Skar. 70.7. Typescript. Połączone Biblioteki Wydziału Filozofii i Socjologii UW, Instytutu Filozofii i Socjologii PAN i Polskiego Towarzystwa Filozoficznego, Warsaw, no date.
- Skarga Barbara, *Przeszłość i interpretacje. Z warsztatu historyka filozofii*, edited by M. Pańków, preface by B. Działożyński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, Warsaw 2015.
- Skarga Barbara, *Ślad i obecność*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warsaw 2004.
- Zimand Roman, *Czas normalizacji. Szkice czwarte*, Aneks, London 1989.

Paweł Dziel – Ph.D. student at the Faculty of Humanities of the University of Szczecin. He is preparing a doctoral dissertation on Barbara Skarga’s essay-writing. Author of scientific articles and critical sketches on contemporary Polish literature. He published, *inter alia*, in *Pogranicza*, *Autobiografia*, and the *Forum of Poetics*. The main areas of his research interests include essay-writing, autobiography, and the relationship between philosophy and literature.

Jerzy Borowczyk*

 <https://orcid.org/0000-0002-6420-4163>

Reversals and partings
Over the manuscripts for
Włodzimierz Odojewski's
*Nie można cię zostawić samego
o zmierzchu* and *Jeżeli jeszcze
kiedyś będę...* (from the writer's
Poznań archive)

Summary

The study retraces and investigates Włodzimierz Odojewski's (1930–2016) process of writing two short stories between 1976 and 1993 by interrogating the manuscripts (handwritten and typed) from the writer's personal archive, maintained by the Faculty of Polish and Classical Philology of the Adam Mickiewicz University in Poznań. To document the genesis of the stories, the author draws on analytical methods proposed by French text geneticists (Pierre-Marc De Biasi, Jean Bellemain-Noël) and American scholar John Bryant (author of the fluid text concept). The investigation is focused on selected clusters of revisions made in Odojewski's manuscripts – edits made to the title and the opening paragraphs, alongside various deletions, corrections, and additions.

* Associate Professor, Adam Mickiewicz University, Faculty of Polish and Classical Philology, ul. Fredry 10, 61-702 Poznań; jerzy.borowczyk@amu.edu.pl

The investigation is premised on the argument that in the course of a long creative act, writers typically strive for compositions that most precisely reflect the nuances of their characters' mental states and the settings of their stories. As performed by Odojewski, the creative act serves as an example of the inherent volatility of writing, which ultimately produces highly fluid characters

Keywords: Włodzimierz Odojewski, Polish prose in the 20th century, text genetics, fluid text, draft, manuscript, literary archive

“...they shall reclaim their names and their place in time...”

In search of a foothold

For what seems like the hundredth time, I find myself shuffling through the files (or just colorful cardboard dust jackets sometimes) in which Włodzimierz Odojewski collected the records of his writing of the two short stories that this study is concerned with. In the text below, I explore, at length, the act of writing *Nie można cię zostawić samego o zmierzchu* [You Can't Be Left Alone At Dusk] (after its core came together in 1976, the story was first published in 1991, but kept evolving until 1993, when it was collected in the volume *Jedźmy, wracajmy* [Let's Go, Let's Return], to eventually undergo final albeit minute modifications in 2008, when three longer paragraphs were split into smaller ones, and three more were added)¹ and *Jeżeli jeszcze kiedyś będę...* [If I Ever Find Myself] (completed in 1985, the story premiered in the 1987 collection *Zapomniane, nieuśmierzone...* [The Forgotten, the Uncomforted]).² The former was a quintessential Odojewski coming-

1 The time of writing is indicated by the author's footnote featured in both book editions. This essay's analysis of the writing process suggests that the story was subject to further revisions after 1976. The first edition bore the original spelling of the title: Włodzimierz Odojewski, "Nie można cię samemu zostawić o zmierzchu," *Tydzień Polski* (weekly Friday supplement to the *Dziennik Polski* published in London), January 10, 17, 24, and 31, 1991. The story's book editions bore the amended title "Nie można cię zostawić samego o zmierzchu": Włodzimierz Odojewski, *Jedźmy, wracajmy. Opowiadania*, Wydawnictwo Znak, Krakow 1993, pp. 5–23; Włodzimierz Odojewski, *Jedźmy, wracajmy*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warsaw 2008, pp. 79–100.

2 Włodzimierz Odojewski, *Zapomniane, nieuśmierzone...*, Archipelag, Berlin 1987, pp. 119–137. Two subsequent printings of the story, within in the same collection, were published by the underground press: Włodzimierz Odojewski, *Zapomniane, nieuśmierzone...* n.p.: Oficyna Wydawnicza Margines, 1989, pp. 119–137, and later through official, above-ground channels:

of-age-story set in Podolia, while the latter represented an equally important area of his work, centering the memory work of a Polish émigré residing in Southern Europe (Sicily, to be exact). The rich dossiers documenting the genesis of both stories are part of the writer's personal archive maintained by the Faculty of Polish and Classical Philology at the Adam Mickiewicz University in Odojewski's hometown of Poznań.³

The aforementioned, repeated reshuffling and rereading of manuscripts (and individual sheets covered in both handwritten and typed text, in various proportions thereof) always (I have also done this with preliminary, incipient elements of many other Odojewski stories, particularly those from the 1970s and '80s, as these two decades produced the largest volume of records⁴) brings about that particular stage of the effort, mired in tedium and a sense of futility, and accompanied by a strong sense of chasing after something that might not even be there at all – a specter of some sort of rudiment, a phantom offering glimpses of a more structured investigation of a specific text, manifested in drafts and notebooks. The quest soon begins to resemble efforts to break a remarkably complex cipher. And just when surrender seems inevitable, you come across that single sheet on paper bearing the phrase that surely must have been the start of it (the work) all, or

Włodzimierz Odojewski, *Zapomniane, nieuśmierzone...*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warsaw 1991, pp. 145–167. Lastly, the final edition, with small revisions and retouching, Włodzimierz Odojewski, *Bez tchu*, Rosner i wspólnicy, Warsaw 2002, pp. 404–440. The 1991 and 2002 editions feature the date “1985” at the end of the story, indicating, it would seem, the time of the story's writing, and most certainly the year it was finished.

- 3 Jędrzej Krystek, Jolanta Nawrot, Dagmara Nowakowska, “Archiwum pisarskie Włodzimierza Odojewskiego w świetle krytyki genetycznej. Rekonesans,” [in:] *Przed-tekstowy świat. Z literackich archiwów XIX i XX wieku*, ed. Marzena Woźniak-Łabieniec, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, pp. 87–101.
- 4 Jerzy Borowczyk, “Zmagania z początkiem. Przed-tekst wybranych opowiadań Włodzimierza Odojewskiego (na materiale z poznańskiego archiwum pisarza),” *Forum Poetyki*, no. 22 (2020), pp. 26–51. In the essay, I analyze the writing process for the opening portions of three Odojewski stories penned in the 1970s, '80s, and early '90s: *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzcu idzie las* [The Forest Marches on Dunsinane Hill] (from the collection *Zabezpieczenia śladów* [Securing Evidence], the first edition of which was published in 1984), *Co słycać w ojczyźnie* [How Are Things Back Home] (*Zapomniane, nieuśmierzone...*, first edition published 1987), and *Sezon w Wenecji* [A Season in Venice] (from the second edition of *Jedźmy, wracajmy*, published 2008) Writing that essay and the one you're reading right now involved in-depth interrogation of the rough drafts for the majority of stories included in all three aforementioned short story collections: *Zabezpieczenie śladów*; *Zapomniane, nieuśmierzone...*; *Jedźmy, wracajmy*. Particular attention was given to the stories: “*I Duch się skupił w jedno ziarno*” [“And So the Spirit Came Together Into a Single Seed”]; *Pod murem* [By the Wall]; *W stepie, w ostach, i burzanie* [In the Steppes, Amidst the Thistles and Bents]; *Zapomniane, nieuśmierzone*; *Udany weekend* [A Good Weekend].

the vague outline of the paragraph (or paragraphs, plural) that reveals (sometimes by the narrowest of margins, but still) the structure underlying a key part of the story the genesis of which you are so desperately trying to unravel.

The phantom materializes after over two and a half hundred pages making up the drafts for *Jeżeli jeszcze kiedyś będę...*; a piece of paper, produced by cutting an A4 sheet in half, covered in handwriting (black-inked pen) from top to bottom on the recto side, and only near the top on the verso side. It was the single line of writing, found on the reverse of sheet no. 36, that shed light on the process of writing the story. The phrase seems to have been jotted down casually, in a rush, maybe even frantically: “they shall reclaim their names and their place in time.”⁵ Whence the certainty that the snippet was some kind of beginning? Two reasons. First, I see in it the essence of the experiences and the struggles of not only the protagonist, a Polish émigré who left his adopted home in the United States and retired to Sicily, where he was forced to confront his past, the youth spent in the country of his birth, that part of his life he has been trying for so long – and in vain – to purge from his mind. Second, I believe that Odojewski used the phrase to formulate, albeit somewhat elliptically, the objective of his writerly and philosophical struggles stemming from the process of writing yet another piece exploring the experience of emigration set, as many of his previous works treading the same ground, in an Italian *theatrum* of nature, art, and everyday life.⁶

During one his vacations in Sicily, the protagonist of *Jeżeli jeszcze kiedyś będę...* is forced to surrender to the rising wave of the past, which he believed far behind him. While he was fully convinced that this man (of whose death he learns from the telegram in the opening of the story) and his homeland no longer hold any sway over him and his present-day circumstances, especially after he’s remade himself into a success in the United States and liberated himself, or at least seemed to, from the heavy burden of distinctly Polish dilemmas and defeats, the shock brought on by the death of someone who was once so close to him ultimately compels the protagonist to engage in a bout of memory work that lays bare a host of uncomfortable

5 The Włodzimierz Odojewski Archive at the Faculty of Polish and Classical Philology of the Adam Mickiewicz University in Poznań (subsequently abbreviated “AWO”), “Spuścizna literacka Włodzimierza Odojewskiego. Opowiadania z tomu *Zapomniane, nieuśmierzone*,” file 1, sheet no. (subsequently sh.) 36v. The entire collection of rough drafts and fair copies for works making up the *Zapomniane, nieuśmierzone...* volume comprises seven files. Further citations from the collection will use the following notation: AWO, *Zapomniane*, file number, sheet number.

6 See: Grzegorz Czerwiński, *Po rozpadzie świata. O przestrzeni artystycznej w prozie Włodzimierza Odojewskiego* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011), particularly the fifth chapter of the monograph, “Przestrzeń otwiera się na Południe, czyli pejzaż włoski oczami emigranta” [The Space Opens South or an Italian Landscape Through the Eyes of an Émigré] (pp. 153–192).

experiences. With each of the twenty-four hours the story is set in, the protagonist's grip over the Polish portion of his biography, which allowed him to remain safely detached from it, grows ever looser. Without his prompting, the names of persons one close to him reappear within his self, and reclaim their rightful places in the temporal continuum. I believe that when he jotted down the phrase "they shall reclaim their names and their place in time," the writer was still in the early stages of his work on the story (in the published version of the story, the phrase will be located a little past its halfway point, in a narratively, existentially, and psychologically key point of the plot, which I will come back to later in this study). Hence my tendency to interpret this short phrase as a sort of instruction, a metatext-forming, genetic inscription, supposed to remind the author of his intended objectives for the story. As such, the words from the verso side of sheet no. 36 could be read as a dual manifestation of the literary work *in statu nascendi* – simultaneously exemplifying Odojewski's story in the course of its writing, and identifying the fundamental objective defined by the writer caught up in this particular act of creation. The crux here would be the writerly pursuit of something that was once lost and without which writing is a pain. For Odojewski, meanwhile, time has remained one of the main objects of his efforts and deliberations since the earliest days of his writing journey.

Conceptions, rough drafts, revision clusters (choosing instruments)

If we were to reconstruct him from the papers collected in his Poznań archive, we would have seen Odojewski who goes through a lot of paper during his creative process, covering sheet upon sheet with typed and handwritten words. My examination of the origin dossiers for stories hailing from three collections published in between 1984 and 1993, reveals that the writer duly archived all the stages of his creative efforts: from manuscripts, through typescripts, all the way to the clean copy and subsequent galley proofs. In the course of writing a story, the manuscript–typescript sequence is repeated anywhere between several and a dozen times. Typically, the seed of a story is written out by hand, and then relatively early typed out. Initial typewritten drafts are often covered with strikethroughs and additions made in pen, alongside splotches of correction fluid overwritten with fresh typescript. After retyping these pages, peppered with corrections, the writer then circles back to handwritten (and often penned in quickly, and consequently barely legible) renditions of certain portions of the work, only to type them out and move onto manual corrections again. This process was usually repeated until the writer was left with a near-clean copy, with barely a handwritten note. When the work moved onto galley proofs, it usually entailed minute corrections. Rather than conclude the process, however, the publication of the work merely moved it onto

a stage that Pierre-Marc de Biasi termed the “genetics of print.”⁷ In each of the aforementioned collections, the writer made some changes, usually limited to single words, longer phrases, or individual sentences. Elsewhere, he also either multiplied or – much more rarely – combined paragraphs together.

As an aside, I would like to bring up a passage from Odojewski’s letter to Jerzy Giedroyc, concerning the printing of an excerpt from his *Odejść, zapomnieć, żyć* [To Leave, To Forget, to Live] (the planned fourth installment in the Podolian series).⁸ Dated January 15, 1980 and sent from Munich, the letter read:

my most heartfelt thanks for publishing my excerpt in your latest double issue, even though it was merely a rough draft. After taking in the text with “fresh eyes” during proofreading, I reworked my typewritten manuscript and made a handful of additions, and now my current draft does not match the printed version. But it’s good that even something I would consider a “draft” still made it into print.⁹

The passage offers a clear illustration of just how ceaseless the writing process was for Odojewski, as it continued throughout subsequent stages of the process. Portions or wholes considered complete were reopened and reworked. What seemed finished became a challenge, an invitation to further modifications.

This restless labor produces hundreds of sheets that make up the genesis dossiers, alongside material that bears rich traces of a work *in statu nascendi*. And so the handwritten and typewritten manuscripts for *Nie można cię* total nearly 140 sheets (excluding other records related to the story preserved in our archive

7 Pierre-Marc de Biasi, *Genetyka tekstów*, trans. Filip Kwiatek and Maria Prussak, Instytut Badań Literackich PAN, Warsaw 2015, pp. 50–52. The faculty archive contains copies of the aforementioned collections (particularly *Zabezpieczanie śladów*) with numerous author revisions (multiple copies, in some instances, labeled with annotations on title pages or covers: “corrected copy,” “revised copy,” “I have made alterations to the text”).

8 Włodzimierz Odojewski, “Odejść, zapomnieć, żyć,” *Kultura*, no. 1–2 (1980), pp. 70–102. The aforementioned fourth installment was supposed to be called either *Katarzyna* or *Powieść berlińska* [The Berlin Novel]. Cf. Magdalena Rabizo-Birek, “W poszukiwaniu Katarzyny. Ostatnie dwa ogniwa cyklu podolskiego (cz. I),” [in:] *Zabezpieczanie śladów. Wokół życia i twórczości Włodzimierza Odojewskiego*, eds. Alicja Przybyszewska and Dagmara Nowakowska, Wydawnictwo “Poznańskie Studia Polonistyczne,” Poznań 2018, pp. 13–24; Magdalena Rabizo-Birek, “W poszukiwaniu Katarzyny. Ostatnie ogniwa cyklu podolskiego (cz. II),” [in:] *Zapomniane, nieuśmierzone... Pamięć, zapomnienie, trauma w twórczości Włodzimierza Odojewskiego*, eds. Alicja Przybyszewska and Dagmara Nowakowska, Wydawnictwo “Poznańskie Studia Polonistyczne,” Poznań 2020, pp. 151–198.

9 Letter from Włodzimierz Odojewski to Jerzy Giedroyc, Munich, January 15, 1980, Archives of the Literary Institute at Maisons-Laffitte, signature: ILK KOR RED Odojewski.

and at other locations),¹⁰ whereas the process of writing *Jeżeli jeszcze* can be retraced over more than 250 sheets. In both cases, the dossiers include sheets covered in handwriting and typescript, with the latter being the dominant form. The records also stand as fascinating testimony of the writer's struggles with finding the right titles for his works, drafting their first paragraphs, and developing their plots. Somewhat provisionally, I decided to name the two most prominent of Odojewski's writerly methods (and habits) "reversals" and "partings." In the course of composing the two stories, Odojewski rewrote their beginnings at least several (*Nie można cię...*) or even a dozen (*Jeżeli jeszcze kiedyś...*) times, changed titles, and repeatedly reworked their opening portions. He also drafted outlines of following paragraphs. Each subsequent edit of each story brought additional strikeouts, and even more additions and elucidations, a process which I provisionally came to call the parting of exposition and plot.

In the attempt to master the writerly ardor we are dealing with here, I draw on the toolkit developed by the field of genetics of texts and genetic criticism, particularly their interpretations devised by the aforementioned de Biasi. The terminological findings of one of the founders of the French school, Jean Bellemin-Noëla, outlined in the opening portions of his monograph¹¹ (namely the concepts of conception, sketch, and rough draft) would prove likewise helpful, as would the method of identifying and marking specific tropes appearing in the drafts of a poem by Oskar Miłosz,¹² which became the subject of key chapters of that treatise. And so, the text defines the rough draft as "the body of writings edited 'with regard

¹⁰ The origin dossier for the story comprises two files:

- AWO, file 1: "The literary legacy of Włodzimierz Odojewski. Typewritten manuscripts for *Nie można cię samego zostawić o zmierzchu*". The twenty-two sheets in the file make up the latest of preserved fair copies of the story. The remaining seventy make up the rough drafts (handwritten and typed manuscripts) dated to the early and middle stages of the author's work on the text. The file will be subsequently abbreviated as AWO, *Nie można*, followed by the sheet number.
- AWO, files 1-5, "The literary legacy of Włodzimierz Odojewski. *Jedźmy, wracajmy*". File 4 includes nearly forty sheets of handwritten and typed manuscripts, half of which come from the later stages of the author's efforts to shape the plot (they hold the text of the story covered in numerous revisions, which would give rise to the latest of the preserved fair copies, located in the above-mentioned file 1), alongside press clippings from *Tydzień Polski*, featuring successive episodes of the 1991 edition (as well as photocopies of the clippings). The file will be subsequently abbreviated as AWO, *Jedźmy*, file 4, followed by the sheet number.

¹¹ Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Miłosz*, Librairie Larousse, Paris 1971.

¹² Oscar Venceslas de Lubicz Miłosz, *La Charrette. Wóz*, trans. Czesław Miłosz, in: idem, *Wybór poezji*, ed. Maria Leśniewska, Wydawnictwo Literackie, Krakow 1982, pp. 92-95. Bellemin-Noël interrogates this text in the chapter "Les brouillons," *Le texte*, pp. 33-60.

to' the text being prepared for publication and leading thereto," where the phrase "with regard to" results from the perspective of a finished work, while the concept itself rests on the premise that in a given moment of the writing process, the rough draft functions already as "a standalone work, not a preparation thereof." A sketch, meanwhile, is "a part of the rough draft that can be considered a complete composition," but still unfit for print on account of the fact that "it is indeed a text, but not a literary work." Finally, Bellemin-Noël defines a conception as "a part or the whole of the rough draft which is transformed, nullified, or complemented by the stage directly following it," and which – in contrast to the sketch – "may not be interpreted as a finished work."¹³

The aforementioned concepts, or should we say instruments, which I want to use to interrogate the rough drafts of two of Odojewski's short stories, will only prove useful insofar as they are brought to bear on the selected portions of the genesis dossiers. As I have already mentioned, the selections in question total over 400 sheets of typewritten and handwritten manuscripts. The dossier for *Jeżeli jeszcze kiedyś* is particularly striking – while the published story is merely seventeen pages long, the dossier runs nearly two hundred and fifty! As the story, like many in Odojewski's body of work, was composed over a rather lengthy period of time, it was crucial to identify the key stages of the process and establish which portions of the text underwent the most substantial changes and evolutions (in terms of scope, size, and time required). From these, I selected two or three sizable passages (from *Jeżeli jeszcze kiedyś* and *Nie można cię*) which I then subjected to microgenetic analysis.

The breadth of these phenomena (which I also observed across other stories from the 1970s, '80s, and '90s) suggests the use of John Bryant's fluid text concept,¹⁴ which sits on the intersection of editorial, textological, and purely literary studies. The notion could also be applied to the phenomenon, or maybe even a specific stamp, of Odojewski's particular approach to writing, which, in my opinion, is best embodied by the image of the writer seized by his rough drafts, besieged by version and variants, a writer confined to his workshop, his archive. Poring over the dozens of files documenting his work on his novels, we can see that with time, Odojewski found it increasingly more difficult to control his vast repository of rough drafts. While he has done a splendid job with the sprawling dossier for *Zasypie wszystko* or *Oksana*, the documents for *Katarzyna/Powieść berlińska* ultimately overwhelmed him. Scholars of his writerly archives, therefore, may find themselves dealing with an author trapped in a permanent *in statu nascendi* condition.

¹³ Jean Bellemin-Noël, "Tekst i przed-tekst. Bruliony wiersza Oskara Miłosza (fragmenty)," trans. Karol Krzyżosiak, *Forum Poetyki*, no. 21 (2020), pp. 58–59.

¹⁴ John Bryant, *The Fluid Text. A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2005.

Conceived this way, the artist resembles the protagonist from the opening paragraphs of *Jeżeli jeszcze kiedyś*: immobile, almost paralyzed, facing a sprawling wall of his own thoughts, his consciousness gripped by apathy. Hence my reliance on Bryant's findings, which I have made a crucial component of my efforts to capture Odojewski, engrossed in his drafts, in the very act of artistic creation. I believe that it is possible to draw simultaneously on the methodologies of textual genetics and genetic criticism, and the investigative methods of fluid text analysis, without bringing about any unnecessary academic eclecticism.

The American philologist is interested in any literary work that exists "in more than one version," and considers fluidity inherent "in the phenomenon of writing itself," an act that is "fundamentally [...] arbitrary hence unstable," resulting in interminable variability of this "approximation of thought." "The only 'definitive text' is a multiplicity of texts," Bryant declares, "or rather, the fluid text."¹⁵ Such an approach to the act of writing is a key element of any effort to interrogate the work Odojewski, as the writer put considerable emphasis on the solemn yet tedious act of shaping his works. In his case, Bryant's assertion that fluid texts constituted a "constant 'deferral' of the literary work itself,"¹⁶ rang most definitely true. When the status of the literary work is conceived in such a manner, the concept Bryant calls "revision code" becomes paramount, as it seemingly obliges the scholar "to make process rather than object manifest." Hence the explicit instruction: "Thus before we can begin to explore what meaning revision might have, we need to ask questions about the work of revision (*travail*)."¹⁷ Investigations so oriented may ultimately produce an image showing the writer, in the grip of zealous revision, "getting at self and language," and bringing about a shift in the "relation of self to culture," resulting in a "strategic reconception."¹⁸

Later on, I try to identify in the rough-draft documentation of the origins of two of Odojewski's stories two locations I have come to provisionally call "revision clusters," which I expect to help me better spotlight fluidity as an essential attribute of Odojewski's literary efforts, spanning not only his work on the conceptions, sketches, and rough drafts, but also his published texts. What I seek, therefore, is a narrative¹⁹ about the revisions that unfolded in several key parts of the sto-

15 John Bryant, "Introduction," in: idem, *The Fluid Text*, pp. 1-2.

16 Ibid., p. 10.

17 John Bryant, "Readers and Revision," in: idem, *The Fluid Text*, p. 94.

18 Ibid., p. 104.

19 Recently, while pondering the ability to digitally present documentation retracing the origins of a literary work, Paweł Bem, a leading figure in text genetics and genetic criticism, emphasized that the narrative efforts of scholars employing the methodology are still irreplaceable: "In my view, D'Iorio's findings about the potential forms of digital representation of the writing process are still of fundamental significance. Despite the indisputable effectiveness of these instruments, the stories behind the origins of literary works are much easier told

ries about an émigré trying, to no avail, to free himself from the snares of the past, and a twelve-year-old struggling against the trauma of experiencing the effects of mass murder first-hand.

The “Miracle” of (Dis)Memory (*Jeżeli jeszcze kiedyś będę*)

The opening sentence, the opening paragraph, sometimes the second paragraph or at least its opening: these are the main sites in which Odojewski’s distinctive sprawling, labyrinthine manner of beginning his works (novels and shorter forms) typically transpires, building an incipient of his prose, so to speak – poetic in spirit and, to some extent, in form. While the genesis dossier shines little light on the opening of *Nie można cię samego zostawić o zmierzchu*, thus precluding us from retracing the writer’s path to forging the story’s opening verses, the rough drafts for *Jeżeli jeszcze kiedyś będę* threaten to inundate investigating scholars with testimony showing the work in its nascent stages. In the first book edition of the story of a day in the life of a Polish émigré, the shape of the first paragraph and the opening line of the second are as follows:

The news seem to bounce off his mind, as if glancing against a wall around his brain. A screen that was not indifferent or insensitive, as much as plainly impermeable. He has to cross the short distance separating him from the revolving doors, pass through them, cut through the lobby thick with dust packed dense by the heat, open another door, and then come out into sunlight baking this side of the street a white so harsh that it’s hard to look at.

The street is named for Archimedes. All the shade and chill, or at least a semblance thereof, seem to have taken shelter across the alley...²⁰

The records hold as many as fourteen sheets documenting Odojewski’s efforts to craft the first two paragraphs of the story. Such extensive avant-textes of the opening portions of novels and short stories are the norm for Odojewski. Out of these fourteen attempts at an opening, the first seven illustrate the early stages of the

than shown. An editor must become, to a much deeper degree than before, an interpreter and narrator of the revisions, leaving the true origins of the story to situate itself, D’lorio says, somewhere between the genetic edition and genetic criticism, which is ‘just’ the story.” Paweł Bem, “Ton manuskryptu. Literatura – edycja – życie,” *Forum Poetyki*, no. 21 (2020), p. 18. D’lorio’s findings mentioned by Bem can be found in: Paolo D’lorio, “Qu’est-ce qu’une édition génétique numérique?” *Genesis*, no. 30 (2010), pp. 49–53.

²⁰ Włodzimierz Odojewski, “Jeżeli jeszcze kiedyś będę...,” in: idem, *Zapomniane*, p. 120.

writing effort – focused around the place the opening is set in: Via Archimede in the Sicilian town of Syracuse. The paragraph that sat second in the first printing was initially envisioned as the opener, and furthermore, two sheets from the earliest stages of the process suggest that the protagonist himself was the narrator, speaking in the first person, and reminiscing about the day he received news of the death of his childhood friend. In the third of the early revisions, “I remember” became “he remembered,” shifting the narrator into the third person where he would stay until the very end of the writing process.²¹ In the picture below is the transcript of subsequent revisions from the earliest attempts to compose the opening, which we could tentatively call the “Via Archimede.” These are, I believe, the most crucial changes and revisions made in this stage:²²

[1] *Ulica nazywała się Archimedes, pamiętam, cały cień był
po przeciwnej stronie*

[2] Ulica nazywała się Archimedes, pamiętam, ^{te chwilę dokładnie} cały cień
^{skupił się} ~~był~~ po przeciwnej stronie

[3] A więc pamiętał ^{te chwilę dokładnie}, jakby zatrzymaną
~~w upale~~ w gorąco: ulica Archimedes w samym środku starych
Syrakuz na wyspie

In the first phase, tentatively called “Via Archimede,” the writer makes two momentous although ostensibly minute changes: he changes the mode of narration

²¹ For the sake of precision, we ought to note one additional minute revision (changing “I” to “he” with a strikethrough) which can be found in: AWO, *Zapomniane*, file 1, sh. 12r. The manuscript there features the following shape of the story’s conception: “And so I he remembered the moment precisely: it was the siesta in Syracuse on Via Archimede.”

²² Italics denotes Odojewski’s handwriting. The next three revisions come from:

[1] AWO, *Zapomniane*, file 1, sh. 9v, sh. 11r. On both sheets, the manuscripts are handwritten. Sheet 9v was written later, as indicated by the inclusion of the adjective “whole,” which on sh. 11r was penned in over the word “shade” and inserted before the noun with an editing mark. Furthermore, the text on sh. 9v is crossed out with two intersecting lines – which was likely Odojewski’s way of marking portions of the handwritten manuscripts that he’s managed to type out.

[2] AWO, *Zapomniane*, file 1, sh. 10. The revision changing “remember” to “remembered” was made using a typewriter: the Polish letter “ł” is typed over the letter “m.”

[3] AWO, *Zapomniane*, file 1, sh. 19. The text in this sheet is crossed out with a diagonal line (and rewritten in the course of a subsequent revision).

and pushes the toponyms, including the name of the Sicilian town and the street, ever further outward. According to Bryant's analytical premise, I am more interested in the process of revision than its particular import – Odojewski's works *in statu nascendi* are realms of ceaseless, repeated alteration, producing small changes in the form of either deletions of previously written phrases (usually coupled with suggestions for new phrasing), or new expressions penned in right above the verse (or in the left margin).

In the subsequent phase of his work on the opening passages and paragraphs of *Jeżeli jeszcze*, the writer picks up a fountain pen and redrafts the beginning in black ink (earlier, he used a black ballpoint pen), only to rework it over six sheets of rough-draft typescript – stubbornly speckled with handwritten strikethroughs, postscripts, and inscriptions – until it finally reaches the form I cited in the starting point of this subchapter. The milestones of Odojewski's efforts in the second stage of his work on the opening – which I have come to call “inside the brain” – are as follows (given the limited scope of this study, I will focus only on the very beginning of the newly conjured paragraph):²³

[1] *Zrazu ta wiadomość, jak gdyby odskoczyła od jego świadomości, jak gdyby tam wewnątrz mózgu natrafiła na ścianę, nie obojętną i nieczułą, ale po prostu nieprzenikalną.*

[2] Zrazu ta wiadomość, jak gdyby odskoczyła od jego świadomości. Jakby tam wewnątrz mózgu natrafiła na twardą ścianę, nie obojętną, nieczułą, po prostu nieprzenikalną.

[3] Wiadomość ta zrazu odskakuje od jego świadomości. Jakby ~~gdzieś tam~~ w głębi mózgu natrafiła na ścianę. Nie obojętną, czy choćby nieczułą tylko, po prostu nieprzenikalną.

²³ Italics denotes Odojewski's handwriting. The next three revisions come from:

[1] AWO, *Zapomniane*, file 1, sh. 13. The text in this sheet is crossed out with a diagonal line, once again denoting a portion of the handwritten manuscript that has been typed out.

[2] AWO, *Zapomniane*, file 1, sh. 16.

[3] AWO, *Zapomniane*, file 1, sh. 45. The typed manuscript for this portion of the work features multiple uses of white correction fluid, either covering up earlier revisions or serving as background for new alterations. Putting the sheet against the light allows us to decipher what the text looked like before and see that no major changes have been introduced in the revisions.

The revisions, therefore, are radical, and predicated upon several premises. The first, and most fateful, is focused on the news and the attempt to retrace or to analyze the thought processes and memories of the protagonist. The message, and the mind of the Polish émigré trying to make sense of it, are elevated above the setting of the story and its weather conditions, which the author wanted to open the story in its earlier incarnation. The second pertains to the fact that in the third of the revisions shown above, the tense is switched from past to present. The third, meanwhile, involves successive renditions of the nuances illustrating the protagonist's mental state, which include reshuffling the word order, altering the syntax (splitting into separate clauses only to chain them back into longer verses), and attempting to emphasize the protagonist's inner struggle by adding, and then removing, the adjective "rigid" meant to describe the "screen" inside his brain.

From the rich dossiers documenting the process of writing the story, I would like to select two more fragments that bring into focus changes attesting to Odojewski's intention to illustrate the deepest twists and turns in the memory work performed by his protagonist. The three successive paragraphs that I find particularly compelling are located halfway through the story and ought to be of interest for at least three reasons. First, they contain the seeds of intriguing revisions that both parts of the text underwent. Second, in each of the paragraphs (the second and third, to be more precise²⁴), the writer calls on a device he would rarely use, and encrusts his text with fragments of poetry – a passage from Giovanni Pascoli's *L'Aquilone* [The Kite],²⁵ and Mieczysław Jastrun's untitled work, the opening lines of which ("Jeżeli jeszcze kiedyś będę w mieście tamtym..." [If I ever find myself again in that town...]) gave the Odojewski story its title. Finally, both links bring a sort of turn in the internal turmoil of the protagonist, along with some relief after a long day of dreadful experiences, and a sense of reconciliation with himself and the present around him.

Both parts of the story are set on the seashore, far from the old quarters of downtown Syracuse. Searching for solace and wracked by a strange inner turmoil (on

²⁴ In narrative terms, the second paragraph is strongly tied to the first, which is why I consider them a single whole. Here, the author introduces a character I discuss in my commentary to the transcript of the handwritten revisions of the passage and its subsequent alterations.

²⁵ AWO, *Zapomniane*, file 1, sh. 1–5 includes a photocopy of an Italian poem and its Polish translation, written in red pen by someone with a different handwriting than Odojewski. I have not (yet) managed to determine who authored the translation. More importantly, sh. 5v features Odojewski's handwritten annotation identifying the Italian poet: "Giovanni Pascoli," whereas in the first and subsequent editions of the story, in the footnote referencing the poem recited by Giovanna (who just might be named after the poet?), the name is misspelled as "Pascali." It is not clear why a reader as careful as Odojewski, who pored over not only his galley proofs but even subsequent editions of his own works, failed to spot the error.

the one hand, the burden of memory weighs heavy on him, while on the other, he realizes how many memories of people and places from his past in Poland slid into oblivion), the protagonist lays down on a quay jutting out into the sea. There, he's found by an Italian girl by the name of Giovanna, whom he met previously and struck up a peculiar acquaintance with. In the passage in question, the two play a game – he's pretending to be asleep, while the girl ostensibly respects it. The rough drafts for *Jeżeli jeszcze* document the author's five attempts²⁶ to revise this part of the story, which suggests that it marked a key point in the writing process. Below is my selection (of transcripts) of the most notable of the alterations:²⁷

Chodzi potem wzdłuż ~~tego wąskiego paska~~
~~wilgotnego piasku~~ po płytkiej wodzie
 unosząc wysoko ^{to jedną to drugą} ~~no~~gę i ostrożnie ^{ją} ~~napowrót~~
~~ją zanurzając~~, jak brodzący ~~ptak~~
 w poszukiwaniu pożywienia

In the course of subsequent revisions, changes are made to both descriptions of the setting (the “narrow strip of wet sand” is removed) and the actions of Giovanna. The alterations are important to the extent that the writer uses them to prepare the field for the girl's reciting of Italian verse. As the subject of the poem thinks reminisces about flying kites with his friends back when he was a boy, Odojewski's protagonist is immersed in the “murky, thickened matter of the memory of these times.”²⁸ In the revision retraced above, and in subsequent revisions, the image of Giovanna wading through the water like a bird endures, only to change slightly in the third attempt (sh. 80 from file 1); the initial “She paces through the shallows” turns into “She wades through the shallows,” and the verb

²⁶ The first four attempts at writing the Giovanna-centered paragraphs I focus on come from AWO, *Zapomniane*, file 1, and can be arranged in the following sequence: 1) sh. 83v → 2) sh. 72, 74 → 3) sh. 86, 30, 87, 80, 88 (these sheets feature only minute changes made to a block of text that remains more or less unaltered, which is why I group them here as a single attempt) → 4) sh. 36r. The final attempt (which made its way into fair-copy revisions and in galley proofs) can be found in: AWO, *Zapomniane*, file 7, sh. 12–13.

²⁷ AWO, *Zapomniane*, file 1, sh. 83v.

²⁸ Odojewski, *Jeżeli*, 128.

“wade” remains unchanged all the way the final version. Rephrasing the participle “brodzący” [wading], used here as part of a simile, into the verb “brodzi” [wades] (explicitly indicating the girl as its subject) was a crucial part of the writer’s efforts at this stage. The wading, it seems, is the preserve of the protagonist, as he struggles to deal with the burden of the bitter past and the chaos of the present, both existential and moral (he’s in Sicily with his wife and her friend, who’s also his lover – and all three are in on the secret). Additionally, wading in shallow water also carries a distinct visual potential and, to quote Gaston Bachelard, the “literary image is a nascent meaning. From it, the word – the old word – gets a new meaning. [...] Such is the dual function of the literary image: to mean something different and to make readers dream another way.”²⁹ It was only when the verb “brodzi” [wades] appeared in the rough drafts that the path to an even more profound alteration opened. In the above-mentioned sheet no. 36 (its *verso* was brought up in the earlier subchapter; this time, we’re looking at its *recto* side) Odojewski seems to have found a way to tie closer the image of Giovanna wading in the water with the emotional and spiritual condition of the protagonist. This idea gave rise to the passage, which in the first (and subsequent) printings reads as follows:

It’s fine. That world that Stefan belonged to (and which Stefan reminded him of with his annual letter), the same one he was once a part of, disappears from his mind. It’s more than fine. When the girl withdraws some time later, he forces himself to open his eyes and watch as she wades through the shallows, lifting one leg then the other, like a bird looking for food.³⁰

The passage is followed by Giovanna’s aforementioned recitation of the poem and – provoked by her pleading – the émigré’s declamation of a text (Jastrun’s) suddenly resurfaced from oblivion, which seeks to revive the past using a medium more perfect than fallible memory:

If I ever find myself again in that town,
[...]
If I ever come back not to memories,
But to a city very much alive, and see there a boy
Kneeling to drink from a spring...³¹

²⁹ Gaston Bachelard, “Part I: The Literary Image,” in: idem, *Air and Dreams. An Essay on the Imagination of Movement*, trans. Edit R. Farrell and C. Frederick Farrell, Dallas Institute of Humanities and Culture, Dallas 2011, p. 249.

³⁰ Odojewski, *Jeżeli*, p. 128.

³¹ *Ibid.*, p. 129.

The protagonist sees it a miracle, transpired mere moments before, when he was still waiting for the poem about the kites to end: “[...] and so he thinks that if she finishes the poem, a miracle will surely happen (which was not his desire), the faces from his dreams, close but unrecognizable, they shall reclaim their names and their place in time.” This is the place that the writer chose for that verse brought up in the opening of this essay, which spoke of people ostensibly consigned to oblivion by the protagonist retaking their identities. Let me reiterate here that the phrase first appeared penned down on the obverse side of the sheet on which the writer formulated and then preliminarily revised the passage about the émigré’s seeming liberation from the burden of the past.

Following Bryant’s findings,³² we might attempt to reconstruct the strategy of revision traces of which still remain in the rough drafts for *Jeżeli jeszcze*. The reversals (repetitions and their attendant strikethroughs and additions) and the partings (involving insertions in preliminarily composed paragraphs or reshuffling the elements in these new structures) bring about revisions that the writer deploys first and foremost to penetrate deeper into the inner workings of the consciousness (sometimes also sub- but never unconsciousness) of the profoundly lost – in himself and in his life – protagonist, with whom the author shared, during the time of the story’s writing, the life of the émigré.

“Do you want to touch?” (*Nie można cię zostawić samego o zmierzchu*)

The twelve-year-old Marek, the protagonist of *Nie można*, serves a leitmotif of three stories first published together in the 2008 collection *Jedźmy, wracajmy*. The volume marked the third time the story in question was published, but the first time it appeared alongside *Sezon w Wenecji* and *Cyrk przyjechał, cyrk odjechał*.³³ The Poznań archives hold the rough drafts for *Sezon* and *Nie można*. A key

³² Bryant, *The Fluid Text*, p. 4.

³³ The stories *Sezon* and *Nie można* are separated here by *Koń pułkownika* [The Colonel’s Horse]; it could also be argued that it acts as a sort of link between them, a counterpoint of sorts, as while it does not feature Marek, its cast includes boys his age, which allows us to see the three narratives as a sort of coming-of-age series, another one in Odojewski’s oeuvre. Grzegorz Czerwiński noted that the three Marek-centric stories were spun off from an abandoned novel that Odojewski wanted to write in the 1970s. See: Czerwiński, *Po rozpadzie świata*, 268. Here, the scholar brings up Odojewski’s interview with Krzysztof Masłoń, during which the writer explained the reasons behind that decision: “‘Bawiliśmy się w żółnierzy.’ Z Włodzimierzem Odojewskim rozmawia Krzysztof Masłoń, *Rzeczpospolita*, no. 205 (2006). The intention of writing a larger narrative was a key element of the process of writing the aforementioned short stories.

distinguishing mark of the genesis dossier for the latter is the aforementioned fact that the text's first edition was published already in 1991, after which the author continued to shape and alter it, sometimes to a considerable extent. The efforts are well illustrated by one of two revision clusters that I'd like to examine here. The cluster under discussion involves repeated revisions of the title of the story, which, in turn, is strongly tied with the reworking of its final paragraph, featuring the phrase that would finally give the story its name.

Odojewski made at least six attempts to nail down the opening form. The list of subsequent revisions (informed by in-depth analysis of the changes made to the first paragraph) goes as follows [the titles are left in their original quote marks rather than italicized, to preserve the author's original emphases – transl. note]:

1. "Don't be alone at dusk..."³⁴
 - 1a. "Don't be alone at dusk..." / "*Don't leave me alone at dusk.*"³⁵
2. "Don't leave me alone, dusk."³⁶
3. *Sleep at Dusk.*³⁷
4. "You can't be left by yourself at dusk."³⁸
5. "You can't be left alone/*left to yourself*/at dusk."³⁹
6. "You can't be left alone at dusk."⁴⁰

We would be hard pressed to find a more pivotal place for revisions than the title and the closing lines of a story. In the ending here, the protagonist, horrified by the memory of the sight of murdered women with their breasts removed, victims of a pogrom in Podolia (a flashback triggered by close contact with Karol's cousin, which I will discuss promptly), finds himself in the embrace of his mother. The woman tries to calm and comfort her son, and utters the phrase that the writer

³⁴ AWO, *Nie można*, sh. 79.

³⁵ AWO, *Nie można*, sh. 66. Italics denote a handwritten revision of the title that will be used in the subsequent approach as well.

³⁶ AWO, *Nie można*, sh. 53.

³⁷ AWO, *Nie można*, sh. 23. Italics denote the title rendered in handwriting above the phrase: "Nie /*można*/ zostawiając mnie cię samego o zmierzchu [the phrase is left in the original Polish, as it would be impossible to reflect the specific changes and the structure in English – transl. note] (here, slashes denote words written out by hand over typescript).

³⁸ The first edition of the story was published in a January 1991 issue of *Tygodnik Polski*. AWO, *Jedźmy*, file 4 contains press clippings from the four subsequent issues the story was published across. It also contains a photocopy of the publication – on the first page, in the title, the author used correction fluid to turn "left to yourself" into "left alone."

³⁹ AWO, *Jedźmy*, file 4, sh. 1. Italics between slashes denote words written out by hand over typescript.

⁴⁰ AWO, *Nie można*, sh. 1, and book editions (1993, 2008).

will use as the title of the story.⁴¹ Subsequent revisions present a veritable roller coaster of change: from forms addressed to Marek, to those that see him utter the phrase, up to attempts to impose a dreamlike frame on the story (*Sleep at Dusk*) and polishing the syntax in the phrase that determines the consequences of leaving the twelve-year-old alone at sundown. The sheer number of changes suggests that the writer's primary objective was to try and paint as deep, multidimensional, and intriguing a picture as possible of an adolescent who had experienced something transcending his cognitive and perceptual abilities. Odojewski wanted to point out the ruinous impact of such experiences on the child psyche, but without an adopting an overly emphatic or sententious (or even moralizing) tone for the conclusion of the story. The revisions were intended to rework the title and ending of the story into a suggestive bookends using by way of repeating the pregnant phrase.

A similar strategy, of introducing nuance without diluting powerful experiences, was used by the writer in one of the final paragraphs of the story, closing out the sequence in which Marek accompanies his slightly older cousin Karola as she tries on her grandmother's evening gowns one December evening (planning to wear them at carnival parties). As she changes dresses, the boy glimpses Karola's pubescent body. His eyes are drawn to her small breasts, inevitably triggering a flashback to the horrific scenes he's witness late last summer, when he and his older brother came across the bodies of Jewish and Romani women, gruesomely mutilated in a pogrom.

The significance of this passage to the overall writing process is best evinced by the fact that it was revised as many as five times before it reached the final shape it was published in 1993 (and printed again without any alterations in the second edition in 2008), fundamentally different from the iterations penned in earlier stages.⁴² In the five preceding stages, the phrase "Do you want to touch?", twice-uttered by Marek's cousin, resurfaces repeatedly, although each time amidst slightly

⁴¹ Three renditions of the phrase are preserved in the rough drafts of the final paragraph. The earliest matches the revision of the title which I labeled "1" and "1a," and appears three times throughout the rough drafts: AWO, *Nie można*, sh. 46, 63, 90. The second (AWO, *Nie można*, sh. 22 and AWO, *Jedźmy*, file 4, sh. 41) remains closest to the revisions of the title labeled "4" and "5." Finally, the third rendition (AWO, *Nie można*, sh. 34) most closely resembles the sixth title revision, the one which ended up making it into print.

⁴² The order in which the stages of revisions unfolded looks as follows: 1) AWO, *Nie można*, sh. 89, 45 (the latter is basically a copy of the first, although with a few corrections; in both sheets, the paragraph I focus on here is still attached to the two before it) → 2) AWO, *Nie można*, sh. 32 (which is where the paragraphs are pulled apart) → 3) AWO, *Jedźmy*, file 4, sh. 38, 19 (sh. 19 is a photocopy of sh. 38 with some revision suggestions that will be implemented down the line) → first edition of the story in *Tydzień Polski* → 5) AWO, *Nie można*, sh. 20.

different wording.⁴³ The question appears also in the first edition, and even in the subsequent rough draft of the magazine edition, only to disappear in the volume *Jedźmy, wracajmy*, where, rather than open the paragraph, it is replaced with a significant alteration. The two paragraphs that sat there in the first edition, and in the typewritten manuscript that followed it, focused around the cousin's inviting remarks and Marek's act of touching a private part, are instead merged into a single passage with Karola's questions taken out. In this final version, the whole situation unfolds in silence:

Trying to shake the vision, he slowly extended his arm, as if reaching out; seeing this, his cousin drew half a step closer, looking at him without saying anything. Then he touched and gently pressed against the billowing flesh. And because she neither moved or said anything in response, he wrapped his fingers around it even more gingerly and felt [...] But suddenly, before he could take his hand away, those horrifying images from months back flashed into his mind and sent a shudder through him, taking his breath away. He pulled away.⁴⁴

It seems that Odojewski needed the experience of being published (the first edition went to print in 1991), to find within himself the impulse to make another change and remove the suggestiveness implied by the cousin's repeated invitation.⁴⁵ This likely came about due to the fact that the revision strategy for this portion of the story was designed to focus reader attention on what is happening with the body (the experience of touch and caught breath) and the realm of emotions (as Marek is about to start crying) of the adolescent protagonist, who is incapable of articulating the trauma of the past summer, and who remains a boy balancing between mirage and touch, anchored in the present and the visible world by conversations with his cousin, by her glances and her pubescent body.

⁴³ Odojewski, "Nie można," *Tydzień Polski*, January 31, 1991.

⁴⁴ Odojewski, "Nie można," p. 22.

⁴⁵ In the first edition, at the point in the story when Marek's breath catches in his throat after he flashes back to the vision of the pogrom victims, the writer leaves in place another invitation from Marek's cousin, telling the boy to come see her naked again, should he be so inclined. The remark will disappear only in the revisions that Odojewski will make in sh. 20 of AWO, *Nie można* (this final form will make it into the book editions of the story).

Textual lability, character fluidity

A good author, who writes carefully, often finds that the expression he has been looking for some time, and which he did not know, proves, when found at last, to be the most simple, the most natural, and the one which was most likely to present itself to him spontaneously at first.

Jean de La Bruyère⁴⁶

Poring over the hundreds of sheets making up the rough drafts of Odojewski's two stories, studying the reversals and partings in both his writing and thinking, may prompt the investigator interrogating Odojewski's work to ponder the meaning behind all these efforts. All the repeated rewrites, incessant revisions, corrections, penning ever new conceptions, drafting sketches that never make it into the final version may lead us to question the writer and the sense of his arduous labor – was all of it in vain? And is attempting to retrace these efforts likewise futile? No! All the alterations, including the most minute reshuffling of both smaller and larger blocks of text, changes to word order, and cosmetic revisions, are just as import to capturing Odojewski's stories *in statu nascendi* as the more evident and substantial changes – such as changes in the grammatical person or tense, or the excision of certain phrases and expressions. Revisions both big and small reveal certain distinctive features of the writing process of the author of *Zasypie wszystko, zawieje*. One of these features is the instability of the very act of writing – also brought up by Bryant – which prompts a certain fluidity in Odojewski's characters, both the adult man (the Polish émigré lost in the world and in himself) and the adolescent twelve-year-old. Here, the creative act resembles a chase, pursuing characters that elude themselves and their creator alike. And reconstructing revision narratives⁴⁷ provides us with the opportunity to follow in the author's footsteps as he, once himself the pursuer, now becomes the pursued.

⁴⁶ Jean de La Bruyère, "Of Works of the Mind," in: *The Characters of Jean de La Bruyère*, trans. Henri Van Laun, Scribner & Welford, New York 1885, p. 12.

⁴⁷ Bryant, *The Fluid Text*, p. 148.

Jerzy Borowczyk*

Nawroty i rozsunięcia. Nad brulionami opowiadań Włodzimierza Odojewskiego *Nie można cię zostawić samego o zmięczeniu* oraz *Jeżeli jeszcze kiedyś będę...* (na materiale z poznańskiego archiwum pisarza)

Streszczenie

W studium dokonano rekonstrukcji i analizy procesu pisania dwóch opowiadań Włodzimierza Odojewskiego (1930–2016) powstałych w latach 1976–1993. Autor bada bruliony (rękopisy i maszynopisy) przechowywane w archiwum pisarza na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu. Praca nad dokumentacją genezy opowiadań odbywa się przy pomocy narzędzi zaproponowanych przez francuskich genetyków tekstu (P-M. de Biasi, J. Bellemin-Noël) i amerykańskiego badacza J. Bryanta (pojęcie płynnego tekstu /fluid text/). Analiza dotyczy wybranych skupisk zmian w brulionach utworów Odojewskiego – redakcje tytułu, początkowych akapitów, a także skreślenia, poprawki, uzupełnienia. Punktem dojścia studium jest stwierdzenie, że toku długotrwałego aktu twórczego pisarz dąży do konstrukcji, które w sposób maksymalnie precyzyjny oddają niuanse stanów psychicznych bohaterów oraz scenerii akcji opowiadań. Akt twórczy w wykonaniu Odojewskiego jest przykładem niestabilności pisania, którego efektem są kreacje płynnych postaci.

Słowa kluczowe: Włodzimierz Odojewski, polska proza w XX wieku, genetyka tekstów, płynny tekst, brulion, rękopis, archiwum literackie

„...odzyskają imiona i swe miejsce w czasie...”. Poszukiwanie punktu zaczepienia

Po raz nie wiadomo który przerzucam karty z teczek (czasem tylko tekturowych, kolorowych obwolut), w których Włodzimierz Odojewski przechowywał materiał dokumentujący pisanie dwóch interesujących mnie w tym studium opowiadań.

* Dr hab., prof. UAM, Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, ul. Fredry 10, 61-702 Poznań; jerzy.borowczyk@amu.edu.pl

Zajmę się bowiem procesem tekstotwórczym następujących utworów: *Nie można cię zostawić samego o zmięczeniu* (jego zasadniczy zrąb powstał w 1976 roku, pierwodruk prasowy miał miejsce w 1991 roku, po czym rzecz jeszcze ewoluowała, by nabrać ostatecznego kształtu w 1993 roku w obrębie zbioru *Jedźmy, wracajmy*, a potem jeszcze poddana nieznacznym przekształceniom – trzy dłuższe akapity zostały rozbite na mniejsze, doszły więc trzy kolejne – w ostatniej edycji z roku 2008)⁴⁸ oraz *Jeżeli jeszcze kiedyś będę...* (utwór ukończony w 1985 roku miał swój pierwodruk w zbiorze opowiadań *Zapomniane, nieuśmierzone...* z 1987 roku)⁴⁹. Pierwsze z nich, to jeden z koronnych gatunków Odojewskiego – opowiadanie inicjacyjne rozgrywane się na Podolu, drugie reprezentuje równie istotny nurt w tym piśmiectwie, a więc pracę pamięci polskiego emigranta przebywającego w południowoeuropejskiej (sycylijskiej) scenerii. Oba opowiadania mają bogate dossier genezy przechowywane w archiwum pisarza na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, w rodzinnym mieście pisarza⁵⁰.

Wspomniane wielokrotne wertowanie i odczytywanie rękopisów i maszynopisów (oraz kart z obiema formami zapisu pozostającymi w najprzeróżniejszych proporcjach) zawsze (robiłem to także z elementami przed-tekstów wielu innych opowiadań Odojewskiego, szczególnie tymi z lat 70. i 80. ubiegłego wieku, gdyż z tych dwóch dekad zachowało się najwięcej dokumentów genezy⁵¹) doprowadza

48 O czasie powstania informuje adnotacja pisarza pod utworem, zamieszczona w obu wydaniach książkowych. Analiza procesu tekstotwórczego zawarta w niniejszym tekście wskazuje na to, że opowiadanie było redagowane również po roku 1976. Pierwodruk opowiadania z pierwotną redakcją tytułu: W. Odojewski, *Nie można cię samemu zostawić o zmięczeniu*, „Tydzień Polski” (cotygodniowy, piątkowy dodatek do: „Dziennik Polski”, Londyn), nr 10, 17, 24 i 31 stycznia 1991. Edycje książkowe z ostatecznie ukształtowanym tytułem *Nie można cię zostawić samego o zmięczeniu*: W. Odojewski, „*Jedźmy, wracajmy*”. *Opowiadania*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1993, s. 5–23; W. Odojewski, *Jedźmy, wracajmy*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2008, s. 79–100.

49 W. Odojewski, *Zapomniane, nieuśmierzone...*, Archipelag, Berlin 1987, s. 119–137. Potem były dwa kolejne wydania krajowe opowiadania w ramach tego samego zbioru – drugoobiegowe: Oficyna Wydawnicza Margines, [bez miejsca] 1989, s. 119–137 oraz w obiegu oficjalnym: Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991, s. 145–167. Wreszcie edycja ostatnia, z drobnymi redakcyjnymi retuszami: W. Odojewski, *Bez tchu*, „Rosner i wspólnicy”, Warszawa 2002, s. 404–440. W wydaniu z roku 1991 oraz z 2002 pisarz na końcu umieścił datę roczną: 1985, wskazującą – jak się wydaje – czas pisania utworu, a na pewno moment jego ukończenia.

50 J. Krystek, J. Nawrot, D. Nowakowska, *Archiwum pisarskie Włodzimierza Odojewskiego w świetle krytyki genetycznej. Rekonesans*, [w:] *Przed-tekstowy świat. Z literackich archiwów XIX i XX wieku*, pod red. M. Woźniak-Łabieniec, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2020, s. 87–101.

51 J. Borowczyk, *Zmagania z początkiem. Przed-tekst wybranych opowiadań Włodzimierza Odojewskiego (na materiale z poznańskiego archiwum pisarza)*, „Forum Poetyki” 2020, nr 22,

do tej fazy pracy, która skutkuje znużeniem i wrażeniem jałowości. Doświadcza się wtedy przemożnego odczucia ścigania czegoś, czego może w ogóle nie ma – widma zaczątku, zjawy, w której choć na chwilę zamajaczyłby porządek faz pracy nad konkretnym utworem, poświadczonych przez szkice i bruliony. Poszukiwania coraz mocniej przypominają próby złamania niezwykle skomplikowanego szyfru. I gdy akt kapitulacji wydaje się nieuchronny, natrafia się na tę jedną jedyną kartkę, na której wreszcie dostrzega się frazę, od której wszystko (czyli dane dzieło) musiało się zacząć lub na której widzi się kształt akapitu (akapitów), odsłaniający (czasami bardzo skąpo, ale jednak!) sekret kompozycji kluczowej partii opowiadania, nad którego tekstotwórczym procesem się ślęczy.

Zjawia się więc wśród przeszło dwu i pół setki stron, składających się na bruliony opowiadania *Jeżeli jeszcze kiedyś będę...*, karteluszka powstała z przecięcia na pół papieru formatu A4, pokryta ręcznym pismem (czarno piszący długopis) w całości na stronie *recto* i od samej góry na stronie *verso*. I właśnie ta jedna linijka tekstu na odwrocie karty numer 36 rzuca nieco światła nad proces pisania utworu. Pospiesznie i niestarannie, jakby gorączkowo zanotowana fraza: „odzyskają imiona i swe miejsce w czasie”⁵². Skąd przekonanie o zaczątkowym statusie tego urywka? Z dwóch powodów. Po pierwsze, dostrzegam w nim esencję przeżyć i zmagania nie tylko głównego bohatera, polskiego emigranta, który ze swej przybranej amerykańskiej ojczyzny przybył odpocząć na Sycylię i został zmuszony do konfrontacji z przeszłością, a dokładniej z młodością spędzoną w kraju urodzenia, z tą fazą życia, którą na wszelkie sposoby stara się od wielu lat – i ciągle daremnie – wymazać ze świadomości. Po wtóre, uważam, że w tym zapisie Odojewski określił – w eliptyczny sposób – cel swych pisarskich i myślowych zmagania związanych z procesem pisania kolejnego swego utworu dotyczącego doświadczenia emigracji,

s. 26–51. W artykule analizuję proces tekstotwórczy początkowych partii trzech opowiadań Odojewskiego napisanych w latach 70., 80. oraz na początku lat 90.: *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzu idzie las* (z tomu *Zabezpieczania śladów*, pierwsze wydanie 1984), *Co słyhać w ojczyźnie* (*Zapomniane, nieuśmierzone...*, pierwsze wydanie 1987) oraz *Sezon w Wenecji* (drugie wydanie tomu *Jedźmy, wracajmy* z roku 2008). W kontekście prac nad tamtym artykułem oraz nad niniejszym tekstem znajduje się wnikliwe studiowanie brulionów większości utworów ze wszystkich trzech wymienionych zbiorów opowiadań: *Zabezpieczania śladów*; *Zapomniane, nieuśmierzone...*; *Jedźmy, wracajmy*. Szczególnie zaś utworów: „*I Duch się skupił w jedno ziarno*”; *Pod murem*; *W stepie, w ostach i burzanie*; *Zapomniane, nieuśmierzone...* (tu tytuł opowiadania, a nie zbioru); *Udany weekend*.

52 Archiwum Włodzimierza Odojewskiego na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu (dalej skrót: AWO), zespół: „Spuścizna literacka Włodzimierza Odojewskiego. Opowiadania z tomu *Zapomniane, nieuśmierzone*”, teczka nr 1, k. 36v. Na cały zespół brulionów i czystopisów utworów z tomu *Zapomniane, nieuśmierzone...* składa się siedem teczek. Kolejne przytoczenia z tej kolekcji sygnować będę za pomocą skrótu: AWO, *Zapomniane*, numer teczki oraz numer karty.

a osadzonego – jak wiele innych jego dzieł poświęconych podobnej tematyce – we włoskim *theatrum* przyrody, sztuki, codzienności⁵³.

Bohater *Jeżeli jeszcze kiedyś będę...* podczas kolejnych sycylijskich wakacji będzie zmuszony skapitulować wobec rosnącej fali tego, co minione i o czym sądził, że ma to już za sobą. Był przekonany, że go już tamten człowiek (o którego śmierci dowiaduje się z telegramu, czego dotyczy sam początek utworu) i ojczysty kraj nie dotyczą, nie mają wpływu na jego teraźniejszość, na sytuację mężczyzny, który w Stanach zdobył pozycję i majątek, a także uwolnił się – jak mu się wydawało – od balastu polskich dylematów i klęsk. Szok wywołany zgonem tak mu kiedyś bliskiej osoby uruchamia pracę pamięci, odsłaniającej niewygodne przeżycia. Z każdą kolejną godziną doby, w trakcie której rozgrywa się akcja utworu, emigrant rozluźnia uchwyt, za pomocą którego trzymał na bezpieczny dystans polską fazę swojej biografii. Niejako samoczynnie dokonuje się w nim proces restytucji imion bliskich mu kiedyś osób i odtworzenia należącego im miejsca w czasowym kontinuum. Sądzę, że gdy pisarz zanotował sobie tę frazę „odzyskają imiona i swe miejsce w czasie”, był jeszcze na początku pracy nad tekstem opowiadania (w opublikowanym opowiadaniu fraza ta znajdzie się nieco za jego połową w szczytowym fabularnie i egzystencjalnie oraz psychicznie przełomowym fragmencie, do którego powrócę w dalszej części tego studium). Dlatego postrzegam te kilka słów jako coś w rodzaju instrukcji dalszego postępowania, jakby metatekstotwórczej, genetycznej inskrypcji, która ma przypominać autorowi, co jest w tym opowiadaniu jego celem. Byłyby więc one (słowa z karty 36 *verso*) zarazem dwojaką manifestacją dzieła *in statu nascendi* – ukazywałyby konkretne opowiadanie Odojewskiego w trakcie powstawania, a zarazem nazywałyby zasadniczy cel, jaki stawia sobie ten pisarz uwikłany w ten konkretny akt twórczy. Sednem byłoby tu pisarskie dążenie do odzyskania czegoś, co zostało utracone, a bez czego trudno dalej pisać. Od samego początku pisarskiej drogi Odojewskiego głównym obiektem poszukiwań i roztrząsań pozostawał zaś czas.

Zaczątek, brulion, skupiska zmian (dobór instrumentów)

Odojewski w trakcie tworzenia, jeśli rekonstruować go na podstawie materiałów zgromadzonych w poznańskim archiwum, zużywa dużo papieru, który wypełnia pismem ręcznym i maszynowym. Z przebadanej przez mnie dokumentacji genetycznej opowiadań z trzech zbiorów opublikowanych w latach 1984–1993 wynika,

⁵³ Zob.: G. Czerwiński, *Po rozpadzie świata. O przestrzeni artystycznej w prozie Włodzimierza Odojewskiego, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011. Chodzi tutaj przede wszystkim o piaty rozdział monografii zatytułowany „Przestrzeń otwiera się na Południe, czyli pejzaż włoski oczami emigranta” (s. 153–192).

że pisarz archiwizował wszystkie etapy pracy nad utworami: od rękopisu przez maszynopis do czystopisu, a potem do korekty szczołek wydawniczych. Sekwencja rękopis – maszynopis powtarza się w toku tworzenia jednego opowiadania kilku-, a niekiedy kilkunastokrotnie. Zazwyczaj najpierw pojawia się rękopiśmienny zaczątek utworu i bywa, że dość wcześnie jest przepisywany na maszynie. Wstępny maszynopis pokrywają odręczne skreślenia, dopiski, czasami zaś dochodzą zamazania za pomocą korektora, by na białym pasku znów maszynowo nanieść nowsze rozwiązanie. Te upstrzone ingerencjami maszynopisy znów są przepisywane, a następnie pisarz powraca do odręcznych (nierazko pospiesznych, słabo czytelnych) rzutów kolejnych fragmentów utworu, które znowu zostają przeniesione na karty za pomocą czcionki maszynowej i następuje faza odręcznych skreśleń i uzupełnień. Cały proces trwa tak długo, aż pisarz sporządza niemal wolny od odręcznych dodatków czystopis. Z kolei w fazie pracy nad wydawniczymi szpaltami najczęściej pojawiają się drobne korekty. Publikacja tak powstałego dzieła nie przerywa tekstotwórczego procesu. Dalej następuje więc faza pracy nad tekstem, którą Pierre-Marc de Biasi nazywa „genetyką druku”⁵⁴. W każdy ze wspomnianych zbiorów pisarz dokonuje zmian, zazwyczaj dotyczących pojedynczych słów, dłuższych fraz, zdań. Kiedy indziej mnoży lub – znacznie rzadziej – scala akapity.

W trybie dygresji warto przywołać wzmiankę Odojewskiego z listu do Jerzego Giedroycia dotyczącą druku fragmentu prozy pod tytułem *Odejść, zapomnieć, żyć* (planowanego czwartego ogniwa cyklu podolskiego)⁵⁵. Pisał więc z 15 stycznia 1980 roku z Monachium:

[...] serdecznie Panu dziękuję za opublikowanie w podwójnym numerze mojego fragmentu. Choć to właściwie wersja brulionowa. Czytając „świeżymi oczami” w korekcie, równocześnie swój maszynopis przeorałem i o różne rzeczy uzupełniłem,

54 P-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, IBL PAN, Warszawa 2015, s. 50–52. W wydziałowym archiwum posiadamy egzemplarze wspomnianych zbiorów (szczególnie chodzi tutaj o tom *Zabezpieczanie śladów*) z licznymi poprawkami autora (niekiedy w kilku nawet egzemplarzach, które pisarz opatrywał między innymi takimi adnotacjami na stronach tytułowych czy okładkach: „egz. z korektą”, „egz. z poprawkami”, „naniostem poprawki na tekst”).

55 W. Odojewski, *Odejść, zapomnieć, żyć*, „Kultura” 1980, nr 1–2, s. 70–102. Mowa o planowanej powieści, która miała nosić jeden z dwóch tytułów: *Katarzyna* lub *Powieść berlińska*. Por. M. Rabizo-Birek, *W poszukiwaniu Katarzyny. Ostatnie dwa ogniwa cyklu podolskiego (cz. I)*, [w:] *Zabezpieczanie śladów. Wokół życia i twórczości Włodzimierza Odojewskiego*, pod red. A. Przybyszewskiej i D. Nowakowskiej, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2018, s. 13–24; M. Rabizo-Birek, *W poszukiwaniu Katarzyny. Ostatnie ogniwa cyklu podolskiego (cz. II)*, [w:] *Zapomniane, nieuśmierzone... Pamięć, zapomnienie, trauma w twórczości Włodzimierza Odojewskiego*, pod red. A. Przybyszewskiej i D. Nowakowskiej, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2020, s. 151–198.

tak że już moja obecna wersja tekstu nie zgadza się z opublikowaną. No, ale dobrze, że nawet to, co traktuję jako „brulion” ukazało się⁵⁶.

Widać tu wyraźnie, że proces tekstotwórczy w przypadku Odojewskiego oznacza permanentną pracę nad kolejnymi postaciami pisanego utworu. Rzecz w danej fazie pisania uznana za gotową pisarz ponownie bierze na warsztat. Coś, co wydawało się ukończone, staje się wyzwaniem, zaproszeniem do dalszych przekształceń.

Efektom tej niezmożonej pracy nad utworami są setki kart składające się na *dossier* genezy i materiał podatny na wychwytywanie w nim przejawów dzieła *in statu nascendi*. I tak zachowane rękopisy i maszynopisy opowiadania *Nie można cię...* to blisko 140 kart (nie licząc innych materiałów związanych z utworem i znajdujących się w naszym archiwum oraz w innych miejscach)⁵⁷, z kolei proces pisania *Jeżeli jeszcze...* można śledzić na przeszło 250 kartach. W obu przypadkach mowa jest zarówno o kartach wypełnionych pismem odręcznym, jak i maszynowym, przy czym dominuje ten drugi charakter zapisu. Fascynujące są w tym materiale dowody zmagania pisarza z tytułowaniem utworów, pisaniem ich pierwszego akapitu oraz rozwijaniem fabuły. Roboczo określam dwie najbardziej widoczne procedury (i zwyczaje) pisarskie Odojewskiego mianem nawrotów i rozsunieć. Pisarz w toku pracy nad każdym z tych utworów po kilka (*Nie można cię...*) oraz kilkanaście (*Jeżeli jeszcze kiedyś...*) razy na nowo pisze początek, po kilka razy zmienia tytuły, ciągle na nowo przepisując początkowe partie opowiadań. Tworzy też brulionowe konspekty dalszych akapitów. Każda kolejna redakcja jednego i drugiego utworu przynosi wiele skreśleń, ale jeszcze więcej uzupełnień, rozwinięć, czyli coś, co również roboczo mianuję procesem rozsuwania opisów i fabuły.

Przy próbie okiełznania pisarskiego żywiołu, z jakim mam tu do czynienia, sięgam po instrumentarium genetyki tekstów i krytyki genetycznej przede wszystkim

56 List Włodzimierza Odojewskiego do Jerzego Giedroycia, Monachium, 15 stycznia 1980, Archiwum Instytutu Literackiego w Maisons-Laffitte, sygn.: ILK KOR RED Odojewski.

57 Dokumentacja procesu pisania opowiadania obejmuje dwie teczki:

- AWO,teczka nr 1: „Spuścizna literacka Włodzimierza Odojewskiego. Maszynopisy opowiadania *Nie można cię samego zostawić o zmierzchu*”. 22 karty w tej teczce to najpóźniejszy z zachowanych czystopisów opowiadania. Pozostałe blisko 70 kart – bruliony (rękopisy i maszynopisy) pochodzi z wczesnej i środkowej fazy pracy nad tekstem”. Dalej będę stosował skrót: AWO, *Nie można* oraz będę podawał numer karty.
- AWO,teczki nr 1-5, „Spuścizna literacka Włodzimierza Odojewskiego. *Jedźmy, wracajmy*”. W teczce nr 4 znajduje się niemal 40 kart rękopisów i maszynopisów, z czego połowa to jedna z późniejszych faz kształtowania utworu (w postaci tekstu całego utworu opatrzonego licznymi poprawkami, z którego wyrósł najpóźniejszy z zachowanych czystopisów, znajdujący się w we wskazanej wyżej teczce nr 1), a ponadto wycinki z czasopisma „Tydzień Polski” z kolejnymi odcinkami pierwodruku utworu w roku 1991 (także kserokopia wycinków). Dalej skrót: AWO, *Jedźmy*,teczka nr 4 oraz numer karty.

w ujęciu przywoływanego już de Biasiego. Pomocne okażą się także terminologiczne propozycje jednego z założycieli francuskiej szkoły Jean Bellemin-Noëla, zamieszczone w początkowej partii jego monografii⁵⁸ (chodzi o pojęcia zaczątku, szkicu i brulionu), a także sposób wyznaczania i znakowania motywów występujących w obrębie brulionów poematu Oskara Miłosza⁵⁹, które stały się przedmiotem jednego z głównych rozdziałów tej pracy. I tak brulion postrzegany jest tutaj jako „ogół pism redagowanych «z myślą o» publikowanym utworze i doń prowadzących”, gdzie sformułowanie „z myślą o” wynika ze spojrzenia z punktu widzenia ukończonego utworu, zaś najważniejsze jest jednak tutaj założenie, iż brulion w danym momencie tekstotwórczego procesu funkcjonuje już jako „utwór, nie zaś przygotowanie do niego”. Z kolei szkic stanowi „część brulionu, którą traktować można jako twór ukończony”, nienadający się jednak do druku, gdyż „jest to już utwór, czy też tekst, lecz jeszcze nie dzieło. Wreszcie zaczątek według Bellemin-Noëla to „część lub całość brulionu, którą następujący po niej etap przekształca, anuluje lub uzupełnia” i która w odróżnieniu od szkicu „nie może być odczytywana jako utwór ukończony”⁶⁰.

Przywołane terminy, czy może lepiej powiedzieć: instrumenty, za pomocą których chcę analizować bruliony dwóch opowiadań Odojewskiego, okażą się przydatne, o ile zostaną zaprzężone w pracę nad wytypowanymi fragmentami tejsze dokumentacji genezy. Jak już sygnalizowałem, mam tutaj do dyspozycji w sumie blisko 400 kart maszynopisów i rękopisów. Szczególnie uderza *dossier* opowiadania *Jeżeli jeszcze kiedyś...*. Otóż opublikowany tekst opowiadania liczy zaledwie 17 stron, a dokumentacja liczy ich 250! To kolejne z opowiadań Odojewskiego, którego powstawanie jest procesem bardzo rozłożonym w czasie. Istotne byłoby więc określenie faz pracy oraz ustalenie, które partie tekstu przechodziły największe (czas, skala i rozmiar przekształceń) zmiany, ewoluowały. Z tak wytypowanych stref przekształceń wyselekcjonuję (zarówno w przypadku procesu pisania opowiadania *Jeżeli jeszcze kiedyś...*, jak i *Nie można cię...*) dwa-trzy miejsca, które w tym studium chciałbym poddać mikrogenetycznym przybliżeniom.

Całość zaś tych zjawisk (obserwowanych przeze mnie w innych opowiadań z lat 70., 80. i 90.) skłania by sięgnąć po edytorsko-tekstologiczny, ale i po prostu literaturoznawczy koncept „płynnego tekstu” (*a fluid text*) Johna Bryanta⁶¹. Odnieść

58 J. Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Milosz*, Librairie Larousse, Paris 1971.

59 O.V. de L. Milosz, *La Charrette. Wóz*, przeł. Cz. Miłosz, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. M. Leśniewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 92–95. Bellemin-Noël zajmuje się tym utworem w rozdziale *Les brouillons* (J. Bellemin-Noël, *Le texte*, dz. cyt., s. 33–60).

60 J. Bellemin-Noël, *Tekst i przed-tekst. Bruliony wiersza Oskara Miłosza (fragmenty)*, przeł. K. Krzyżosiak, „Forum Poetyki” 2020, nr 21, s. 58–59.

61 J. Bryant, *Płynny tekst. Teoria zmienności tekstów i edytorstwa w dobie książki i ekranu*, przeł. Ł. Cybulski, IBL PAN, Warszawa 2020.

go także do fenomenu, a może nawet piętna pracy pisarskiej Odojewskiego, który oddałbym za pomocą figury pisarza uwięzionego w swoich brulionach, osaczonego przez wersje, twórcy, który utknął w swej pracowni, w swoim archiwum. Gdy się ogląda dziesiątki teczek dokumentujących pracę nad powieściami, widzi się, iż z biegiem lat Odojewskiemu było coraz trudniej zapanować nad ogromnym zbiorem brulionów. Owszem bardzo skutecznie zapanował nad olbrzymim dossier *Zasypie wszystko...*, czy *Oksany*, ale już z *Katarzyną/Powieścią berlińską* ostatecznie sobie nie poradził. Badacz jego pisarskiego archiwum może więc obcować z twórcą znajdującym się w stanie permanentnego *in statu nascendi*. Artysta ten przypomina w tym bohatera z początkowych akapitów opowiadania *Jeżeli jeszcze kiedyś...*, czyli kogoś unieruchomionego, niemal sparaliżowanego, stojącego przed wielkim murem swoich myśli, którego świadomość znajduje się w jakimś letargu. Dlatego warto odwoływać się do koncepcji Bryanta, którą traktuję jako istotny składnik moich prób przyłapania zanurzonego w swych brulionach Odojewskiego na gorącym uczynku aktu twórczego. Sądzę, że możliwe jest współbieżne korzystanie z metodologii genetyki tekstów i krytyki genetycznej oraz metody analizy płynnego tekstu, które nie będzie skutkowało badawczym eklektyzmem.

Amerykańskiego filologa interesują dzieła literackie istniejące „w więcej niż jednej wersji”, a pojęcie płynności uznaje za nieodłączne od „zjawiska pisania”, czyli czynności „z gruntu arbitralnej, a przez to niestabilnej”, co skutkuje ciągłymi zmianami w procesie „wyrażania myśli”. Bowiern „jedynym «tekstem kanonicznym» jest tekst wielopostaciowy [*multiplicity of texts*], a właściwie płynny tekst”⁶². Takie podejście do aktu twórczego jest czymś nieodzownym w przypadku badań nad twórczością Odojewskiego, który przykładał olbrzymią wagę do aktu solennego, ale i bardzo żmudnego kształtowania swoich utworów. Z pewnością jest jednym z tych pisarzy, do których odnieść można konstatację Bryanta, że „płynne teksty są nieustannym «odraczaniem» dzieła literackiego”⁶³. W tak postrzeganym statusie dzieła literackiego pojęciem kluczowym staje się zjawisko nazwane przezeń „kodem zmiany”, które niejako obliguje badacza, aby „zamiast obiektu wysunąć na pierwszy plan proces” powstawania zmian. To pociąga za sobą ważną instrukcję: „Zanim zaczniemy poznawać znaczenie, jakie może mieć zmiana, musimy postawić pytania na temat działania zmiany (*travail*)”⁶⁴. Efektem tak zorientowanych dociekań może się okazać uchwycenie, jak pisarz w żywiole dokonywania zmian dociera „do własnego ja oraz do języka” i osiąga efekt w postaci metamorfozy „związku ja z kulturą”, skutkującej „strategiczną rekonceptualizacją”⁶⁵.

62 Tamże, s. 23, 25 (z wprowadzenia pt. „Płynny tekst”).

63 Tamże, s. 38.

64 Tamże, s. 160–161. (Rozdział: „Czytelnicy i zmiana”).

65 Tamże, s. 174.

Dalej spróbuję więc uchwycić w brulionowej dokumentacji powstawania dwóch opowiadań Odojewskiego miejsca, które nazwałbym roboczo skupiskami zmian. Mam nadzieję, że pozwoli to ukazać płynność jako zasadniczą cechę dzieł tego pisarza, która rozciąga się nie tylko na fazy pracy nad zaczątkami, szkicami i bulionami, ale także nad opublikowanymi już utworami. Chodzi mi więc o opowieść⁶⁶ o tym, jak kształtowały się zmiany w kilku kluczowych partiach opowiadań o emigrancie, który daremnie próbuje wyzwolić się z sideł czasu minionego oraz o dwunastolatku, zmagającym się z traumatycznym doświadczeniem naocznego kontaktu z efektem masowego mordu.

„Cud” (nie)pamięci (Jeżeli jeszcze kiedyś będę)

Pierwsze zdanie, pierwszy akapit, czasem także drugi akapit lub choćby jego pierwsze zdanie oto obszar, na którym dokonuje się charakterystyczny dla Odojewskiego, rozbudowany, labiryntowy sposób rozpoczynania utworów (zarówno powieści, jak i form krótszych), to by tak rzec incipity tej prozy – poetyckiej z ducha, a częściowo i z formy. O ile w przypadku nagłosu utworu *Nie można cię samego zostawić o zmierzchu* dokumentacja genezy nie dostarcza zbyt wiele materiału pozwalającego śledzić drogę pisarza do wykucia niczym inskrypcji pierwszych fraz opowiadania, o tyle w brulionach opowiadania *Jeżeli jeszcze kiedyś będę* badacz procesu pisarskiego zostaje wręcz osaczony świadectwami dzieła *in statu nascendi*. W książkowym pierwodruku niewielkiego opowiadania o dniu polskiego emigranta kształt pierwszego akapitu oraz inicjalnego zdania członu drugiego brzmią następująco:

Wiadomość ta zrazu odskakuje od jego świadomości. Jak gdyby w głębi mózgu natrafiła na ścianę. Nie obojętną, czy choćby nieczułą tylko, po prostu nieprzenikalną.

⁶⁶ Niedawno Paweł Bem, jeden ze znawców genetyki tekstów i krytyki genetycznej, zastanawiając się nad cyfrowymi możliwościami prezentacji dokumentacji genezy utworu literackiego podkreślił, iż nadal niezastąpiona wydaje się narracyjna aktywność badacza posługującego się tą metodologią: „Kluczowy, uważam, jest nadal wniosek D’lorio dotyczący ewentualnych form cyfrowej reprezentacji procesu tekstotwórczego. Mimo niezaprzeczonej skuteczności tych narzędzi historię powstawania dzieła można łatwiej opowiedzieć niż pokazać. Edytor musi stać się w większym niż dotychczas stopniu interpretatorem i narratorem zmian, a rzeczywista historia narodzin tekstu, powiada D’lorio, pozostanie najpewniej między edycją genetyczną a krytyką genetyczną, która jest «jedynie» opowieścią”. P. Bem, *Ton manuskryptu. Literatura – edycja – życie*, „Forum Poetyki” 2020, nr 21, s. 18. Autor odwołuje się tutaj do pracy: Paolo D’lorio zatytułowanej *Qu’est-ce qu’une édition génétique numérique?* („Genesis” 2010, nr 30, s. 49–53).

Musi dopiero przejść tych kilka kroków dzielących go od obrotowych drzwi, uruchomić je, minąć przedsionek pełen stężonego w upale kurzu, odemknąć drzwi następne i zderzyć się ze światłem słonecznym rozprężającym tę stronę ulicy do białości tak ostrej, że trudno na nią patrzeć.

Ulica nazywa się Archimedes. Cały cień i chłód, albo złudzenie chłodu być może, skupiły się po jej przeciwnej stronie...⁶⁷.

Zachowało się czternaście kart dokumentujących pracę pisarza nad dwoma pierwszymi akapitami utworu. Tak obszerne przed-teksty inicjalnych partii czy to powieści, czy opowiadania, to w przypadku Odojewskiego standard. Z owych czternastu podejść do początku wcześniejszych siedem ukazuje pierwszą fazę pracy – wówczas pisarz akcentował bardziej miejsce, czyli syrakuzzańską ulicę Archimedes. Akapit występujący w pierwodruku jako drugi, pierwotnie zaczął utwór, a ponadto w rzucie najwcześniejszym owej pierwszej fazy, na dwóch kartach narratorem jest sam bohater, który mówi w pierwszej osobie, przypominając sobie moment otrzymania wiadomości o śmierci przyjaciela z młodości. W trzecim podejściu owej pierwszej fazy pracy nad początkiem utworu czasownik „pamiętam” otrzymał formę „pamiętał” i odtąd już do końca procesu tekstotwórczego pisarz pozostanie przy trzecioosobowej narracji personalnej⁶⁸. Oto transliteracja kolejnych redakcji z pierwszej fazy układania początku, którą roboczo nazwać by można „ulicą Archimedes”. Wybieram najbardziej węzłowe zmiany, zwroty w tej fazie⁶⁹:

[1] *Ulica nazywała się Archimedes, pamiętam, cały cień był po przeciwnej stronie*

[2] Ulica nazywała się Archimedes, pamiętam, ^{te chwilę dokładnie}cały cień ^{skupił się}był po przeciwnej stronie

[3] A więc pamiętał tę chwilę dokładnie, jakby zatrzymaną w upale w gorączy: ulica Archimedes w samym środku starych Syrakuz na wyspie

⁶⁷ W. Odojewski, *Jeżeli jeszcze kiedyś będę...*, [w:] tegoż, *Zapomniane*, s. 120.

⁶⁸ Gwoli ścisłości odnotować trzeba jeszcze jedną redakcję pograniczną (przejście od „ja” do „on” za pomocą skreślenia) widoczną w: AWO, *Zapomniane*, te czka nr 1, k. 12 r. W tym rękopisie pojawia się następujący kształt zaczątku opowiadania: „A więc pamiętam tę chwilę dokładnie: sjesta w Syrakuzach na ulicy Archimedes”.

⁶⁹ Kursywa oznacza odręczny zapis Odojewskiego. Kolejne trzy redakcje pochodzą z:

[1] AWO, *Zapomniane*, te czka nr 1, k. 9v, k. 11r. Na obu kartach rękopis ręką Odojewskiego. Zapis na k. 9v jest późniejszy, na co wskazuje uwzględnienie epitetu „cały”, który na k. 11r

W pierwszej fazie, określonej roboczym mianem „ulica Archimedes” pisarz dokonuje dwóch niezwykle doniosłych, choć z pozoru drobnych zmian: decyduje się na zmianę trybu narracji oraz w każdym kolejnym zapisie coraz dalej odsuwa toponimy – nazwę sycylijskiego miasta i jego ulicy. Zgodnie z założeniem Bryanta bardziej będzie interesuje mnie sam proces zmiany, niż jej znaczenie – dzieło *in statu nascendi* w twórczości Odojewskiego to przestrzeń kolejnych podejść, których owocem są małe przekształcenia już to w wyniku skreśleń wcześniej zapisanych wyrazów (zazwyczaj powiązanych z propozycją nowych sformułowań), już to nadpisanych nad wersem (lub dopisanych na lewym marginesie) wyrażen nowych.

[1] *Zrazu ta wiadomość, jak gdyby odskoczyła od jego świadomości, jak gdyby tam wewnątrz mózgu natrafiła na ścianę, nie obojętną i nieczułą, ale po prostu nieprzenikalną.*

[2] *Zrazu ta wiadomość, jak gdyby odskoczyła od jego świadomości. Jakby tam wewnątrz mózgu natrafiła na twardą ścianę, nie obojętną, nieczułą, po prostu nieprzenikalną.*

[3] *Wiadomość ta zrazu odskakuje od jego świadomości. Jakby ~~gdzieś tam~~ w głębi mózgu natrafiła na ścianę. Nie obojętną, czy choćby nieczułą tylko, po prostu nieprzenikalną.*

W następnej fazie pracy nad inicjalnymi zdaniem i akapitami opowiadania *Jeżeli jeszcze...* pisarz sięga po pióro napełnione czarnym atramentem (w fazie pierwszej korzystał z czarnego długopisu) i kreśli nowe ujęcie początku utworu, które następnie na sześciu kartach maszynopisu-brulionu – uporczywie pstrzonego odręcznymi skreśleniami, do- i nadpiskami – szlifuje, aż osiągnie postać, którą przytoczyłem w punkcie wyjścia tego podrozdziału. Milowe słupy drugiej fazy pracy nad incipitem – nazwę ją „wewnątrz mózgu” – przedstawiają się

został nadpisany na wyrazem „cień” i wstawiony znakiem graficznym przed ów rzeczownik. Ponadto tekst na karcie 9v przekreślony dwoma krzyżującymi się liniami – wiele wskazuje na to, że w ten sposób Odojewski zaznaczył fakt przepisania rękopiśmiennego fragmentu (zaczątku) na maszynie.

[2] AWO, *Zapomniane*, teczka nr 1, k. 10. Poprawka w wyrazie „pamiętam” na „pamiętał” sporządzona za pomocą maszyny do pisania: czcionka „ł” podstawiona na uprzedniej czcionce „m”.

[3] AWO, *Zapomniane*, teczka nr 1, k. 19. Tekst na tej karcie przekreślony ukośną linią (przepisany w toku ponownej redakcji).

następująco (z racji ograniczonych rozmiarów studium skupiam się na samym początku nowo powołanego do życia akapitu)⁷⁰:

Zmiana jest więc radykalna, na co składa się kilka okoliczności. Pierwsza, najbardziej brzemenna w skutki, dotyczy skupienia na owej wiadomości i próbie rekonstrukcji lub też analizy procesów myślowych i pamięci głównego bohatera. Wiadomość i próbujący się z nią uporać umysł polskiego emigranta otrzymują prymat nad miejscem i panującymi w nim warunkami atmosferycznymi, od czego pisarz chciał zacząć opowiadanie w fazie pierwszej. Druga okoliczność polega na tym, że w trzecim z powyżej ukazanych podejść następuje zmiana czasu gramatycznego z przeszłego na teraźniejszy. Okoliczność trzecia to kolejne ujęcia niuansów opisujących stan świadomości bohatera. Są to zmiany szyku wyrazów, przekształcenia składniowe (rozcłonkowywanie na poszczególne zdania, które ponownie są łączone w dłuższe frazy), a także próba wzmocnienia wewnętrznych trudności poprzez wstawienie, a potem jednak usunięcie epitetu „twardą” określającego „ścianę” wewnątrz mózgu.

Z bogatego materiału dokumentującego proces tekstotwórczy tego opowiadania chciałbym wybrać jeszcze dwa fragmenty, w których ogniskują się zmiany istotne ze względu na dążenie Odojewskiego do ukazania najgłębszych zwrotów świadomościowo-pamięciowej pracy głównego bohatera. Interesujące mnie i sąsiadujące ze sobą trzy akapity usytuowane zostały w połowie opowiadania i z co najmniej trzech powodów warto skupić na nich uwagę. Po pierwsze, badacz dysponuje tutaj wzmiankowanym już zarzewiem intrygujących zmian, jakim oba człony tekstu ulegały. Po wtóre, w każdym z tych akapitów (dokładniej w drugim i trzecim z nich⁷¹) pisarz sięga po rzadki dla siebie zabieg: inkrustuje je utworami lirycznymi – fragmentem wiersza Giovanniego Pascoli’ego *L’Aquilone* (*Latawiec*)⁷²

70 Kursywa oznacza odręczny zapis Odojewskiego. Kolejne trzy redakcje pochodzą z:

[1] AWO, *Zapomniane*, teczka nr 1, k. 13. Tekst na tej karcie przekreślony ukośną linią, co znów oznacza, iż został przepisany na maszynie.

[2] AWO, *Zapomniane*, teczka nr 1, k. 16.

[3] AWO, *Zapomniane*, teczka nr 1, k. 45. Maszynopis tej partii utworu z licznymi ingerencjami za pomocą białego korektora albo zakrywającego pierwotną redakcję, albo będącego tłem nowej redakcji. Karta oglądana pod światło umożliwia odszyfrowanie poprzednich zapisów, z których wynika, że nie doszło tu do znaczących zmian.

71 Drugi z tych akapitów fabularnie ściśle wiąże się z pierwszym, dlatego też traktuję je tutaj jako jeden człon. Została w nim wprowadzona postać, o której piszę w komentarzu do transliteracji rękopiśmiennej redakcji fragmentu i jego dalszych przekształceń.

72 W AWO, *Zapomniane*, teczka nr 1, k. 1–5 znajduje się kserokopia włoskiego wiersza oraz jego polski przekład zapisany czerwonym długopisem i charakterem pisma odmiennym od Odojewskiego. Nie zdołałem (na razie) ustalić, kto jest autorem przekładu. Co ważne, na k. 5v widnieje zapis – ręką Odojewskiego – imienia i nazwiska włoskiego poety: „Giovanni Pascoli”, zaś w pierwodruku oraz w kolejnych publikacjach opowiadania, w przypisie odnoszącym się

oraz utworem bez tytułu Mieczysława Jastruna, z którego incipitu („Jeżeli jeszcze kiedyś będę w mieście tamtym...”) czerpnięty został tytuł opowiadania. Wreszcie po trzecie, oba ogniwa przynoszą pewien zwrot we wewnętrznej szamotaninie głównego bohatera i przynajmniej na pewien okres długiego i pełnego trudnych przeżyć dnia pozwalają mu odczuć pewną ulgę, dają poczucie zgody na siebie i na terażniejszość.

Akcja obu ogniw opowiadania rozgrywa się z dala od centrum starych Syrakuz, na morskim wybrzeżu. Szukający ukojenia, zmagający się z przedziwnym wewnętrznym zamętem (z jednej strony czuje napór pamięci, z drugiej uświadamia sobie ile wydarzeń i osób ze spędzonej w Polsce młodości skrywa zapomnienie) bohater kładzie się na wychodzącym w morze pomoście. Tutaj odnajduje go włoska dziewczynka imieniem Giovanna, z którą już wcześniej zawarł coś w rodzaju znajomości. W omawianym fragmencie oboje toczą grę – on udaje, że śpi, a dziewczynka pozornie to respektuje. W brulionach opowiadania *Jeżeli jeszcze...* odnaleźć można dokumentację pięciu podejść⁷³ pisarza do redakcji tej części utworu, co świadczy o tym, że był to jeden z neuralgicznych punktów procesu tekstotwórczego utworu. Wybieram dalej brulionowe reprezentacje najbardziej zasadniczych przekształceń.

Chodzi potem wzdłuż ~~tego wąskiego paska~~

~~wilgotnego piasku~~ po płytkiej wodzie

*unosząc wysoko ^{to jedną to drugą} ~~no~~ ^{ją} ~~gę~~ i ostrożnie ~~napowrót~~
~~ją zanurzając~~, jak brodzący ~~ptak~~
 w poszukiwaniu ~~pożywienia~~*

do wiersza recytowanego przez Giovannę (być może swoje imię zawdzięcza cytowanemu przez Odojewskiego poecie?) widnieje błędna postać nazwiska: „Pascali”. Trudno dociec, dlaczego tak uważnemu czytelnikowi szczotek drukarskich i kolejnych publikacji własnych utworów jak Odojewski umknął ten rzeczowy błąd.

⁷³ Cztery pierwsze rzuty interesujących mnie akapitów o Giovannie pochodzą z AWO, *Zapomniane*, teczka nr 1 i układają się w następującą sekwencję: 1) k. 83v → 2) k. 72, 74 → 3) k. 86, 30, 87, 80, 88 (na tych kartach można zaobserwować mikrozmiiany w obrębie tak samo redagowanego układu kilkudzaniowej całości, w związku z czym ujmuję je jako jedno podejście) → 4) k. 36r. Ostatnie podejście (powtarzane potem w redakcjach czystopisowych oraz na drukarskich szczotkach) znajduję w: AWO, *Zapomniane*, teczka nr 7, k. 12–13.

Pierwsza, rękopiśmienna (spisywana w dużym pośpiechu, sądząc po charakterze pisma) redakcja momentu, w którym bohater ukradkowo śledzi zachowanie swej młodziutkiej towarzyszkii, wygląda następująco (umieszczam transliterację)⁷⁴:

W toku kilku następných podejść zmianie ulegać będzie zarówno opis przestrzeni (zniknie „wąski pasek wilgotnego piasku”), jak i zachowania Giovanni. Jest to o tyle ważne, że w ten sposób pisarz przygotowuje przedpole do wprowadzenia recytacji przez dziewczynkę włoskiego wiersza. W nim zaś dorosły wspomina siebie jako chłopca puszczającego z rówieśnikami latawce, co w słuchaczu (bohaterze opowiadania) wywołuje poczucie zanurzenia w „cienistej materii zastygłej pamięci tamtych lat”⁷⁵. W odtworzonej powyżej i w kolejnych redakcjach długo utrzymuje się obraz Giovanni brodzącej jak ptak, by w trzecim podejściu (na k. 80 z teczki nr 1) przybrać kształt pozornie tylko nieznacznie zmieniony – pierwotne „Chodzi potem w płytkiej wodzie” zostaje zmienione na: „„Brodzi w płytkiej wodzie”. Czasownik „brodzi” utrzyma się już do końca pisania opowiadania. Sądzę, że przekształcenie imiesłowu „brodzący” (człon porównujący w obrębie porównania) w czasownik „brodzi” (odniesiony wprost do małej bohaterki) było czymś istotnym w tej fazie pracy nad opowiadaniem. Brodzi bowiem przede wszystkim główny bohater, nie mogąc sobie poradzić z balastem gorzkiej przeszłości i swoim terażniejszym nieuporządkowaniem zarówno egzystencjalnym, jak moralnym (sycylijskie wakacje spędza z żoną i jej koleżanką, a swoją kochanką, o czym cała trójka wie...). W dodatku brodzenie w płytkiej wodzie ma swój potencjał wizualny, a jak – twierdził Gaston Bachelard – „obraz literacki to znaczenia *in statu nascendi*: słowo, stare słowo – zyskuje tu nowe znaczenie. [...] Podwójna funkcja obrazu literackiego – to znaczyć coś innego i pobudzać do marzenia o czymś jeszcze innym”⁷⁶. Dopiero gdy w brulionach stanął wyraz „brodzi”, otwarła się droga do jeszcze poważniejszego przekształcenia. Otóż na przywoływanej już karcie 36 (w pierwszym podrozdziale mówiłem o jej stronie *verso*, tu o *recto*) Odojewski wpadł na pomysł, jak silniej związać obraz brodzenia Giovanni z emocjami i stanem ducha głównego bohatera. Tak zrodziła się sekwencja tekstu, która w pierwodruku (i następných wydaniach) brzmi następująco:

Jest dobrze. Tamten świat, do którego należał Stefan (a już tylko Stefan mu raz w roku o nim listem przypominał), świat do którego i on sam przed laty należał, przepada w jego świadomości zupełnie. Jest bardzo dobrze. Gdy po jakimś czasie

⁷⁴ AWO, *Zapomniane*, teczka nr 1, k. 83v.

⁷⁵ W. Odojewski, *Jeżeli*, s. 128.

⁷⁶ G. Bachelard, *Powietrze i marzenia* [rozdział: „Obraz literacki”], przeł. A. Tatarkiewicz, [w:] tegoż, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, oprac. H. Chudak, J. Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 214.

mała się oddala, on już musi otworzyć oczy, żeby ją widzieć, jak brodzi w płytkiej wodzie unosząc to jedną, to drugą nogę, niby poszukujący pożywienia ptak⁷⁷.

Dalej następuje wspomniana już recytacja Giovanny oraz – sprowokowana jej prośbami – deklamacja emigranta zaskoczonych nagłym przypomnieniem sobie tekstu (Jastruna), który w jakże znamiennej sposób usiłuje wskrzesić to, co minione za pomocą doskonalszego medium, niż zawodna pamięć:

Jeżeli jeszcze kiedyś będę w mieście tamtym,
[...]
Jeżeli jeszcze kiedyś wrócę nie do wspomnień,
Lecz do żywego miasta i ujrzę, jak chłopiec
Kłęcząc pije ze źródła...⁷⁸

Główny bohater uznaje to za cud, który miał nastąpić chwilę wcześniej, gdy czekał na wybrzmienie wiersza o dziecięcych latawcach: „[...] i myśli, że jeżeli ona dokończy ten wiersz, pewnie stanie się cud (którego zresztą wcale nie pragnie), twarze ze snu, bliskie, ale nierozpoznane, odzyskają imiona i swe miejsce w czasie”. Oto miejsce, które pisarz znalazł dla przywoływanej na początku tego studium frazy o odzyskaniu tożsamości przez osoby jakoby trwale zapomniane przez głównego bohatera. Przypominam, że zwrot o odzyskaniu po raz pierwszy rzucony został na odwrocie kartki, na której pisarz wymyślił i wstępnie zredagował urywek o rzekomym uwolnieniu się emigranta od balastu przeszłości.

Idąc za wskazówkami Bryanta⁷⁹ można by spróbować pokusić się o nakreślenie strategii zmian, których świadectwem pozostają bruliony opowiadania *Jeżeli jeszcze...* Nawroty (powtórzenia oraz związane z nimi skreślanie i dopisywanie), a także rozsunęcia (za pomocą wstawek we wstępnie skomponowanych odrębnych zdaniach, kilkuzdaniowych sekwencjach, czy akapitach albo poprzez przedstawienia kolejności różnych elementów tych konstrukcji) skutkują zmianami, których pisarz dokonuje przede wszystkim w celu głębszego wniknięcia w tryby funkcjonowania świadomości (czasami także pod-, ale i nie-świadomości) zagubionego w sobie i w życiu głównego bohatera, z którym w trakcie pisania tego utworu dzielił los emigranta.

⁷⁷ W. Odojewski, *Jeżeli*, s. 128.

⁷⁸ Tamże, s. 129.

⁷⁹ J. Bryant, dz. cyt., s. 28.

**„Chcesz dotknąć?”
(Nie można cię zostawić samego o zmierzchu)**

Dwunastoletni Marek, główny bohater opowiadania *Nie można...*, jest swego rodzaju łącznikiem spajającym trzy opowiadania po raz pierwszy ujęte w jedną sekwencję w edycji zbioru *Jedźmy, wracajmy* z roku 2008. W publikacji tej utwór, o którego procesie pisania będzie tutaj mowa, ukazał się po raz trzeci, ale zarazem po raz pierwszy w bardzo bliskim sąsiedztwie *Sezonu w Wenecji* oraz *Cyrk przyjechał, cyrk odjechał*⁸⁰. W poznańskim archiwum zachowały się bruliony *Sezonu...* oraz *Nie można...* Istotnym wyróżnikiem *dossier* genezy tego drugiego jest wspomniany już fakt prasowego pierwodruku w roku 1991, po którym pisarz nadal kształtował jego tekst, poddając go znaczącym metamorfozom. Dobrze to oddaje jedno z dwóch skupisk zmian, którymi chciałbym się zająć w tym miejscu. Chodzi mianowicie o wielokrotne próby redakcji tytułu opowiadania, co z kolei mocno wiąże się z kształtowaniem jego ostatniego akapitu, zawierającego frazę, która stała się źródłem nagłówka całego utworu.

Co najmniej sześciokrotnie Odojewski mierzył się z formułą tytułową. Lista z kolejnością podejść (ułożoną na podstawie analizy zmian tekstu pierwszego akapitu) przedstawia się w następujący sposób:

1. „Nie zostawaj sam o zmierzchu...”⁸¹.
- 1a. „Nie zostawaj sam o zmierzchu...” / „*Nie zostawiaj mnie samego o zmierzchu*”⁸².
2. „Nie zostawiaj mnie samego zmierzchu”⁸³.
3. „*Sen o zmierzchu*”⁸⁴.

⁸⁰ Opowiadania *Sezon...* oraz *Nie można...* przedziela tutaj utwór *Koń pułkownika*. Zresztą może raczej, na zasadzie kontrapunktu, łączy, gdyż nie ma w nim co prawda Marka, ale są chłopcy w jego wieku, co pozwala widzieć we wspomnianej sekwencji swoisty cykl inicjacyjny, kolejny w twórczości Odojewskiego. Grzegorz Czerwiński zauważył, iż trzy opowiadania z Markiem w roli głównej stanowią pozostałość projektu powieści, z którym Odojewski nosił się w latach 70. G. Czerwiński, dz. cyt., s. 268. Badacz przywołuje tutaj wywiad udzielony przez Odojewskiego Krzysztofowi Masłoniowi, gdzie pisarz wyjaśnia motywy tamtej decyzji: „*Bawiliśmy się w żołnierzy*”. Z *Włodzimierzem Odojewskim rozmawia Krzysztof Masłoń*, „*Rzeczpospolita*” 2006, nr 205. Zamiar napisania większej całości jest więc istotnym ogniwem procesu tekstotwórczego wspomnianych opowiadań.

⁸¹ AWO, *Nie można*, k. 79.

⁸² AWO, *Nie można*, k. 66. Kursywą zaznaczono odręcznie nadpisaną odmienną redakcję tytułu, która będzie także używana w podejściu następnym.

⁸³ AWO, *Nie można*, k. 53.

⁸⁴ AWO, *Nie można*, k. 23. Kursywa oznacza odręczny zapis tytułu, który umieszczony został nad formułą: „*Nie /można/ zostawiając mnie cię samego o zmierzchu*” (tutaj wyrazy ujęte w ukośnikach oznaczają słowa odręcznie nadpisane nad wyrazami zapisanymi na maszynie).

4. „Nie można zostawić cię samemu o zmierzchu”⁸⁵.
5. „Nie można zostawić cię samego /cię samego zostawić/ o zmierzchu”⁸⁶.
6. „Nie można cię samego zostawić o zmierzchu”⁸⁷.

Trudno o bardziej niewralgiczne miejsce dokonywania zmian, jak tytuł i ostatnie zdania utworu. W zakończeniu opowiadania prerażony wspomnieniem widoku pomordowanych i pozbawionych piersi kobiet, ofiar podolskiego pogromu (reminiscencją wywołaną bliskim kontaktem z kuzynką Karola, o czym za chwilę będzie tutaj mowa) jest przytulany przez mamę. Kobieta próbuje uspokoić synka i wypowiada frazę, której pisarz użyje w nagłówku utworu⁸⁸. Kolejne redakcje tytułu są istną karuzelą zmian. Od form apelatywnych już to zwróconych do Marka, już przezeń artykułowanych, przez próbę narzucenia utworowi onirycznej ramy („*Sen o zmierzchu*”) po cyzelowanie szyku w frazie konstatacyjnej skutek pozostawienia dwunastolatka samego o zmierzchu. Tylokrotne zmiany skłaniają do obserwacji, że głównym celem pisarza była próba nakreślenia jak najbardziej pogłębionego, wielowymiarowego, a zarazem czytelniczo intrygującego wizerunku dwunastolatka, który musiał doświadczyć czegoś ponad jego siły percepcyjne i poznawcze. Odojewskiemu zależało na zasygnalizowaniu rujnącego wpływu takich przeżyć na dziecięcą psychikę, ale zarazem chciał uniknąć dobitności i sentencjonalności (a nawet być może moralizatorskiego tonu) w puencie utworu. Redakcyjne zmiany miały doprowadzić do tego, by tytuł i zakończenie utworu – za pomocą zdublowanej frazy – stały się wyraźnie wybrzmiewającą sugestią.

Podobną strategię niuansowania, ale nierozmywania mocnych przeżyć zastosował pisarz w jednym z końcowych akapitów opowiadania, zamykających sekwencję, w której podczas grudniowego wieczoru Marek towarzyszy nieco starszej kuzynce Karoli, przymierzającej wieczorowe suknie babci (z myślą o nadchodzącym karnawale). W toku kolejnych przymiarek i przebieranek chłopiec obcuje z dziewczęcym ciałem, które wchodzi właśnie w fazę dojrzewania. Uwagę Marka

⁸⁵ Pierwodruk opowiadania w „Tygodniu Polskim” ze stycznia 1991 roku. W AWO, *Jedźmy*, teczka nr 4 znajdują się wycinki z czterech numerów, w których ukazywały się kolejne odcinki utworu. Jest tutaj także kserokopia tej publikacji – na pierwszej jej stronie, w obrębie tytułu opowiadania, pisarz użył białego korektora zamieniając zaimek „samemu” na „samego”.

⁸⁶ AWO, *Jedźmy*, teczka nr 4, k. 1. Kursywą w ukośnikach zaznaczono tekst odręcznie nadpisany nad maszynopisem.

⁸⁷ AWO, *Nie można*, k. 1 oraz publikacje książkowe (1993, 2008).

⁸⁸ Zachowały się trzy postacie tej frazy w brulionach zawierających różne zapisy ostatniego akapitu. Najwcześniejsza z nich odpowiada redakcji tytułu oznaczonej przeze mnie jako „1” oraz „1a” i występuje w brulionach trzykrotnie: AWO, *Nie można*, k. 46, 63, 90. Druga (AWO, *Nie można*, k. 22 oraz AWO, *Jedźmy*, teczka nr 4, k. 21) pozostaje najbliższa redakcjom tytułu oznaczonym jako „4” i „5”. Wreszcie trzecia (AWO, *Nie można*, k. 34) najbardziej przypomina redakcję tytułu nr 6, czyli tę, którą opowiadanie nosi w publikacjach książkowych.

przykuwają drobne piersi Karoli, które nieuchronnie prowokują nawrót obrazu, ujrzanego u schyłku minionego lata, gdy wraz ze starszym bratem zobaczył okaleczone ciała ofiar pogromu – żydowskich i romskich kobiet.

O wadze fragmentu dla tekstotwórczego procesu opowiadania najlepiej świadczy fakt aż pięciokrotnego podchodzenia do jego redakcji, zanim otrzyma on w edycji książkowej z 1993 roku (powtórzonej w wydaniu następnym z roku 2008) postać ostateczną i w sposób zasadniczy różną od tych zapisanych w fazach poprzednich⁸⁹. W pięciu wcześniejszych rzutach powraca, choć za każdym razem w nieco innym otoczeniu słownym, dwukrotny zwrot półnagiej kuzynki skierowany do Marka: „Chcesz dotknąć?”⁹⁰. Pytanie wybrzmiewa także w pierwodruku, a nawet w kolejnej brulionowej przeróbce publikacji prasowej, by zniknąć w tomie „*jedźmy wracajmy*”, gdzie zamiast pytania kuzynki, inicjującego interesujący mnie teraz akapit, pojawia się daleko idąca zmiana. Oto dwa akapity z pierwodruku i powstałego po nim jeszcze jednego maszynopisu, skupione wokół zachęty ze strony kuzynki i aktu dotknięcia intymnej części ciała przez Marka, zostają scalone w jeden i pozbawione pytań Karoli. Ostatecznie wszystko odbywa się w milczeniu:

I próbując otrząsnąć się w przywidzenia, powoli wyciągnął rękę, kuzynka zaś przysunęła się wtedy o pół kroku, nie mówiąc nic, tylko na niego patrząc. Potem dotknął jednej z wypukłości i nacisnął ostrożnie. A potem, bo ona nie poruszyła się i znowu nie powiedziała nic, ujął jeszcze ostrożniej w palce i poczuł [...]. Aż nagle, zanim oderwał dłoń, tamto straszne przypomnienie sprzed miesiący zatrzęsło nim całym, podcinając oddech. I się cofnął⁹¹.

Wygląda na to, że Odojewski potrzebował doświadczenia publikacji (pierwodruk w roku 1991), aby zrodził się w nim impuls dokonania kolejnej zmiany, dzięki której znika swego rodzaju dosadność, która wybrzmiewa w ponowionej zachęcie kuzynki⁹². Stało się tak, gdyż strategia zmian dokonywanych w tej partii utworu miała za cel jak najściślejsze skupienie uwagi czytelnika na tym, co dzieje się

⁸⁹ Kolejność faz redakcji wygląda tutaj następująco: 1) AWO, *Nie można*, k. 89, 45 (druga z kart jest zasadniczo kopią pierwszej, choć widać na niej pewne korekty; na obu kartach interesujący mnie akapit stanowi jeszcze całość z dwoma poprzednimi) → 2) AWO, *Nie można*, k. 32 (tu następuje rozbieżność na akapity) → 3) AWO, *Jedźmy*, teczka nr 4, k. 38, 19 (k. 19 jest kserokopią k. 38 opatrzoną jednak pewnymi sugestiami zmian, które dokonają się później) → 4) pierwodruk opowiadania w gazecie „Tydzień Polski” → 5) AWO, *Nie można*, k. 20.

⁹⁰ W. Odojewski, *Nie można*, „Tydzień Polski”, 31 stycznia 1991.

⁹¹ W. Odojewski, *Nie można...*, [w:] tegoż, „*Jedźmy...*”, s. 22.

⁹² Jeszcze w pierwodruku, po tym, jak Marek doznaje podcięcia oddechu wskutek przypomnienia sobie obrazu ofiar rzezi, pisarz pozostawia kolejną zachętę kuzynki rzuconą Markowi na odchodnym, by jeszcze kiedyś – jeśli będzie miał ochotę – znów przyszedł zobaczyć jej piersi. Kwestia ta zniknie dopiero w zmianach, jakim Odojewski podda finał utworu na k. 20 z teczki AWO, *Nie można* (i w tej formie umieści w publikacjach książkowych).

z ciałem (doświadczenia dotyku i podciętego oddechu) i światem emocji (niebawem Marek zacznie płakać) małego bohatera, który żadną miarą nie może wyartykułować traumy z późnego lata, chłopca balansującego między przywidzeniem a dotykiem, a w świecie widzialnym i w chwili obecnej zakorzenia się dzięki rozmowom z kuzynką, za sprawą jej spojrzeń i jej dojrzewającego ciała.

Niestabilność tekstu, płynność bohaterów

Dobry autor, który przy pisaniu nie szczędzi wysiłku, przekonuje się często, że zwrot, którego tak długo szukał nadaremnie, to właśnie zwrot najprostszy i najbardziej naturalny, na który – zdawałoby się – powinien był wypaść od razu i bez trudu.

Jean de La Bruyère⁹³

Wertowanie setek kart brulionów dwóch opowiadań Odojewskiego, studiowanie jego pisarskich i myślowych nawrotów i rozsunień, może zrodzić w studiującym pytanie o sens aż tak tyłu pisarskich działań. Wielokrotne przepisywanie, nieustanne skreślanie, poprawianie, notowanie kolejnych zaczątków, sporządzanie szkiców, po których nie ma śladu w publikacji – wszystko to prowadzi do pytania o sens wysiłków artysty. Czy nie był to daremny trud? I czy na daremność nie jest skazane podążanie śladem tych przekształceń? Otóż nie! Wszystkie, najdrobniejsze nawet przesunięcia mniejszych i większych partii tekstu, zmiany szyku wyrazów, cała ta redakcyjna kosmetyka jest tak samo ważna dla pochwycenia opowiadań Odojewskiego *in statu nascendi*, jak wyraziste i zasadnicze metamorfozy – na przykład zmiany gramatycznej osoby czy czasu, usunięcia pewnych wyrażen lub zwrotów. W jednych i drugich, drobnych i dużych, zmianach objawiają się cechy szczególne tekstotwórczego procesu autora *Zasypie wszystko, zawieje...* Widać tutaj, ową – wskazywaną przez Bryanta – niestabilność czynności pisania, która u Odojewskiego skutkuje również płynnością bohaterów jego opowiadań – zarówno dojrzałego mężczyzny (polskiego emigranta zagubionego w sobie i świecie), jak i wchodzącego w czas dojrzewania dwunastoletniego chłopca. Akt twórczy jest tu jakby ściganiem postaci, które wymykają się i sobie samym, i ich twórcy. Sporządzanie zaś „narracji o poszczególnych zmianach [*revision narratives*]”⁹⁴ daje okazję podążania po śladach pisarza, który ze ścigającego staje się ściganym.

⁹³ J. de La Bruyère, *Charaktery czyli obyczaje naszych czasów. Les Caractères ou les Moeurs de ce siècle*, przeł. A. Tatkiewicz, postłowie J. Smoleń-Starowiejska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021, s. 22.

⁹⁴ J. Bryant, dz. cyt., s. 46.

Bibliography

- Bachelard Gaston, *Air and Dreams: An Essay on the Imagination of Movements*, translated by Edith R. Farrell and C. Frederick Farrell, Dallas Institute of Humanities and Culture, Dallas 2011.
- Bellemin-Noëlm Jean, *Le texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Miłosz*, Librairie Larousse, Paris 1971.
- Bellemin-Noël Jean, "Tekst i przed-tekst. Bruliony wiersza Oskara Miłosza (fragmenty)," translated by Karol Krzyżosiak, *Forum Poetyki* 2020, no. 21, pp. 58–59, <https://doi.org/10.14746/fp.2020.21.26053>
- Bem Paweł, "Ton manuskryptu. Literatura – edycja – życie," *Forum Poetyki* 2020, no. 21, pp. 8–29, <https://doi.org/10.14746/fp.2020.21.26049>
- Biasi Pierre-Marc de, *Genetyka tekstów*, translated by Filip Kwiatek and Maria Prussak, Instytut Badań Literackich PAN, Warsaw 2015.
- Borowczyk Jerzy, "Zmagania z początkiem. Przed-tekst wybranych opowiadań Włodzimierza Odojewskiego (na materiale z poznańskiego archiwum pisarza)," *Forum Poetyki* 2020, no. 22, pp. 26–51, <https://doi.org/10.14746/fp.2020.22.27423>
- Bryant John, *The Fluid Text. A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2005.
- Czerwiński Grzegorz, *Po rozpadzie świata: O przestrzeni artystycznej w prozie Włodzimierza Odojewskiego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Krystek Jędrzej, Nawrot Jolanta, Nowakowska Dagmara, "Archiwum pisarskie Włodzimierza Odojewskiego w świetle krytyki genetycznej. Rekonesans," [in:] *Przed-tekstowy świat. Z literackich archiwów XIX i XX wieku*, edited by Marzena Woźniak-Łabieniec, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, pp. 87–101.
- La Bruyère Jean de, "Of Works of the Mind," [in:] *The Characters of Jean de La Bruyère*, translated by Henri Van Laun, Scribner & Welford, New York 1885, pp. 7–38.
- Odojewski Włodzimierz, *Bez tchu*, "Rosner i wspólnicy," Warsaw 2002.
- Odojewski Włodzimierz, *Jedźmy, wracajmy. Opowiadania*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1993.
- Odojewski Włodzimierz, *Jedźmy, wracajmy*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warsaw 2008.
- Odojewski Włodzimierz, "Nie można cię samemu zostawić o zmierzchu." *Tydzień Polski* (weekly Friday supplement to *Dziennik Polski* in London), January 10, 17, 24, and 31, 1991.
- Odojewski Włodzimierz, *Zapomniane, nieuśmierzone...*, Archipelag, Berlin 1987.
- Odojewski Włodzimierz, *Zapomniane, nieuśmierzone...*, n.p.: Oficyna Wydawnicza Margines, 1989.
- Odojewski Włodzimierz, *Zapomniane, nieuśmierzone...*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warsaw 1991.

Rabizo-Birek Magdalena, "W poszukiwaniu Katarzyny. Ostatnie dwa ogniwa cyklu podolskiego (cz. I)," [in:] *Zabezpieczanie śladów. Wokół życia i twórczości Włodzimierza Odojewskiego*, edited by Alicja Przybyszewska and Dagmara Nowakowska, Wydawnictwo "Poznańskie Studia Polonistyczne," Poznań 2018, pp. 13–24.

Rabizo-Birek Magdalena, "W poszukiwaniu Katarzyny. Ostatnie ogniwa cyklu podolskiego (cz. II)," [in:] *Zapomniane, nieuśmierzone... Pamięć, zapomnienie, trauma w twórczości Włodzimierza Odojewskiego*, edited by Alicja Przybyszewska and Dagmara Nowakowska, Wydawnictwo "Poznańskie Studia Polonistyczne," Poznań 2020, pp. 151–198.

Jerzy Borowczyk – associate profesor Adam Mickiewicz University in Poznań, Faculty of Polish and Classical Philology (Institute of Polish Philology, Literary Documentation Laboratory); literary scholar, literary historian; deals with Polish literature of the nineteenth, twentieth and twenty-first centuries. The latest publications: *A Generation in Exile. The Philomaths in Russia (1824–1870)*, Poznań 2014; *Struggling with the opening. The avant-text of selected short stories by Włodzimierz Odojewski (based on materials from his Poznań archive)*, "Forum Poetyki" 2020; *Literary Grammars of Continuity and Excess. Philological Attempt*, Kraków 2021 – together with prof. Krzysztof Skibski. Scientific specialties and interests: history of romanticism literature; polish and world poetry of the 20th and 21st centuries; text genetics; literary biographies; geopoetics literary regional studies.

Agnieszka Gawrych*

 <https://orcid.org/0000-0003-2319-0188>

Wiesława Myśliwskiego dzieło *in statu nascendi*

Streszczenie

Artykuł przedstawia proces twórczy Wiesława Myśliwskiego. Skupia się szczególnie na dwóch aspektach pracy pisarza. Pierwszy z nich Myśliwski określa terminem „bezradność owocująca”, to stan, który bezpośrednio poprzedza pisanie. Drugi określiłam jako „teorię pierwszego zdania”, a pojęcie to utworzyłam na bazie wypowiedzi pisarza. Artykuł zawiera analizę pierwszych zdań powieści Wiesława Myśliwskiego. Sygnalizuję możliwość zestawienia „bezradności owocującej” z innymi, choć podobnymi, koncepcjami procesu twórczego m.in. Emila Ciorana czy Sandora Maraiego.

Słowa kluczowe: Wiesław Myśliwski, akt twórczy, bezradność owocująca, teoria pierwszego zdania

Bezradność owocująca

Artysta pieczołowicie przygotowuje miejsce pracy, zasiada o odpowiedniej porze, ze starannie dobranymi narzędziami. I siedzi. Przez wiele godzin. Natchnienie nie przychodzi. Czy to nie scena tragikomiczna? Przekształćmy ją: autor

* Mgr, Polska Akademia Nauk, Instytut Badań Literackich, Pracownia Dokumentacji Literatury Współczesnej, ul. Nowy Świat 72, 00-330 Warszawa; agnieszka.gawrych@ibl.waw.pl

doświadczający niemożności pisania próbuje przeobrazić swoją niemoc w utwór. Przedstawiając taki paradoks Wiesław Myśliwski nazywa swój proces twórczy *bezzadnością owocującą*:

Doświadczam nieustannie własnej bezradności. Nie olśnień, a bezradności. Bywa tak, że przez cały dzień, siedząc nad białą kartką papieru, nie napiszę ani jednego zdania. To mnie jednak nie martwi. Siedzę dalej. Przy prozie ważna jest systematyczność, to, żeby siedzieć nawet nad pustą kartką, nawet wtedy, gdy człowieka boli głowa i w ogóle o niczym nie chciałby myśleć. Ale powinien odsiedzieć te parę godzin. Ponieważ jest to, tak kiedyś powiedziałem, bezradność owocująca. Lenistwo jest w tym przypadku twórcze, o ile można to w ogóle nazwać lenistwem¹.

Proces twórczy poprzedza doznanie bezradności, a nawet nieumiejętności pisania: „Gdybym siadał do pisania z przekonaniem, że umiem pisać, to byłby koniec, klęska. Muszę poczuć swoją bezradność w sposób tak dotkliwy, aż zacznę owocować”². Proces ten można oddać także innymi metaforami, na przykład metaforą przedwiośnia, kwiatów, które rozkwitają zimą. Szymon Gajowiec, bohater *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego, tak wykorzystał tytułową przenośnię: „Żeby to nas zostawiono w spokoju na parę lat! Żeby się to nami przestali zajmować rozmaici zewnętrzni dobrodzieje! (...) I my sami jeszcze nie wiemy, co i jak, gdyż dopiero pierwszy wiosenny wiatr powiał w nasze twarze. To dopiero przedwiośnie nasze”³. Pisarz doświadczający bezradności owocującej, podobnie jak ideowcy u Żeromskiego, stara się nie słuchać zewnętrznych, napastliwych głosów podpowiadających banalne frazy. Dopiero przedwiośnie, owocowanie po bezradności, sprawia, że słyszy szczególne, własne, pierwsze zdanie powieści.

Jednak zanim pierwsze zdanie wybrzmi autor doświadcza niemal *horror vacui*, to rzutuje na cały utwór. Pisarz z jednej strony zapełnia pustkę amplifikacjami (jak w *Traktacie o łuskaniu fasoli* historią o kapeluszu⁴), z drugiej wyciera zapisane ołówkiem fragmenty. Jednak ze wszystkich zdań, najważniejsze jest pierwsze: „W zasadzie w pierwszym zdaniu jest książka”⁵. Nie musi znajdować się na początku powieści, choć co do zasady autor właśnie tam je umieszcza:

W *Widnokregu* pierwsze zdanie jest na samym końcu. A to zdanie wymyślił mój 4-letni syn. Kiedy byliśmy nad morzem, ja mu budowałem zamek z piasku, a on

1 *Gra z czasem: Myśliwski o nowej powieści*, z W. Myśliwskim rozm. M. Nogaś, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 41, s. 34.

2 W. Myśliwski, *Poprawiam bez końca*, „Gala” 2008, nr 40, s. 42.

3 S. Żeromski, *Przedwiośnie*, Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 2001, s. 239.

4 W. Myśliwski, *Traktat o łuskaniu fasoli*, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 2006, r. V.

5 Myśliwski-Bocheński. *Rozmowy istotne*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2021, s. 30.

mi nosił wiadereczkiem wodę, żeby ten piasek stał się materiałem budowlanym. W pewnym momencie nachylił się do mnie i mówi: — Tatuś, przynieść Ci jeszcze morza? — Przynieść Ci jeszcze morza? Otwarła się we mnie otchłań. (...) To jest zdanie niby informacyjne niby, prawda? Ależ ile ono ma sugestii dodatkowych. I w tej jednej książce, w tej jednej książce, pierwsze zdanie jest na samym końcu⁶.

Dziecięce sformułowanie, ujęte w *totum pro parte*, zainspirowało autora do stworzenia powieści adolescencyjnej, która stała się powieścią o pamięci⁷. Utwór Myśliwski ukończył na przełomie lat 1994–1995, zaczął go pisać w roku 1989. Jednak pomysł na książkę miał na początku lat 70.:

Nie umiałem sobie wówczas jednak z tym poradzić. Autobiografia tak mnie jeszcze wtedy ściskała w swoich kleszczach, że w gruncie rzeczy unieruchomiła moją wyobraźnię. Poza wydarzenia rzeczywiste nie umiałem wyjść. W zastępstwie *Widnokrzęgu* napisałem więc *Kamień na kamieniu*⁸.

Warto podkreślić to, że – często utożsamiany przez krytyków ze swoimi bohaterami – Myśliwski konsekwentnie odżegnuje się od autobiografizmu: „Któż może wiedzieć, że aby napisać »Widnokrząg«, musiałem zerwać z wiernością wobec

6 „Za chwilę był już z powrotem, w jednej ręce niosąc to wiadereczko, a drugą ochraniając wodę przed wylaniem się, choć z tej radości doniósł ledwo pół. – Tu wylej – powiedziałem, wskazując mu miejsce na piasku. Nosił te wiadereczka biegiem w tę i z powrotem, toteż za każdym razem ledwo pół donosił. – Wystarczy – powiedziałem. Przykucnął tu naprzeciw mnie i z podnieceniem patrzył, jak wybieram piasek z dołka. Nagle jakby dając upust rozpierającej go radości, skłonił głęboką główkę i zaglądając w moje pochylone oczy, zaspanym jeszcze od noszenia wody głosikiem tchnął: – Tatuś. I to tę właśnie chwilę ktoś utrwalił, stojąc, jak można się domyślić z fotografii, w bliskiej od nas odległości i patrząc na nas z góry, tak że ani rąbek morza się na niej już nie zmieścił, ani nikt w tle. (...) I zapewne (...) chodziło mu przede wszystkim o Pawła, bo moja pochylona głowa wyłania się zza brzegu fotografii jakby jakiś cień nad radością Pawła (...). Ta radość niczym słońce rozświetla fotografię. A nawet jakby nie mogąc się w niej zmieścić z tą rozpierającą go radością, przykleknął i prawie dotykając rozpromienioną buzią moich niewidocznych oczu, wyrzucił: – Przynieść ci jeszcze morza?” W. Myśliwski, *Widnokrząg*, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 2007, s. 605.

7 „[Miejscem akcji *Widnokrzęgu* – A.G.] przede wszystkim jest [...] przestrzeń pamięci. W gruncie rzeczy *Widnokrząg* jest pytaniem o to, czym jest pamięć, a konstrukcja książki próbuje w jakiś sposób definiować moją pamięć subiektywną. Przyzwyczajaliśmy się myśleć, że pamięć to jest coś, co pamiętamy. Otóż nie, pamięć spełnia bardzo wiele funkcji. Pociesza nas, konstituuje naszą osobowość, moralność. Tworzy nas”. *Kolista przestrzeni pamięci*, z W. Myśliwskim rozm. A. Franaszek, „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 44, s. 12.

8 *Swobodna gra na autobiografii*, z W. Myśliwskim rozm. P. Szewc, „Nowe Książki” 1997, nr 1, s. 8.

własnej biografii”⁹. Drobiazgowo genezę tej powieści autor opisał dwadzieścia trzy lata później w rozmowie z Anną Goc:

Pomysł napisania *Widnokregu* miałem bardzo dawno, jeszcze przed *Kamieniem na kamieniu*. Czułem, że muszę to napisać, miałem już nawet tytuł, zacząłem robić jakieś notatki do przyszłej książki itd. I cała ta sprawa mnie powaliła. Nie miałem jeszcze czterdziestu lat, było to zaraz po napisaniu *Pałacu*. Poczułem się tak zniewolony przez autobiografię, tak silne były moje związki liryczne, emocjonalne z tym wszystkim, co mnie w życiu spotkało, że wyobraźnia moja była sparaliżowana. Nie umiałem sobie z tym poradzić, no i napisałem *Kamień na kamieniu*. *Kamień na kamieniu* powstał więc w wyniku mojej bezradności, w zastępstwie *Widnokregu*. Dopiero musiało minąć dwadzieścia lat, żebym do tamtego czasu nabrał dystansu, żebym mógł w tamtym świecie swobodnie się poruszać, żebym mógł pozwolić sobie na „niewierność” wobec własnego życia¹⁰.

Przed napisaniem *Widnokregu* powstrzymywała go bezradność wobec własnej biografii, nieumiejętność twórczego przetworzenia swojej historii, brak dystansu.

Przyjrzyjmy się pierwszym zdaniom innych powieści Wiesława Myśliwskiego. Wydany w 1970 roku *Pałac*¹¹ Myśliwski zaczyna: „Wojna miała nadejść już dawno”¹². Gdy wojna wybucha główny bohater utworu, pasterz Jakub, wchodzi do opuszczonego pałacu. Fantazjuje o życiu jaśnie państwa, a właściwie sam je przeżywa wcielając się w rolę Jaśnie pana. Jednocześnie sprawdza granice swojej wyobraźni i granice swojego języka. W finale powieści popada w obłęd¹³. Pierwsze zdanie zwiastuje doświadczenie czasu, który przeciwstawia się cezurom, rozciąga się

⁹ *Nie ufam rzeczywistości*, z W. Myśliwskim rozm. A. Goc, „Tygodnik Powszechny” 2019, nr 20, s. 67.

¹⁰ *Miłość nie jest nam dana*, z W. Myśliwskim rozm. K. Mastoń, „Rzeczpospolita” 1996, nr 285, s. 13.

¹¹ „(...) [*Pałac* – A.G.] to jest książka niestychnie skrótowa, pisana sygnałami. Przy całym wyraźnym motywie jest w gruncie rzeczy jedną wielką wariacją, wieloznaczną, pełną tajemnic... Pisaną niedomówieniami. Jest książką o piekle i niebie naszych namiętności.” *Nigdy nie wierzyłem w śmierć prozy...*, z W. Myśliwskim rozm. J. Dąbrowska, „Magazyn Literacki” 1997, nr 3/4, s. 30. „*Pałac* pisałem w transie pospolicie rozumianym. Czułem się nakręcony, powołany... Czułem przypływ energii tak przejmujący, że kiedy wstawałem do pisania, nie wiedziałem, który ze światów jest prawdziwy. Ten, od którego odszedłem, od którego odłożyłem ołówek, czy ten, do którego rzeczywiście przeszedłem. Napisałem *Pałac* szybko.” *Tworzenie jest aktem stadnym...*, z W. Myśliwskim rozm. K. Prendowska, „Kultura” 1990, nr 12. Przedruk [w:] „*Twórczość*” 2020, nr 11, s. 73.

¹² W. Myśliwski, *Pałac*, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków 1970, s. 7.

¹³ „Szaleństwo Jakuba płynie z wolności jego języka”. *Dobrze, że żyłem*, cz. 2, z W. Myśliwskim rozm. H. Zaworska, „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 246, s. 17.

i kurczy, nie mieści w dobie, wypada z systemu sześćdziesiątkowego. Jakub wyczekuje wojny, jak wyczekuje się tego, co niebezpieczne i jednocześnie nieuchronne. Wojna wywraca dotychczasowy porządek świata – i jego pański czas.

Trzecia powieść, *Kamień na kamieniu*, rozbrzmiewa funeralnie: „Wybudować grób”¹⁴. Należy dodać: własny grób, grób Szymona, grób rodziny Pietruszków. Powieść zawiera się w amplitudzie, między chłodem pierwszego zdania, a temperamentem głównego bohatera i temperaturą jego autobiografii.

Kamień na kamieniu zaczyna się od zdania bezokolicznikowego, najprostszego, jakie można sobie wyobrazić, mianowicie: „Wybudować grób”. Ale przecież, jak się nad tym zastanowić, to zdanie, ten początek może mieć bardzo różne kontynuacje. I żeby dojść teraz do tej prostoty, której wymaga powaga tego słowa grób, powaga tego, że zaczynamy książkę od grobu, żeby dojść do tej prostoty, to mnie kosztowało strasznie dużo. I byłem olśniony sam sobą, kiedy wpadłem na to zdanie wreszcie, po dziesiątkach innych zdań. Można przecież powiedzieć: „Postanowiłem wybudować grób”. Co to jest za zdanie? To jest zdanie do niczego, prawda? (...) Piszę jakies zdanie, mądre zdanie, wydaje mi się. No tak, ale to zdanie pisane. Jak przełożyć teraz to zdanie na prostotę zdania mówionego? Jakby ten sam sens wyraził ktoś, kto nie jest uczonym, kto nie zna intelektualnego pisma, ale kto potrafi to powiedzieć prosto? Jeden jeszcze z tego wniosek płynie, że proste zdania są z natury zdaniami metaforycznymi. One oprócz informacji zawierają sugestię¹⁵.

Jaką sugestię zawiera zdanie „Wybudować grób”? Może wiąże się z – przeciwnym względem niego – powiedzeniem: „Wybudować dom, zasadzić drzewo...”. Szymek Pietruszka nigdy nie buduje domu, nie zakłada rodziny, zawsze znaczenie ma dla niego to, co terazniejsze, a nie to, co uniwersalne.

Traktat o łuskaniu fasoli, obszerny polifoniczny monolog inicjuje: „Przyszedł pan fasoli kupić?”¹⁶. *Ostatnie rozdział* opowieść o zmarnowanych szansach rozbrzmiewa: „Zacząłem naturalnie od litery A”¹⁷. *Ucho igielne*, historia spotkania samego siebie zaczyna się od: „Było, jak mówię”¹⁸. Krótkie, rytmiczne zwroty napędzające frazę różnią się od pierwszego zdania *Nagiego sadu*:

Pewnie już nigdy nie pozbędę się tego dziwnego przekonania, któremu nawet pamięć moja przeczy, że do tej wsi, rodzinnej przecież, w której dzieciństwo swoje

14 W. Myśliwski, *Kamień na kamieniu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, s. 6.

15 Myśliwski-Bocheński. *Rozmowy istotne...*, s. 102.

16 W. Myśliwski, *Traktat o łuskaniu fasoli*, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków 2006, s. 7.

17 Tenże, *Ostatnie rozdział*, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków 2013, s. 5.

18 Tenże, *Ucho igielne*, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków 2018, s. 5.

spędziłem, młodość, a mogę już chyba powiedzieć, że i całe życie, przybyłem skądś z dalekiego świata, a było to w dniu, kiedy przywiózł mnie ojciec z nauki w mieście; to był jedyny, jak dotąd, powrót w moim życiu, dlatego do tej pory czas tego dnia nie zamglał¹⁹.

To obszernie wypowiedzenie ma w sobie coś z gawędy, choć jednocześnie zachowuje proustowski klimat. Nie przypomina zwięzłych, zrytmizowanych zdań późniejszych powieści. Prawdopodobnie Myśliwski stworzył teorię pierwszego zdania po praktyce, po napisaniu *Nagiego sadu*. Zaś po stworzeniu *Pałacu*:

przyszło otrzeźwienie. Zacząłem z pewną powagą myśleć o literaturze i pisaniu – jak to ma być... bardzo trudno jest o tym mówić, ale tak naprawdę wtedy osiągnąłem pierwszy stopień dojrzałości. Uświadomiłem sobie, że mogę pisać książki – jeszcze jedną, drugą, trzecią – i popłynąć na fali dobrego samopoczucia, że oto jestem pisarzem. Nastąpiła jednak autorefleksja krytyczna – że to nie ma sensu. Że samo bycie pisarzem mi nie wystarcza, że trzeba mieć jakiś rodzaj przemyślenia w podstawowych sprawach: co to jest literatura, jaka ona powinna być, z jakich czerpać źródła, do czego się odnieść – według mnie oczywiście. No i nastąpiła zmiana toru. Zaczęło mi się ciężko pisać, długo pisać²⁰.

Być może wówczas Myśliwski po raz pierwszy doświadczył bezradności owocującej. *Nagi sad* autor tworzył w tajemnicy: „Nikt nie wiedział, że ja piszę, czasami ktoś mnie przyłapywał, bo pisałem nieraz i w redakcji i wtedy się dopytywali – a co ty tam tak piszysz? A ja odpowiadałem, że doktorat. Wszyscy więc byli przekonani, że przygotowuję się do doktoratu. Nie byłem pewny swojego pisania”²¹. Z czasem okazało się, że pewność jest wrogiem twórczości: „książka, którą piszę, musi mnie samego czegoś nauczyć. Musi dla mnie samego być nowym doświadczeniem poznawczym. Musi wymagać ode mnie pierwotnego trudu. Jakbym nic nie potrafił”²². Takie założenie ukazuje w innym świetle bezradność owocującą – nie tylko pojawia się, ale musi się pojawić.

Myśliwski wiele wypowiedzi poświęcił problemowi pierwszego zdania, zdania-matki. Zaledwie w jednym wywiadzie wyraził to, co wiąże się ze zdaniem ostatnim: „kiedy piszę ostatnie zdanie książki, rodzi się strach, że teraz to, co napisałem, przestaje być już moją tajemnicą, moja tajemnica zostaje publicznie obnażona. Czuję się jakby ogołocony z czegoś, jakby zdemaskowany a także uboższy o ten

¹⁹ Tenże, *Nagi sad*, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków 2011, s. 5.

²⁰ *Nigdy nie wierzyłem...*, s. 23.

²¹ Tamże.

²² *Tworzenie nie jest aktem stadnym*, z W. Myśliwskim rozm. K. Prendowska, „Kultura” 1990, nr 12, s. 74.

świat, który zabrała mi książka”²³. Zdaje się, że Myśliwski opisał powyżej proces, który towarzyszy każdej twórczości pisarskiej. Konieczność – wewnętrzna czy zewnętrzna – oddania dzieła wiąże się nie tylko z radością zwieńczenia utworu, ale i z lękiem. Nie tylko obawą nieprzychylnego przyjęcia czy nawet braku recepcji, ale z uczuciem pustki.

Pisanie jest także aktem stworzenia. Czy w teorii i w praktyce Wiesława Myśliwskiego jest ono aktem *creatio ex nihilo*? Czy bezradność jest jak nicość, z której wyłania się słowo? Myślę, że nie. Myśliwski wsłuchuje się w polszczyznę, uważnie przypatruje się cudzemu mówieniu²⁴. W trakcie tworzenia słucha muzyki, która nadaje pisaniu określony rytm. Jednak, wedle relacji Myśliwskiego, pierwsze słowo pojawia się właśnie z pustki, z białej kartki. Bezradność owocująca wpisuje się w tradycję aporii, pozornie nierozwiązywalnego problemu. Umiejscawia w sednie pisania, czyli tego, co twórcze – niemożność. Pisanie nie jest – w opinii Myśliwskiego – jedynie rozumowe. To akt intuicyjny, który przychodzi jak olśnienie. Jednocześnie oczekiwanie iluminacji uczy pokory:

Akt twórczy jest wielką lekcją pokory. Można by go nazwać bezradnością owocującą. Człowiek siedzi nad białą kartką papieru i mu nie idzie, a przeważnie nie idzie. Doznaje bezradności. Doznaje tego, jak nie potrafi. Jak nie umie. W akcie twórczym człowiek bardzo dużo dowiaduje się o sobie samym. Nigdy nie znałbym siebie, gdybym nie pisał. Nigdy bym się nie podejrzewał o tak wiele możliwości. Niestety nie tylko dobrych²⁵.

Pisanie jest aktem poznania, nie tylko poznania tematu powieści czy detali, które umożliwiają stworzenie powieściowego świata, ale także poznania samego siebie. Bezradność prowadzi do ekstremum. Bezczynność przemienia w kreację.

Myśliwski nie jest odosobniony w postrzeganiu aktu twórczego jako pouczającego lenistwa. Emil Cioran paradoksem określał pisanie: „gdybym miał sporządzić własny bilans, musiałbym powiedzieć, że jestem rezultatem moich godzin zmarnowanych (...) zmarnowałem mnóstwo czasu. Ale ta strata była w rzeczywistości zyskiem”²⁶. Sándor Márai o pisaniu mówił:

²³ *Literatura jest zdaniem*, z W. Myśliwskim rozm. B. Klukowski, „Nowe Książki” 1984, nr 8, s. 31.

²⁴ „W stanie wojennym, kiedy sklepy były dość puste, byłem stacem, czyli zaopatrzeniowcem domu. Miałem cierpliwość i lubiłem stać w kolejkach. (...) W tych kolejkach ludzie, głównie kobiety, tworzyli literaturę. Oni nie stali w milczeniu. Wzajemnie opowiadali sobie różne rzeczy, zwierali się. Z ust tych kobiet płynęła wielka epopeja o życiu, o snach, o mężach, o zdradach, o dzieciach”, *Źródłem literatury jest mowa ludzka...*, z W. Myśliwskim rozm. A. Kopeć, „Polska” 2016, nr 92, s. 18.

²⁵ *Tworzenie nie jest aktem stadnym...*, s. 73.

²⁶ Z Cioranem rozmawia Georg Carpat Focke, [w:] *Rozmowy z Cioranem*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 211–212.

To po prostu odmiana pracy przymusowej. Plan dnia. Ścisły rozkład zajęć. Podporządkowanie życia towarzyskiego, posiłków, owszem, nawet życia płciowego służbie pisania. Od rana do wieczora przygotowania do tej półtorej, najwyżej dwóch godzin, podczas których jestem w stanie pracować. Jem owoce, żeby móc pracować – choć nie lubię owoców; nie piję wina, żeby móc pracować – choć lubię wino. Oszczędne gospodarowanie mijającym czasem przy zadaniu, które nie ma końca – tego nie zrozumie nikt, kto nie zna owego przymusu. Czeką mnie kobiety? Niech czeka. Czekają świat? Niech czeka. To koszmar. Ale nikt o tym nie wie²⁷.

Obraz autora pozostającego w służbie pisaniu ujawnia tragikomiczny wymiar aktu twórczego. Aktu, który wpływa na każdą dziedzinę życia, w pełni angażuje artystę, a nawet wymusza w nim witalność. Nie sposób określić tego, jak długo akt twórczy musi trwać, bowiem pisanie jest niekończącym się procesem. Wystarczy wspomnieć Roberta Musilą, który oddając wydawcy maszynopis *Człowieka bez właściwości* nanosił nań, do ostatniej chwili, poprawki, czynił uzupełnienia. Zgodnie z deklaracją Máraiego pisanie wymaga pracowitej regularności. Natchnienie byłoby niczym bez konsekwentnej pracy:

pisanie jest właściwie żmudnym, systematycznym – to ważne: systematycznym – codziennym siedzeniem nad białą kartką papieru, która albo chce się zapełnić, albo nie chce. Ale nawet jak się nie chce zapełnić chociażby jednym zdaniem to (...) siedzenie nad białą kartką papieru jest bardzo istotną sprawą²⁸.

Takie ujęcie aktu twórczego różni się od przedstawień poetów greckich natchnionych przez boską siłę, piszących w *furor poeticus*, czy romantyków składających zdania w twórczym szale.

Wiesław Myśliwski dzieło *in statu nascendi*

Wiesław Myśliwski odwołuje się do różnych koncepcji inwencji twórczej. Traktuje ją jak głos narzucający swój język albo jako formę improwizacji literackiej, która podaje swoją tonację. Akt inwencji poprzedza żmudne i skrupulatne gromadzenie informacji:

nigdy nie piszę o rzeczach, których nie dotknąłem. Jeśli piszę o saksofonie, jeśli o saksofoniście, jeśli piszę o krawcu, szewcu, o kimkolwiek, to ja musiałem, z tym się w życiu zetknąć. Ja musiałem podpatrzeć, nauczyć się, najogólniej mówiąc:

²⁷ S. Márai, *Dziennik (fragmenty)*, przeł. T. Worowska, Czytelnik, Warszawa 2004, s. 28.

²⁸ *Nigdy nie wiem, o czym piszę*, z W. Myśliwskim rozm. J. Szwedowska, Polskie Radio 25.03.2017.

musiałem dotknąć tego. Wtedy wiem, że nie popełniam błędu. Jak wyszło moje *Ostatnie rozdanie*, to znajomy, syn krawca, zadzwonił do mnie i mówi: „– Skąd ty tyle wiesz o tym krawcu? Nawet wiesz, ile waży żelazko krawieckie”. No ja mówię: „– Wiem, bo ja miałem wujka krawca”. Jak przyjeżdżałem na wakacje, to bardzo często do niego chodziłem, przesiadywałem całymi dniami, ponieważ w tej pracowni krawieckiej było bardzo wesoło. Czeladnicy opowiadali różne dowcipy. Ja to lubiłem po prostu. Tak samo mógłbym o każdej postaci, która jakiś zawód ma, a występuje w mojej książce, powiedzieć: ja się z nim zetknąłem, poznałem jego pracę. Byłem poza tym ciekawy. Nie patrzyłem biernie nigdy. Patrzyłem, można powiedzieć, czynnie²⁹.

Myśliwski nie obserwował z dystansu. Wykonywał czynności, które wiązały się z pracą jego bohaterów. Dotykał narzędzi, którymi mogliby się posługiwać. Badał detale, wypytywał o drobiazgi. Zawód Myśliwski traktuje jako powołanie, a nawet coś dziedzicznego: „kiedy człowiek nie ma żadnego zawodu, nawet jako człowieka trudno go zrozumieć”³⁰. Gdy pisał *Ostatnie rozdanie*, dowiadywał się np. tego, jak mierzyć klienta przed uszyciem garnituru i do czego wykorzystuje się krawieckie mydełko. Niekiedy rzemieślnicy powierzali mu tajniki zawodu, które poznali po latach jego wykonywania. Od krawców dowiedział się tego, że „każdy człowiek ma jedno ramię niższe”³¹. Szczegóły są dla Myśliwskiego powieściowym budulcem. To one pozwalają nie tylko uwiarygodnić, ale stworzyć świat przedstawiony:

Patrzę tylko przez detale. Całościowe patrzanie nie jest żadnym patrzaniem. To nic innego, jak ślizganie się po wrażliwości. Detal potrafi uogólnić cały świat. Natomiast ogólne patrzanie nie prowadzi w konsekwencji do detali. Uważam, że konkret w literaturze, w każdej sztuce, buduje świat. Świat konkretów jest światem wiarygodnym. Bo co może być bardziej interesującego, nawet w relacjach międzyludzkich, niż to kiedy ktoś opowiada o konkretnych rzeczach³².

Odrzucenie dedukcji nie jest tylko deklaratywne. Obserwację świata, jak i formę jego powieściowego przedstawienia, Myśliwski tworzy poprzez detale. Stara się drobiazgowo odwzorować rzeczywistość. Jednak sam siebie nie klasyfikuje jako pisarza realizmu:

Nie wierzę w tak zwany realizm, bo nie wiem, co to jest. Kiedyś powiedziałem, że mógłbym ten realizm zaakceptować pod warunkiem, że każdy człowiek ma swój

²⁹ Myśliwski-Bocheński. *Rozmowy istotne...*, s. 90–92.

³⁰ W. Myśliwski: *Traktat o łuskaniu fasoli...*, s. 113–114.

³¹ Tamże, s. 92.

³² W. Myśliwski: *Źródłem literatury jest mowa ludzka...*, s. 18.

realizm. Nie ma takiej rzeczywistości, która by była tym samym dla wszystkich – choć posługujemy się pojęciem rzeczywistości nagminnie³³.

Z jednej strony można przedstawić Myśliwskiego jako hermeneutę, który sądzi, że rzeczywistość jest tworem językowym. Podlega ciągłym interpretacjom. W utworze jest przetworzona przez narrację, i to, co jest rzeczywiste i drobniawo opisane – podszewka płaszczka, schody Ucha igielnego – niesie ze sobą historię, ślady uczuć, tragedii, staje się subiektywnością. Z drugiej strony można przedstawić go jako narratologa, wielkiego opowiadacza fabuł. Z pewnością jest improwizatorem.

Improwizacja zawsze pojawia się w formie pierwszego zdania, „zdania-matki, choć pierwsze zdanie nie musi znaleźć się na początku książki. Po nim materia powieści rośnie „jak dobry wiejski chleb”³⁴ albo śniegowa kula³⁵. Książka właściwie pisze się sama, a zdania przypominają spadające kostki domina³⁶. Inwencja wyczerpuje się w pisarskim wysiłku. Myśliwski twierdzi: „nie zbieram takich kartek, palę. Żadnych odprysków również nie zostawiam. Piszę całym sobą, więc co miałyby zostać?”³⁷. Jednocześnie pozostawia karty rękopisu ze skreśleniami³⁸. Nie tylko to powinno wzbudzać nieufność badacza teorii i twórczości Wiesława Myśliwskiego wobec deklaracji tegoż autora. Pisarz zapewnia, że nic nie pozostaje w nim po ukończeniu utworu. Zatem dlaczego, mimo wyczerpania — tematu, materii, autora — po napisaniu powieści Myśliwski powraca, w kolejnych utworach, do wywoływanych wcześniej wątków? Podam jeden, drobny, przykład. Michał, brat Szymona Pietruszki, miał uczyć się zawodu, „matka ubłagała [kuzyna – A.G.], żeby wziął Michała do siebie. Niechby się krawiectwa choć nauczył (...).³⁹”. Bohater *Ostatniego rozdania* wyznaje: „dałem się matce namówić na naukę krawiectwa”⁴⁰.

W ostatnich zdaniach artykułu wyjaśnię tytuł niniejszego rozdziału. Dotychczas odwoływałam się do wszystkich powieści Myśliwskiego, jednak w tytule intencjonalnie użyłam liczby pojedynczej. Autor za ideał uważa napisanie jednego

33 *Gra z czasem: Myśliwski o nowej powieści...*, s. 34.

34 *Noszę swój świat ze sobą*, cz. 2, z W. Myśliwskim rozm. K. Targosz, „Przekrój” 1998, nr 44, s. 16.

35 „Kiedy już mam zebraną tę materię i jeszcze ona jest w stanie uśpienia, to nie piszę. (...) Aż usłyszę jej głos. Ona wyda pierwsze słowa. Ja słyszę ten głos. I tu jest właściwie ten moment poruszenia tej kuli śniegowej. Ale co ważniejsze jest w tym również język, którym ta materia chce się opowiedzieć.” *Nigdy nie wiem, o czym piszę...*

36 „W pierwszym zdaniu kryje się już przeczcucie całej powieści, ponieważ jakby na zasadzie domina uruchamia następne zdania”, *Z książki muszą wyzdrowieć*, z W. Myśliwskim rozm. J. Sobolewska, „Polityka” 2013, nr 51/52, s. 119.

37 Tamże.

38 Kopię takich kart umieściliśmy, dzięki uprzejmości Myśliwskiego, w książce *Myśliwski-Bocheński. Rozmowy istotne*.

39 W. Myśliwski, *Kamień na kamieniu...*, s. 462.

40 Tenże, *Ostatnie rozdanie...*, s. 25

dzieła. Konsekwentne przywoływanie niektórych wątków i motywów zbliża Myśliwskiego do wypełnienia wizji idealnego utworu. Tym samym ujawnia się obawa autora, by nie poddać się złudnej łatwości pisania: „wydawało mi się, zresztą wydaje mi się do dnia dzisiejszego, że pisarz powinien napisać jedną książkę i dać sobie spokój. (...) Ja wolę nie napisać jednej książki, niż napisać jedną książkę za dużo. Bardzo się tego boję”⁴¹. Autor konsekwentnie powtarza: „Idealem byłoby napisać jedną książkę w życiu. Jedną książkę, w której by się powiedziało wszystko, co się ma do powiedzenia”⁴². Dotychczas Myśliwski wydał siedem powieści. Tuż przed wydaniem ostatniej z nich stwierdził (stwierdzenie pisarza potraktuję jako puentę tego artykułu):

Po pierwsze, ja nie wiem, czy ja tak rzadko wydaję książki. Gdzieś kiedyś powiedziałem, że właściwie mimo, że niewiele wydałem książek, to czasami mam wrażenie, że za dużo. Bo właściwie ideałem byłoby wydać jedną książkę, w której przekazałoby się wszystko to na co człowieka jako pisarza stać. To jest właściwie ideał, który mi przyświeca, mimo że jest niemożliwy właściwie. Ale jako ideał jest (...) dość istotny, bo ma wpływ na moje poczucie, że książkę, którą piszę warto pisać. Że to jest ta książka, która powie coś nowego w stosunku do dotychczas wydanych przeze mnie książek. Czy nie będzie tylko powielaniem, powtarzaniem, jakąś nową wersją tego samego. Czy po prostu nie zjadam, jak to się mówi przysłowiovo, własnego ogona. (...) Niestety, ale w sztuce — w ogóle w sztuce, ale również w literaturze — ilość nie przechodzi w jakość — i to jest święta zasada⁴³.

Bibliografia

- Dobrze, że żyłem*, cz. 2, z Wiesławem Myśliwskim rozm. Helena Zaworska, „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 246.
- Gra z czasem: Myśliwski o nowej powieści*, z Wiesławem Myśliwskim rozm. Michał Nogaś, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 41, s. 34.
- Kolista przestrzeń pamięci*, z Wiesławem Myśliwskim rozm. Andrzej Franaszek, „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 44, s. 12.
- Literatura jest zdaniem*, z Wiesławem Myśliwskim rozm. Bogdan Klukowski, „Nowe Książki” 1984, nr 8.
- Miłość nie jest nam dana*, z Wiesławem Myśliwskim rozm. Krzysztof Masłoń, „Rzeczpospolita” 1996, nr 285, s. 13.

⁴¹ *Dobrze, że żyłem*, cz. 2..., s. 17–19.

⁴² *Nigdy nie wierzyłem...*, s. 30.

⁴³ *Nigdy nie wiem, o czym piszę...*

- Myśliwski-Bocheński. Rozmowy istotne*, red. Agnieszka Gawrych, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021.
- Myśliwski Wiesław, *Kamień na kamieniu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.
- Myśliwski Wiesław, *Nagi sad*, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków 2011.
- Myśliwski Wiesław, *Ostatnie rozdanie*, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków 2013.
- Myśliwski Wiesław, *Pałac*, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków 1970.
- Myśliwski Wiesław, *Poprawiam bez końca*, „Gala” 2008, nr 40, s. 42.
- Myśliwski Wiesław, *Traktat o łuskaniu fasoli*, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków 2006.
- Myśliwski Wiesław, *Ucho igielne*, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków 2018.
- Myśliwski Wiesław, *Widnokrag*, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 2007.
- Nie ufam rzeczywistości*, z Wiesławem Myśliwskim rozm. Anna Goc, „Tygodnik Powszechny” 2019, nr 20.
- Nigdy nie wiem, o czym piszę*, z Wiesławem Myśliwskim rozm. Joanna Szwedowska, Polskie Radio 25.03.2017.
- Nigdy nie wierzyłem w śmierć prozy...*, z Wiesławem Myśliwskim rozm. Joanna Dąbrowska, „Magazyn Literacki” 1997, nr 3/4.
- Noszę swój świat ze sobą, cz. 2*, z Wiesławem Myśliwskim rozm. Kazimierz Targosz, „Przekrój” 1998, nr 44.
- Sándor Márai, *Dziennik (fragmenty)*, przeł. Teresa Worowska, Czytelnik, Warszawa 2004.
- Swobodna gra na autobiografii*, z Wiesławem Myśliwskim rozm. Piotr Szewc, „Nowe Książki” 1997, nr 1, s. 8.
- Tworzenie jest aktem stadnym...*, z Wiesławem Myśliwskim rozm. Krystyna Prendowska, „Kultura” 1990, nr 12. Przedruk [w:] „Twórczość” 2020, nr 11.
- Z Cioranem rozmawia Georg Carpat Focke, [w:] *Rozmowy z Cioranem*, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- Z książki muszą wyzdrowieć*, z Wiesławem Myśliwskim rozm. Justyna Sobolewska, „Polityka” 2013, nr 51/52.
- Źródłem literatury jest mowa ludzka...*, z Wiesławem Myśliwskim rozm. Anna Kopeć, „Polska” 2016, nr 92.
- Żeromski Stefan, *Przedwiośnie*, Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 2001.

Agnieszka Gawrych

Wiesław Myśliwski's creation *in statu nascendi*

Summary

The article presents Wiesław Myśliwski's creative process. It is focusing especially on two aspects of the writer's work. First of them Myśliwski calls "fruitful helplessness" ("bezzradność owocująca"), it is a state which occurring *immediately before* writing. Another one I describe as "first sentence theory" – this term I created basing on the writer's statements from the interviews. The article contains analysis of Wiesław Myśliwski's novel's first sentences. I point out the possibility to compare "fruitful helplessness" with other similar conceptions of creative process, incl. Emil Cioran's or Sandor Marai's.

Keywords: Wiesław Myśliwski, creative act, fruitful helplessness, first sentence theory

Agnieszka Gawrych – absolwentka prawa i polonistyki Uniwersytetu Łódzkiego. Doktorantka Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Redaktorka książki *Myśliwski-Bocheński. Rozmowy istotne* wydanej w 2021 roku nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego. Współpracowniczką Pracowni Dokumentacji Literatury Współczesnej IBL PAN, redaktorka i autorka haseł tworzonych w ramach projektu „Polscy pisarze i badacze literatury XX i XXI wieku. Cyfrowy słownik biobibliograficzny”.

Giulia Olga Fasoli*

 <https://orcid.org/0000-0002-4980-1904>

Wcielenie słowa: On the drafts of the poem *To Piotr* by Tadeusz Różewicz

Summary

In the frame of the poetic works of Tadeusz Różewicz has been observed and widely studied his inclination to avoid the closed form of his poems, changing and proposing them in different volumes in order to renew their meanings. What is still to be studied in depth, however, is the creative process regarding his unpublished works, such as the preparatory drafts kept in his archive.

Genetic studies are a precious key to discover Różewicz's creative process as well as some aspects of his poetics, which in the published works remain rather clouded.

In this paper I would like to analyse the manuscripts of one poem from *Płaskorzeźba* [Bas-Relief, 1991], that is *Do Piotra* [To Piotr]. Among the most important features of this drafts take placed numerous biblical citations which disclose a religious way of reading the poem, that completely disappears in the published form of *To Piotr*.

From the analysis of these drafts some interesting interconnections with other poems of *Bas-Relief* are also to be found, exposing a much deeper level of interpretation of the entire volume.

Keywords: Tadeusz Różewicz, Polish poetry, manuscripts, literary archives, *Płaskorzeźba*

* Ph.D. candidate, University of Roma "Sapienza", Department of European, American and Intercultural Studies, Piazzale Aldo Moro 5, 00159 Roma; giuliaolga.fasoli@uniroma1.it

As Jean Bellemin-Noël has said, “la littérature commence avec la rature”.¹ This could not be more true in the case of Tadeusz Różewicz. The poet himself, after all, stated that he becomes a poet when he erases words: *staję się poetą / kiedy skreślam słowa*.² That’s why is so fascinating to go through his archive, the biggest part of which is held in the manuscripts’ division in Ossolineum in Wrocław. Różewicz’s archive – unfortunately still not catalogued in a large part – contains thousands of papers; glancing at them it is possible to appreciate many different versions of the most part of his poems, as well as proses, plays and personal documents and letters.³

Although many critics have pointed out the peculiarity of Różewicz’s creative process, which seems to aim at an “ontological instability of the text,”⁴ still we have a very scarce amount of studies that examined the poet’s drafts in an attempt to reconstruct the genesis of his works.⁵ I believe that, in order to understand the meaning of this instability, it would be useful to observe not only the variations of the texts which appear in different collections (a phenomenon analyzed in particular by Andrzej Skrendo⁶), but also the early variants concerning the poems’ drafts, which reflect a much more remarkable oscillation than their printed versions. This kind of work⁷ is illuminating also because it discloses aspects of Różewicz’s poetry that remain concealed in the published redactions.

-
- 1 J. Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte. Les brouillons s'un poème de Milosz*, Librairie Larousse, Paris 1972, p. 5.
 - 2 T. Różewicz, *Wybór poezji*, A. Skrendo (ed.), “Ossolineum”, Wrocław 2016, p. 700.
 - 3 In an interview with Stanisław Bereś and Joanna Kiernicka, the poet underlines the importance of handwriting, which shares some features with the work of painters and sculptors. Handwriting is, for Różewicz, an activity in which all the organism takes part and he defines it as “the basic tool” of his work, cfr. S. Bereś, J. Kiernicka, *Poeta po końcu świata*, [in:] T. Różewicz, *Wbrew sobie*, Biuro Literackie, Wrocław 2011, p. 332.
 - 4 A. Skrendo, *Przodem Różewicz*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012, p. 9.
 - 5 Among this kind of works we should mention: S. Jaworski, *Piszę, więc jestem*, “Universitas”, Kraków 1993; Idem, *Gry tekstowe Tadeusza Różewicza*, [in:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, W. Browarny (ed.), “Universitas”, Kraków 2007, pp. 24–32; W. Kruszewski, *Rękopisy i formy*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010; Z.W. Solski, *Fiszki Tadeusza Różewicza. Technika kompozycji w dramacie i w poezji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2011; P. Dakowicz, *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2015; M. Woźniak-Łabieniec, *From Manuscript to First Printed Edition. On the Early Variants of the Poem Ranny by Tadeusz Różewicz*, “Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2019, no. 4 (55), pp. 201–216.
 - 6 See A. Skrendo, *Przepisywanie Różewicza*, [in:] *Przekraczanie granic.*, op. cit., pp. 32–46.
 - 7 In this article I take into consideration both suggestions coming from the French school of genetic criticism (referring to which I use, e.g. the term “avant-text”), as well as more classical procedures and terms strongly related to the Italian variants criticism (that’s why I use the term “variant”, refused by many geneticists). I am of the opinion that the monumental

As Stanisław Jaworski recalls, Różewicz first published one of his manuscripts already in 1979, on the cover of the volume *Opowiadanie traumatyczne. Duszycka* [Traumatic Tale. Animula],⁸ then continued this practice extensively in the 1990s and beyond. In the publication that I will partly examine in my work, that is *Płaskorzeźba* [Bas-Relief, 1991], in front of each poem there is one of their relative manuscripts; also in *nożyk profesora* [The Professor's Knife, 2001] and in numerous other collections up to the last of 2008, *Kup kota w worku* [To Buy a Pig in a Poke], the manuscripts will continue to constitute a fundamental part of the work, demonstrating the importance that the author gave to his own drafts.

It should also be remembered that in 1993 was published *Historia pięciu wierszy* [The History of Five Poems]. It is a book of great interest, in which the author seems to become philologist of his own work, retracing the genesis of five poems of particular importance, not only for their content, but also from the genetic point of view.

In this paper I intend to show the genetic process of the poem *Do Piotra* [To Piotr], included in *Bas-Relief*. I believe this is a central composition in the collection, whose early variations offer a key to better comprehend the whole work of *Bas-Relief*.

I was able to find two manuscript papers (not counting the one included in the volume) related to the avant-text of *Do Piotra*. On the first one we can find, one next to the other, two different versions, both having a title. In these two first drafts there is no dialogue and also no reference to the friend Piotr, who will later become the addressee of the poem. This first observation suggests that the thematic core of the poem in the first draft (which we will name V. 1) is not strictly related to the character of Piotr (behind whom conceals the poet and theatre director Peter Lachmann).

The dominant of these two first versions, whose titles are respectively *Pompes funèbres fumier* and *Pompes funèbres*, is to be found in the death of poetry and in the confusion which survives it, that is the many useless words which try in vain to take its place: “na pogrzebie poezji / panuje niezdrowe ożywienie / prawie jak na pchlim / targu” sounds the *leitmotiv* of these manuscript redactions (and we will find it again in the final version).

From the first redaction we know that the poet doesn't take part to this animation which reigns around the dead body of poetry (“wprawdzie odchodzę na stronę

work of Gianfranco Contini, who already in 1937 talked about the importance of interpreting the manuscript as a dynamic entity (see e.g. G. Contini, *Come lavorava l'Ariosto* (18 luglio 1937), in: *Idem, Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Einaudi, Torino 1988) is very closed to the French school of genetic criticism (despite all due differences) and should be considered one of its precursors.

⁸ S. Jaworski, *Piszę, więc jestem...*, op. cit., p. 102.

/ ale dochodzą mnie głosy”), aiming to take distance from whom continues to talk nonsense:

V.1

Pompes funèbres fumier

na pogrzebie poezji
 (pompier pontifex
 z pomponem
 pompatycznym)

panowa uje duże ożywienie
 (wprawdzie odchodzę na stronę
 ale dochodzą mnie głosy)

panuje duże ożywienie
 prawie jak na
 pchlim targu
 dobre idą starocie
 ksiądz Baka z Lechoniem
 (ksiądz Pirożyński opinię kształtuje)
 Kalina z Liściem Szerokim
 drabiny mistyczne
 szkółki „lingwistyczne”
 drabiny z powyłamowywanymi [sic]
 szczeblami
 przystawiane
 do sacrum
 do pustego nieba
 gdzie ty jesteś czemu milczysz coś ty zrobiła

In the second version some members of the Pen Club take part to the animation the poet is talking about and they carry the ashes of the poet Jan Kochanowski (Różewicz writes it ironically all attached “Jankochanowski”), in a huge confusion in which Kraszewski meets Gombrowicz and Witkacy Sienkiewicz.

This representation of the funeral of the poetry carried on by Różewicz has almost nothing fictional: the description refers directly to the symbolic funeral organized the 21st June 1984 in Zwolenie in honor of Jan Kochanowski, in the day of Corpus Christi. In this occasion a real ceremony was organized to commemorate

400 years since the poet's death.⁹ As many newspapers wrote back then, many scholars, writers, poets and actors took part to the event. Some of them carried the urn with the ashes of the Kochanowski family to the altar,¹⁰ which is the image we find in the second redaction.

As we can see, in the first of these two versions, there are some references to the history of literature. After Różewicz said that at the funeral of the poetry one can find many antiques, or better some old stuff (*starocie*), the author quotes Józef Baka, Jesuit poet from the late Baroque, known for his "hyperrealist grotesque macabrisms" as Luigi Marinelli defined it,¹¹ and his particular use of language. Many authors, and among them Aleksander Wat, will recognize him as one of the precursors of surrealism and "linguistic poetry". Różewicz refers to the Jesuit poet probably not to prove his esteem in his regards, but to make fun of his "mystical stairways" and of any other "linguistic school". He writes: "drabiny mistyczne, szkółki „lingwistyczne”, drabiny z powyłamowywanymi [sic], szczeblami, przystawiane, do sacrum, do pustego nieba".

Różewicz eliminates these lines already in the second version, but we should look carefully at the image of the "empty sky", because through this expression we start to deduce a religious dimension of the poem which is still not developed in these first drafts. Later on, analyzing the third version, some references to the spiritual dimension of this poem will be taken into consideration. These references will be later erased and we don't find them in the so-called final version.

The second draft, on the right side of the paper, is not very different from the first one:

V. 2

Pompes funébres

na pogrzebie poezji
pompier pontifex
cłonek [sic] Pen uspionego
i cłonek ożywionego Pen
cłonek honorowy
Pen francuskiego

⁹ J. Pelc, *Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, p. 143.

¹⁰ Z. Świąch, *Ponowny pogrzeb Jana Kochanowskiego w 400 rocznicę śmierci*, "Przekrój" 1984, no. 27, p. 20.

¹¹ L. Marinelli, *Letteratura dell'età barocca*, [in:] *Storia della letteratura polacca*, L. Marinelli (ed.), Einaudi, Torino 2004, p. 126.

i pen miemieckiego [sic]
 niesie urnę z prockami
 Jankochanowskiego
 z kosteczkami
 prawdziwemi a może
 fałszywemi
 a zapomniałem!
 o cem to ja chciałem?
 że na pogrzebie poezji
 panuje duże ożywienie
 prawie jak na pchlim targu
 dobre idą starocie
 (ksiądz Baka z Lechoniem
 Kraszewski z gombrowiczem
 Witkacy z Sienkiewiczem)
 koszałki opałki
 (z drugiej kobiałki)
 drabiny z

In this second redaction the poet eliminates some lines and adds new ones, which however do not significantly alter the sense of the poem. One element to considerate is that the poet writes on purpose many words with some spelling mistakes: *clonek* in place of *członek* for three times; the adjectives in plural instrumental *prawdziwemy* and *fałszywemi* are spelled with the ancient desinence *-emi* in the place of the current *-ymi* (*prawdziwymi* and *fałszywymi*); the relative pronoun at the locative case *o cem* in place of *o czym*. This second version is incomplete, as we can see the poet left it unfinished.

The third version I was able to find is of extraordinary importance for the reconstruction of the genetic process of this poem, also because it gives a possible key to re-read the whole volume of *Bas-Relief* from a new point of view:

V. 3

Rozmowa z Piotrem Odejdź

Piotrze! mówię bez uśmiechu
 zrób film o mnie
 z uroczystości pogrzebowych
 poezji pogrzebu poezji mojej
 mogę wystąpić <z mojego>
 w roli grabarza pogrzebu>

ale Piotr powtarza
 napisz
 napisz wiersz
 napisz nowy wiersz <tam było światło
 o Jordanii o Ammanie przecież to co opowiadałeś xxx xxx
 było niezwykłym wierszem xxx jorda>

idź precz Piotrze
 mówię z uśmiechem <odejdz>
 —bo Piotr nie jest opoką—
 idź precz
 kusicielu
 zostaw mnie
 czy nie rozumiesz?
 słowa moje są zmęczone
 pragną zasnąć <wiecznego spoczynku> <są zdjęte z krzyża>
 pograżyć się w kamieniu sobie
 <słowa> chcą wrócić do początku
 kiedy były jeszcze <xxx>
 przedmiotami xxx kosa osłica
 ogniem ojcem kłosem
 deszczem matką światłem
 drzewem dziewczyną
 błyskawicą gołębicą

tego dnia kiedy wyjawilem Ci
 tajemnicę śmierci poezji
 skończyłem 65 lat

są w życiu poety takie czasy
 kiedy poezja objawia się w kształcie snu <przedmiotu>
 są takie dni
 kiedy przybiera postać xxx
 obcego człowieka który odchodzi
 pustką ulicą
 jest to nieznamy mężczyzna
 albo kobieta w czarnym kapeluszu
 idzie pod wiaduktem kolejowym
 są też kasztany w kieszeni
 okulary zmarłej matki
 zatarty pisany ołówkiem “gryps”

z listopada 1944 roku
pisany ręką zamordowanego Brata

wszystko już przemienione
w ~~poezji~~ w smutek
w ~~niepamięć~~

zapisałem kiedyś
kiedy? nie pamiętam
powiedzenie Dostojewskiego
„co za żalony widok
francuski wiersz liryczny”

~~no!~~ nie wiem nic już nie wiem

są takie okresy w życiu poety
kiedy poezja objawia się
w ~~formie kota~~ <stopy na piasku>
~~albo kropki~~
w kształcie dłoni

~~in petto~~ w zanadrzu
~~mam ukryty~~ ukrywam
niezwykłym wierszyk
<spłodzony> ~~wypocony~~ przez
nieszczęśliwego wnuka
syna Goethego

„Ich steh vorm Kapitol
und weiß nicht, was ich soll!!!
w takiej sytuacji
mówię wyraźnie
wiem że umrę cały
i bardzo się z tego cieszę!
vale!

zobaczymy, że zawsze „hałas”
czy – jak tym razem – harmider,
jaki wszczęli młodzi bogowie,
przeszkadzając Apsu spać,
jest przyczyną ich zguby

pozwólcie spać poezji
 pozwólcie spać poecie
 niech już nie śni

It's a very long poem, completely different from the first redactions, to the point that without a direct confrontation of all of the three versions with the final text, it wouldn't be possible to reconduct V.1, V.2 and V.3 to the same poem.

It could be that between what I called V. 2 and V. 3 there are other manuscripts which I have not found. The first difference that leaps out in the third version is the title: *Rozmowa z Piotrem*, erased and substituted with *Odejdź*.

In the first strophe the lyrical subject addresses to Piotr with the request to finish a film on him and on the death of poetry. We now know that Różewicz was referring to what became the documentary film *Szukamy życia w grobach*. This great documentary shows several conversations of the poet with some of his closest friends; one of the themes of this film is the death of poetry, which we identified as the dominant of the poem *Do Piotra* since the first drafts. In this documentary the poet dwells on matters related to religion, faith and lack of faith, the void left in the society by the absence of God, the nature of the word and the necessity for a poetry truly devoted to the essence of the word.

I believe that in *Bas-Relief* the religious topic, the matter of the departure of God and the death of poetry are strictly related to each other. I suggest that when Różewicz talks about the death of poetry he is also talking about the departure of God, so that of the impossibility for the man and for the poet, to reach the Absolute, to still undertake a profound connection with God.

The manuscript that I am about to analyse, that is V.3, proves that these themes are deeply interconnected: in a stream of words which take the form of a confession addressed to the friend Piotr, the poet faces the departure of God and the death of poetry as they were part of the same discourse. The difficulty that emerges from these verses is the difficulty of the poet to still have faith in the word and to entrust in it. The poet feels the need to pull back from the word and to surrender to the temptation of silence, to the temptation not to write anymore.

Here, on the contrary, the tempter is seen in Piotr (whom is called *kusicielu*) because he wants to push him into writing a new poem, as it will be analyzed later.

In the first strophe we can notice numerous erasures concerning the argument of the film that Piotr should have finished and the occasion he should have chosen to realize it. The variants here do not diverge in content, but the slight changes in them prove a hesitation to find the right expression.

The second strophe seems to be quite clear, there are no significant changes and it is very similar to the final version, except for a note on the border which I wasn't able to decipher completely. It is a note about a journey in Jordan; the reference to this journey and the insistence of Piotr on writing a new poem about it,

could let us think that Różewicz started composing these verses shortly after this trip, which happened in 1986. None of these papers have a date or something that could give us a clue about the period they were realized. However, in this third version, we read that when the two friends had this conversation it was the poet's sixty fifth birthday, so it must have happened on October 9, 1986. It could be, then, that the genesis of this poem might be placed around this period.

Later on the lyrical subject addresses again to Piotr, commanding him to go away because he doesn't want to surrender to the temptation of writing again. In the final version, these verses appear concise and quite direct, to the point that they become slightly rude: *odejdź Piotrze / idź precz / kusicielu / czy jeszcze nie rozumiesz*. That is why he turns to Piotr calling him "tempter" (*kusicielu*); he refers to the episode of the Gospel of Matthew (16, 21–23) and of the Gospel of Mark (8, 31–33) in which Jesus predicts his death and the apostle Peter says that no harm will be done to him; Jesus answers calling him Satan and commanding to step behind him.

In this manuscript version, on the contrary, Różewicz, maybe trying to tone down his statement, addresses to his friend "with a smile" (*z uśmiechem*), and adds a short aside: *bo Piotr nie jest opoką*. Clearly this is a quote of the Gospel of Matthew (16, 18) in which we read: *Ty jesteś Piotr, czyli Opoka, i na tej opoce zbuduję Kościół mój*. Różewicz uses the word *opoka* as in the Polish translation of this verse.

The next excerpt is crucial because the author tries to explain his decision not to write anymore, he intends to explain the reasons why he would like to surrender to the opposite temptation than the one offered by Piotr, that is the temptation of silence.

The poet, frustrated at the lack of comprehension of his friend, addresses to him revealing the problematic relationship with the poetic word he is experiencing in that period. Różewicz represents words as if they were provided of their own will, which lies outside the will of the poet and on which he has no power at all.

Let's read the following variants concerning the words of the poet: *pragną zasnąć, są zdjęte z krzyża, pragną pogrążyć się w kamieniu sobie*. We can observe that the idiomatic expression *zdjęte z krzyża*, which means "dead tired" also has the literal meaning of "taken down from the cross".

We are allowed to think that the poet chose this expression to play on the double meaning of this locution. We should take into consideration its literal meaning: the poet communicates the deep suffering he feels in his relationship with poetry. It is interesting to notice that in another manuscript I have found in the archive, which dates back approximately to the same period (it is possible to assert that by the state of the paper and by the ink used), there are some drafts verses with the title *Mój krzyż niewidzialny*:

Mój krzyż niewidzialny
 każdy człowiek dźwiga swój krzyż
 mój krzyż z powietrza
 z niczego
 albo ze słów
 nawet się pod nim nie uginam

We can notice that an echo of this lines resounds also in the third draft of *Do Piotra*.

In the following verses of the manuscripts, the poet states that his words desire to go back to the “beginning” (*do początku*), expression that will later be written in capital letters. The desire to return to a primigenial phase of the poetic word implies a resentment about a word which is now corrupted, which is incapable to convey a poetic message that is not impure and corrupted.

This assertion about coming back to the “beginning” remembers some crucial verses from *Ocalony* [Survived]. In those famous verses that compose the second to last strophe of the poem, the lyrical subject claims his necessity to find a master who gives him back the speech and that separate the light from the darkness. We know that when this poem came out in 1947 it became a sort of manifesto, in which a generation of survivals could identify itself; the aim of the poet was to find a new language in order to go on writing after the horror of the war.

In the printed version of *Do Piotra* it is not very clear in what consists this return to the beginning the poet is talks about; in these manuscript verses, on the contrary, we have a quite long description of what this beginning represents. To the poet the beginning of the word, of the language, coincides with the time when it was connected with the natural events that compose life, that is when it showed in the following elements: *przedmiotami* [objects], *kosą* [sickle], *oślicą* [donkey], *ogniem* [fire], *ojcem* [father], *kłosem* [grain], *deszczem* [rain], *matką* [mother], *światłem* [light], *drzewem* [tree], *dziewczyną* [girl], *blyskawicą* [thunder], *gołębicą* [dove]. Some of these words are heavily eliminated by the author with many strokes, to the point that they are almost unreadable.

We are led to think that precisely these words that the poet heavily tried to delete, carry a significant message that he didn't want to express.

Regarding this enumeration of objects in which the poetry could embody itself, our attention is focused on the two words the poet tried to cancel the most. That's the case of the words *oślicą* [donkey] and *gołębicą* [dove], both at the end of the respective verses and that are related by a stroke which goes from one to one another, creating a bond between them. We should ask ourselves why Różewicz intended to eliminate with such strength the word *oślicą*, which doesn't seem particularly interesting.

It may simply be that the poet was underlining a rhyme between them, that he wanted to avoid; another possible and deeper answer, however, is that both of these words share a biblical origin. The reference to the dove is obvious, it is one of the symbols of the Christianity widely recognizable in the whole world. As we know, in the Genesis, is the dove that after the crow, Noah let fly away from the Ark to verify if the waters of the Flood lowered. The hoped announcement of the end of the Flood came by the dove, which came back to the Ark carrying a twig of olive tree (Gen 8, 6–11). The intent here is to create an analogy between the poetic word in the phase before the damnation and the purity of the dove which brings the good announcement; that is comprehensible and needs no other explanation.

The reference to the donkey could be less immediate, but it also refers to the Bible and more exactly to the book of the Number where the story of Balaam and the talking donkey is told. When Balaam was on his way to Balaak with the Moabite officials, his donkey refuses to walk and Balaam beat her. We read: “When the donkey saw the angel of the Lord, it lay down under Balaam, and he was angry and beat it with his staff. Then the Lord opened the donkey’s mouth, and it said to Balaam, ‘What have I done to you to make you beat me these three times?’” (Num, 22, 27–28). The donkey saw the angel the Lord had sent to impede Balaam’s way, but he didn’t see it and he beat his donkey.

This episode brings into light how God spoke to Balaam to reawaken the inner conflict that was taking place in his soul through an animal that is symbol of humility and lacking of intelligence. As Józef Maria Ruszar said, we know that among Polish poets Różewicz is one of the more profoundly immerse in the Bible,¹² so it seems not so unlikely that including the donkey in the possible embodiment of poetry he thought of the episode of Balaam and the talking donkey.¹³

Later on, the poet remembers to have revealed to his friend the mystery of the death of poetry in the day of his sixty fifth birthday; these verses will be later changed and we will find them in the last version mutated again in a different way.

In V. 4, the expression “death of poetry” is eliminated, but for the first time appears the expression *wcielenie słowa* [embodiment of the word]; we read: “I revealed to you the mystery / of the embodiment of the word / ~~and of the death of poetry~~ / but you didn’t listen until the end”; then the lyrical subject goes on telling how Piotr turned his head away, distracted by the television and by the noises in the street.

¹² J.M. Ruszar, *Mane Tekel Fares. Obrazy Boga w twórczości Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Naukowe ATH, Bielsko-Biała–Kraków 2019, p. 23.

¹³ Simone Weil, in one of her letters to the Dominican Father Joseph-Marie Perrin, remembers how everything, even a donkey, may serve as intermediary of God. However, she doesn’t refer to the episode of Balaam, but to Mt 21:1–11; cf. S. Weil, *Attente de Dieu*, Éditions Fayard, Paris 1966, p. 58.

In the successive strophes Różewicz seems to continue the discussion with his friend, representing the embodiment of the poetic word in its various manifestations. We notice a close relation between these verses and the poem ****poezja nie zawsze*, also from *Bas-Relief*. In these drafts, the poet states: “in the life of a poet there are some times / when poetry appears in the shape of a dream <an object> / there are some days / when it takes the shape xxx / of a stranger / walking on an empty street”. Statements like these will be found in ****poezja nie zawsze*; this poem also displays the enumeration regarding the primigenial phase of the word we were talking about, so we can assume that the genesis of these two poems is related.

Even more important appears the next strophe, in which the poet indulges in a very intimate confession: *są też kasztany w kieszeni / okulary zmarłej matki / zatarty pisany ołówkiem “gryps” / z listopada 1944 roku / pisany ręką zamordowanego Brata*.

The author refers to his brother’s letter as *gryps*; this term defined letters sent from prison and delivered clandestinely to the prisoner’s families. We know that Janusz was executed on November 7, 1944, so the letter mentioned here is undoubtedly the last that his brother had addressed to him. We note that the participle, in the genitive case, which refers to the brother, (*zamordowanego*, “killed”), is circled in the manuscript, precisely to emphasize this word.

Janusz Różewicz (1918–1944) was the eldest of the three brothers, gifted with a great artistic talent and with a strong propensity for poetry in particular. Despite his young age, he was already in contact with the greatest writers of the time who appreciated his style; it was him who brought Tadeusz closer to the literary world, at the point that he considered him his first teacher and master.

During the war, Janusz became an officer of the National Army and he actively engaged in the resistance to the Nazis, also taking part in missions on German soil, thanks to his command of the German language, which he learned during his school years. In June 1944, while on his way to a secret meeting, he was betrayed by a provocateur and arrested by the gestapo in the streets of Łódź. In November of the same year, after an interrogation during which he also suffered torture, he was murdered together with his companions in the cemetery of Łódź.¹⁴

This short strophe takes on the meaning of a confession, in which the poet, through the memory of his mother and brother, suggests what the poem represents for him and provides a further and bitter image of it. As we read from the manuscript verses, this memory turns into poetry but then he cancels the word “poetry” and inserts “sadness”; eventually he changes it in “forgetfulness” (*niepamięć*), to which he then cancels the initial negation by transforming the noun into its opposite, “memory” (*pamięć*).

¹⁴ M. Dębicz, *Wstęp*, [in:] J. Różewicz, *Wiersze*, Miejski Dom Kultury w Radomsku, Radomsko 2018, p. 5.

From these stanzas it is possible to draw some conclusions. First of all, we observe that it is probably in working on *Do Piotra* and in particular in drawing up V. 3 that Różewicz begins to develop a fundamental concept of its late phase, so that the poet's indifference towards the poetic word, recognized as no longer indispensable. Poetry may manifest itself to the poet in any form and the poetic word, Różewicz seems to say, is only one of the possible incarnations of it. This is a recurring theme in *Bas-Relief* and appears for the first time in this manuscript.

It is interesting to note that only in this version there is a reference to another character present in *Bas-Relief*, namely August von Goethe, son of the great German poet. In this passage Różewicz quotes some verses attributed to August von Goethe: "Ich stehe vorm Kapitol / und weiß nicht was ich sagen soll" ("I am in front of the Capitol / and I don't know what to say"). In these verses, emerges all the inadequacy experienced by Johann Wolfgang von Goethe's son; going to Italy in the footsteps of his father in search of a spiritual rebirth, August ended up getting lost in alcohol and died prematurely in the city of Rome, perhaps due to liver cirrhosis. The poem *Biedny August von Goethe*, included in the same collection a few pages before *Do Piotra*, is dedicated to the tragic figure of August.

Concluding the passage on August von Goethe, Różewicz states that when he finds himself "in this situation", or, we believe, when he perceives the same inadequacy experienced by August, he finds comfort in the observation that one day he will "die all", explicit reference to the Horatian *non omnis moriar*. Poetry will not survive him, just as, not believing in the afterlife, his own soul will also die, and the poet rejoices in this thought.

Even this last consideration, like the reference to August, only appears in the present version; however, in the concluding lines of *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland* (also from *Bas-Relief*), a composition dedicated to the memory of Paul Celan, we read: *Wiem że umrę cały / i stąd płynię / ta słaba pociecha / która daje siłę / trwania poza poezją.*

Lastly, I want to analyze the last two strophes of this third manuscript version. In the penultimate there is a reference to the Babylonian theogonic poem *Enūma eliš* and in particular to the figure of Apsū. According to this creation myth, after the separation of heaven and earth the only existing entities were Apsū, personification of groundwater freshwater, and Tiāmat, personification of saltwater. Apsū and Tiāmat generated a dynasty of divinities and Różewicz recalls an episode in which the young gods disturbed Apsū's sleep to such an extent that he decided to exterminate them. Apsū however was killed by one of these gods and Tiāmat in revenge created eleven monstrous creatures. Thus, began a hard battle between the young gods and the monstrous creatures that led to the death of Tiāmat and the victory of the god Marduk.¹⁵

¹⁵ J. Black, A. Green, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia*, The British Museum Press, 1992, p. 177.

Through the analogy between the poet's sleep and that of the Babylonian god Apsû, Różewicz ironically warns against contesting his will to be silent, and in the last lines he asks not to disturb the poet's sleep.

The fourth draft of the work, published in the volume, largely takes up the third edition, from which, however, many passages are eliminated. A difference also lies in the reintroduction of the first two manuscript versions, which did not share a single verse with V. 3.

The first stanzas do not show significant differences from the third edition, but, after having removed his friend Piotr who continues not to understand his desire not to write, Różewicz introduces, modifying them, some verses that we encountered in the first two editions. In this case it is Piotr himself who reported to the poet that he was at the funeral of Jan Kochanowski, here ironically defined as "pompierski pontifex / pół impotent / pół dysydent".

Here, therefore, is revealed the relationship between the first two versions, which regard the satirical representation of the 400th anniversary of the death of Jan Kochanowski, and the third one which begins with a conversation with Piotr Lachmann; it is precisely Piotr, it seems, to have talked to the poet about Kochanowski's funeral, in which he took part.

Later on we find for the first time a verse that will be reported almost unchanged in the printed version; Różewicz states here that the life of poetry (but here he adds "the afterlife of poetry") is full of surprises. He then goes on saying that some diligent gravedigger, both at home and abroad, continues to keep him in the first, second and third row, imagining himself and his own poetry as lifeless entities.

Polish poetry in its entirety, moreover, is here seen as "our romantic corpse" (*nasz trup romantyczny*); this comment is part of a long marginal annotation that has thick pen strokes to erase most of the lines. In this supplement, of which unfortunately the last words are indecipherable, we find a further sarcastic reference to the ceremony in honor of Jan Kochanowski, most of which will be eliminated: "our romantic corpse / lyrical pompierski pontifex / is in this season (post-modern) / rather ironic".

This fourth version continues to the end with slight changes, the poet seems to transcribe the third version, eliminating several verses.

V. 4

Do Piotra

Piotrze mówię bez uśmiechu
skończ ten film o mnie
o pogrzebie poezji
o moim pogrzebie

ale Piotr powtarza
z uśmiechem
napisz

↑
napisz wiersz

napisz nowy wiersz
o przelocie do Jordanii
o wieczorze poetyckim w Ammanie
przecież to co mi opowiadałeś
było niezwykłym wierszem

odejdz Piotrze
idź precz
kusicielu
czy jeszcze nie zrozumiałeś

te kamienie chleby
martwe morze ↑
mojej poezji

pompes funébres

przecież mi opowiadałeś
że byłeś na „pogrzebie Jana Kochanowskiego”
pompię pontifex

pół impotent

pół dysydent

jeden z czołowych <wielkiej> xxx

poezji polskiej

xxx z pompatycznym <obejmował czule>

pomponem w gębie

trumienkę z relikwiami

poety Jana Poety

życie pozagrobowe poezji
jest ciągle pełne niespodzianek
kilku skrzyętnych grabarzy
za niewielką opłatą w kraju i zagranicą
pochowało mnie chowa mnie
w pierwszym drugim i
trzecim
obiegu

na pogrzebie poezji
panuje niezdrowe ożywienie

prawie jak na pchlim
targu

zapisałem kiedyś
(kiedy?)
powiedzenie Dostojewskiego
„co za żalony widok
francuski wiersz liryczny”
lecz w polskiej <naszej> xxx lirycznej

—)

czy nie rozumiesz Piotrze

—)

słowa moje pragną
wiecznego spoczynku
chcą wrócić
do POCZĄTKU
kiedy słowo
~~było ziarnem~~
~~kłosem~~
~~ojeem~~
matką

wyjawiłem Ci tajemnicę
wcielenia słowa
i śmierć poezji
ale Ty nie dosłyszałeś
akurat odwróciłeś głowę
za oknem dzwonił tramwaj
w telewizorze zjawił się Kaczor Donald

hałas harmider
jaki wszczęli ~~młodzi bogowie~~ <poeci>
(przeszkadzając Apsu spać)
<będzie> jest przyczyną ich zguby

xxx-

← { nasz trup romantyczny
pompier pontifex liryczny
jest w tym sezonie (post-
modernistycznym)
pono ironiczny
a panowie pozbawieni uśmiechu
xxx ironiczne i sielankowe
twarze umarłych

The spread of genetic criticism in Poland in the last twenty years contributed to the increasing interest in the archives of contemporary authors. The manuscript work of Zbigniew Herbert, for instance, has been extensively analysed in particular in the monumental volume *Pracownia Herberta* edited by Mateusz

Antoniuk; regarding Tadeusz Różewicz, a publication of similar dimensions has not yet appeared and his manuscript work remains analyzed in extremely specific works, which not infrequently have taken into consideration only a single composition.

However, the growing interest in Różewicz's manuscripts is justified not only by a renewed interest in author's philology in Poland, but because of the poet's desire to show readers his laboratory, as we have already mentioned. I would like to conclude this contribution with the hope that this kind of studies will see a wider diffusion in the years to come.

Bibliography

- Bellemin-Noël Jean, *Le texte et l'avant-texte. Les brouillons s'un poème de Milosz*, Librairie Larousse, Paris 1972.
- Bereś Stanisław, Kiernicka Joanna, *Poeta po końcu świata*, [in:] Tadeusz Różewicz, *Wbrew sobie*, Biuro Literackie, Wrocław 2011.
- Contini Gianfranco, *Come lavorava l'Ariosto* (18 luglio 1937), [in:] Gianfranco Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Einaudi, Torino 1988.
- Dakowicz Przemysław, *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.
- Jaworski Stanisław, *Gry tekstowe Tadeusza Różewicza*, [in:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, W. Browarny (ed.), "Universitas", Kraków 2007. <https://doi.org/10.14746/pt.2006.6.10>
- Jaworski Stanisław, *Piszę, więc jestem*, "Universitas", Kraków 1993.
- Kruszewski Wojciech, *Rękopisy i formy*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010.
- Różewicz Tadeusz, *Płaskorzeźba*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1991.
- Różewicz Tadeusz, *Wybór poezji*, Andrzej Skrendo (ed.), "Ossolineum", Wrocław 2016.
- Skrendo Andrzej, *Przepisywanie Różewicza*, [in:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, Wojciech Browarny (ed.), "Universitas", Kraków 2007.
- Skrendo Andrzej, *Przodem Różewicz*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012.
- Solski Zbigniew Stanisław, *Fiszki Tadeusza Różewicza. Technika kompozycji w dramacie i w poezji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2011.
- Woźniak-Łabieniec Marzena, *From Manuscript to First Printed Edition. On the Early Variants of the Poem Ranny by Tadeusz Różewicz*, "Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2019, no. 4 (55), pp. 201–216. <https://doi.org/10.18778/1505-9057.55.11>

Giulia Olga Fasoli

Wcielenie słowa: O brulionach wiersza *Do Piotra* Tadeusza Różewicza

Streszczenie

W ramach poetyckiej twórczości Tadeusza Różewicza, jego skłonność do unikania zamkniętej formy wierszy, zmieniając i proponując ich w różnych tomach w celu odnowienia ich znaczeń, zauważono i szeroko badano. To, co jednak wymaga jeszcze dogłębnego przestudiowania, to proces twórczy dotyczący jego niepublikowanych prac, takich jak szkice przygotowawcze przechowywane w jego archiwum.

Krytyka genetyczna jest cennym kluczem do odkrycia procesu twórczego Różewicza, a także niektórych aspektów jego poetyki, które w publikowanych utworach pozostają dość zamglone.

W niniejszym artykule chciałabym przeanalizować rękopisy jednego wiersza z *Płaskorzeźby*, czyli *Do Piotra*. Wśród najważniejszych cech tych szkiców znajdują się liczne cytaty biblijne, które ujawniają religijny sposób odczytywania poematu, który całkowicie zanika w wydanej formie *Do Piotra*.

Z analizy tych szkiców można dostrzec także interesujące powiązania z innymi wierszami *Płaskorzeźby*, odsłaniające znacznie głębszy poziom interpretacji całego tomu.

Słowa kluczowe: Tadeusz Różewicz, polska poezja, rękopisy, archiwum literackie, *Płaskorzeźba*

Giulia Olga Fasoli – Ph.D. candidate in Germanic and Slavic Studies at the University of Rome “Sapienza”. Her research project focuses on the late poetry of the Polish poet and playwright Tadeusz Różewicz. In this work a particular attention is given to the poetic of reticence, together with the philological aspect and the study of the manuscripts.

She published: Katarzyna Chlebny, *Macabra dolorosa. Varietà Dada in 14 canzoni* (Lithos, Roma 2016); Jan Kochanowski, *Treni – Lamentazioni* (Agorà & Co., Lugano 2020); *Polonistica e teatro*, “Europa Orientalis” 2020, no. 39, pp. 187–203; *Identità frammentata. Tadeusz Różewicz e la reinterpretazione di Cartoteca nella Polonia post-sovietica*, [in:] G. Guerra, C. Miglio, D. Padularosa, *East frontiers. Nuove identità culturali nell’Europa centrale e orientale dopo la caduta del muro di Berlino*, Soglie vol. 13, Mimesis Edizioni, Milano 2021, pp. 221–233; *Tadeusz Różewicz tra l’immondezzaio e il silenzio*, “Esamizdat” 2021, vol. XIV, pp. 265–277.

Giuseppe Mattia*

 <https://orcid.org/0000-0003-0194-2342>

All'origine della sceneggiatura Verso una critica genetica del film *L'eclisse* (1962)

Il sommario

La presente proposta – inserita nel quadro della ricerca di dottorato intitolata *Tonino Guerra sceneggiatore tra anni Cinquanta e Sessanta. Il lavoro con Antonioni e Rosi tra storia e inchiesta* – si propone di illustrare la ricognizione archivistica condotta su alcune fonti di prima mano, relative al film *L'eclisse* (1962) di Michelangelo Antonioni. Questi materiali preparatori inediti gettano luce su modelli sia interpretativi sia metodologici legati alla genetica testuale. In un'ottica storico-filologica, l'osservazione del metodo di lavoro di Guerra e Antonioni consente di ampliare la portata ermeneutica del film in questione, soffermandosi su quello che Pierre-Marc de Biasi definisce il “divenire del testo”: dall'idea iniziale alla sua evoluzione fino alla versione definitiva, chiamando in causa materiali eterogenei. L'intervento si propone di spingere lo studio della sceneggiatura a dialogare con un più ampio concetto di materiali preparatori.

Parole chiave: inchiesta, sceneggiatura, sopralluoghi, materiali preparatori, Tonino Guerra

* Ph.D. Candidate, University of Florence, School of Humanities and Education, Department of History, Archaeology, Geography, Fine and Performing Arts; via Gino Capponi n. 9, Firenze; giuseppe.mattia@unif.it

Al centro del presente lavoro emerge la figura dello scrittore italiano Antonio Guerra (detto Tonino), in particolare per quanto riguarda il suo lavoro di sceneggiatore per *L'eclisse* (1962), film diretto da Michelangelo Antonioni. L'esperienza professionale di Guerra, *tout court* intesa, si può considerare come un lungo e articolato viaggio tra forme e linguaggi. Egli nasce a Santarcangelo di Romagna, in provincia di Rimini, il 16 marzo del 1920; nel 1953 si trasferisce a Roma, dove prende avvio la sua folgorante carriera di sceneggiatore cinematografico che gli varrà numerosi riconoscimenti internazionali tra cui: tre nominations all'Oscar; il premio per la migliore sceneggiatura originale al Festival di Cannes per *Taxidi sta Kythira* (*Viaggio a Citera*, 1984) di Theo Angelopoulos; tre David di Donatello per *Tre fratelli* (1981) di Francesco Rosi, *E la nave va* (1983) di Federico Fellini e *Kaos* (1984) dei fratelli Paolo e Vittorio Taviani.

Il suo primo incontro con Antonioni risale alla seconda metà degli anni Cinquanta e la loro prima collaborazione ufficiale avviene per il film *L'avventura* (1960).

Il mio rapporto con Antonioni è assai complesso. Così come è sempre complesso e contraddittorio il rapporto tra uno sceneggiatore e un regista con storie e formazioni diverse. [...] Da una parte il poeta della natura e della campagna, dall'altra lo scrittore che conosce e ama la cultura contemporanea da Camus a Sartre, che ha amato l'esistenzialismo¹.

Il merito di Guerra – in una collaborazione professionale durata fino al 2004 – è quello di aver aggiunto una componente irrazionale al panorama razionale di Antonioni; di aver saputo dipingere nelle loro sceneggiature (specialmente in quelle degli anni Sessanta) la disgregazione dell'Io, causa di travaglio morale e fisico, riscontrabile nell'alterazione dei paesaggi sia ambientali sia emotivi. Già a partire da *L'avventura* e da *La notte* (1961), la sua scrittura segue le influenze letterarie contemporanee (da Ottiero Ottieri a Paolo Volponi, da Alberto Moravia a Italo Calvino) diventando più 'inquieto' ed ergendosi a specchio delle nevrosi borghesi che, in pieno boom economico, investono anche il ceto sociale più basso.

L'eclisse

A Roma, presso l'Archivio Centrale dello Stato, si trova il fascicolo relativo alla produzione, precisamente nel fondo Direzione Generale Spettacolo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo²: il nome di Guerra, quale autore del soggetto,

¹ E. Grassi, *Intervista a Tonino Guerra*, [in:] AA.VV., *Tonino Guerra. Poesia e Letteratura*, Pazzini Stampatore Editore, Verucchio (RN) 2014, p.118.

² Dal 1946 al 1965 viene fatto obbligo alle case di produzione di inviare questo tipo di documentazione al fine di ottenere il riconoscimento di nazionalità italiana al film.

compare per la prima volta in queste carte all'interno di una pratica – datata 30 giugno 1961 – inviata alla Paris Film Production dalla casa di produzione italiana Interopa film Spa.

Egredi Signori, abbiamo il piacere di confermarvi il nostro accordo odierno riguardante la coproduzione, nel quadro degli accordi italo-francesi, categoria normale 60/40, del film *L'eclisse*, regia di Michelangelo Antonioni, da un soggetto originale di Tonino Guerra e dello stesso Antonioni. Le riprese avranno inizio a Roma nella seconda quindicina del luglio 1961³.

Invece, il documento che attesta la stipula del suo contratto come co-autore della sceneggiatura è datato 1 luglio 1961 e si trova nello stesso fascicolo, all'interno del preventivo dettagliato di spesa allegato alla denuncia di inizio della lavorazione del film.

A proposito della sinossi, le vicende si svolgono nell'estate del 1961, a Roma. La giovane Vittoria (interpretata nel film da Monica Vitti) decide improvvisamente di terminare la sua relazione con il compagno Riccardo (Francisco Rabal), verso il quale non prova più alcun sentimento amoroso. In seguito si impossessa di lei una forma di apatia, di continua indifferenza verso il mondo circostante. La protagonista vaga per la città in cerca di qualche ragione per essere felice, provando a divertirsi con un'amica e tentando di riacciare un rapporto serio con la madre (Lilla Brignone), che riesce ad incontrare solamente presso la Borsa di Roma, essendo un'accanita giocatrice. Proprio durante una di queste visite incontra Piero (Alain Delon), un cinico agente di cambio che comincia a corteggiarla insistentemente. Tra i due giovani nasce una storia d'amore molto intensa, ma destinata a non poter evolvere per evidenti differenze di carattere e di sensibilità.

L'inchiesta

Entrando nel merito dello studio effettuato si ricorda che, in ambito cinematografico, la fase che produce più documentazione cartacea è sicuramente quella creativa, che appunto tende a prevedere, a descrivere con le parole (e in qualche caso con disegni o fotografie) il prodotto audiovisivo da realizzare. Qui entrano in gioco gli autori del film: infatti, nei cosiddetti “archivi di persona”⁴, si trovano veri e propri corredi cartacei, tra i quali assumono un ruolo di primo piano – soprattutto per i film di

³ Direzione Generale Spettacolo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, busta 310, CF 3678.

⁴ A. Ferraboschi, *L'archivio Cesare Zavattini della biblioteca Panizzi di Reggio Emilia*, ed. N. Dusi, L. Di Francesco, *Bellissima tra scrittura e metacinema*, Diabasis, Parma 2017, p. 273.

finzione – le sceneggiature: esse, oltre a contenere tutte le idee di sviluppo narrativo e tecnico del film, possono presentare appunti importanti capaci di ricondurre gli studiosi alle fonti su cui gli artefici si sono basati e, molto spesso, differiscono dal prodotto finito, ponendo così ulteriori interrogativi (come, per esempio, chiedersi il perché una scena sia stata aggiunta o tagliata, un attore sia stato eliminato o un personaggio aggiunto, ecc.). Secondo Mariapia Comand, tralasciando il valore imprescindibile degli archivi istituzionali, una pista d'indagine fondamentale è rappresentata dai fondi personali, considerati

potenziali preziosi giacimenti di sceneggiature, di materiali preparatori, di corrispondenza, di documenti necessari per la ricostruzione della genesi delle opere, del quadro complessivo, delle routine produttive, della logica dei rapporti, del contributo dei singoli e così via⁵.

Ai fini del presente studio sono stati chiamati in causa i cosiddetti “documenti di genesi”, capaci di riflettere la struttura piena e viva di una scrittura allo stato nascente⁶. Le due fonti inedite esaminate si trovano nell'Archivio Michelangelo Antonioni di Ferrara (d'ora in avanti AMAF): una versione della sceneggiatura⁷ e l'inchiesta condotta dallo sceneggiatore presso la Borsa di Milano⁸. L'obiettivo è quello di dimostrare la preminenza di quest'ultimo contributo preparatorio ai fini della stesura della sceneggiatura e, quindi, del prodotto filmico definitivo. Prima di sviscerare la documentazione consultata, risulta interessante riportare una sua testimonianza di Guerra sul metodo di scrittura a quattro mani con Antonioni.

Quando nelle prime sedute di sceneggiatura impostiamo questa o quella scena, tutto è affidato alle parole. [...] Poi, a mano a mano, cadono le parole e affiorano i gesti, gli spostamenti dei personaggi [...] quelle indicazioni visive sulle quali poggia sempre più la storia del film. [...] E questo perché Antonioni, evidentemente, vuole distruggere nella parola quanto essa possa conservare di suggestione letteraria per conficcarla nel suo valore di suggestione cinematografica. Anzi resta ancora da scoprire qualcosa al di là delle immagini come succede di intravedere al di là di una pagina scritta⁹.

⁵ M. Comand, *Ricerca e archivi per gli studi sulla sceneggiatura*, “Quaderni del CSCI rivista annuale di cinema italiano”, 2014, n. 10, p. 77.

⁶ P.M. de Biasi, *Génétiq ue des textes*, CNRS éditions, Paris 2011., trad. it. C. Montini, *La genetica testuale*, Aracne, Torino 2014, p. 16.

⁷ AMAF, 8A/14, fasc. 28; 197 pp., Sceneggiatura dattiloscritta completa. Presenti sporadiche annotazioni. Sul frontespizio si legge: “L'eclisse. Soggetto e sceneggiatura di Tonino Guerra e Michelangelo Antonioni”, 1960–1961.

⁸ AMAF, b. 8C/5, fasc. 43.

⁹ *L'infanzia del mondo. Opere (1946–2012)*, ed. L. Cesari, Bompiani, Milano 2018, p. 192.

Solitamente, per gli sceneggiatori, l'inchiesta risulta necessaria per accrescere la conoscenza dei fatti, talvolta mettendo a dura prova le intuizioni avute in precedenza, confermandole o contraddicendole. Lo scopo del suo utilizzo è, inoltre, quello di ricostruire sulla pagina la medesima forma degli eventi vissuti dai reali protagonisti, previa schedatura e rielaborazione di aneddoti, psicologie e sentimenti. Infine, essa contribuisce a suggerire agli autori toni, colori, ampliando i loro punti di vista e stimolandone la fantasia, l'immaginazione e tutto ciò che ne consegue. L'inchiesta preliminare condotta da Guerra, chiamata in causa in questa sede, è suddivisa in quattro faldoni, denominati dalla lettera A alla lettera D.

Il primo presenta dodici fogli: i primi sei sono bianchi e contengono appunti manoscritti (a matita oppure a penna rossa o blu); i secondi sei fogli sono dattiloscritti con Olivetti su carta molto ingiallita, con correzioni a penna.

Il fascicolo B consiste in quattro fogli che riportano il trattamento della scena in ufficio, dopo il crollo, con il personaggio di Piero, seguito da appunti relativi a sopralluoghi alla borsa di Milano e a notizie sempre relative al crollo: i fogli sono dattiloscritti con Olivetti su carta molto ingiallita, originariamente piegati in tre parti nel senso della lunghezza; nell'angolo superiore destro presentano una numerazione da 1 a 4 scritta a mano; l'intestazione, scritta a biro blu, è la seguente: "Pomeriggio, in ufficio. Dopo crollo".

Il fascicolo C consiste invece di appunti vari sulla borsa di Milano, relativi in particolare ai procuratori e al loro linguaggio: i quattordici fogli di carta sono di vario tipo e formato, a volte bianca, a volte ingiallita, dattiloscritti con Olivetti e numerati nell'angolo superiore destro da 1 a 14. Ci sono inoltre varie correzioni a biro e cancellature.

Infine, il fascicolo D consiste in appunti su Paolo Vassallo (fonte d'ispirazione per la figura di Piero) e in appunti per due scene; la raccolta è suddivisibile in tre nuclei documentari: il primo, costituito dai sei fogli numerati, prosegue l'indagine sulla borsa di Milano concentrandosi sulle figure femminili che la frequentano; il secondo gruppo, formato dai successivi quattro fogli, descrive Paolo Vassallo al lavoro durante una giornata in borsa; gli ultimi due fogli sono appunti relativi a due scene. In totale ci sono dodici fogli di carta di vario tipo e formato, a volte bianca, a volte ingiallita, dattiloscritti con Olivetti o da un'altra Olivetti dal carattere molto piccolo. I primi sei fogli sono numerati nell'angolo superiore destro e proseguono la numerazione del documento precedente (vanno da 15 a 21).

Dall'inchiesta allo script

Il brano che segue, datato martedì 12 dicembre 1961, è la cronaca dei momenti immediatamente precedenti a un reale crollo di cui Guerra è testimone.

Il pubblico comincia a rumoreggiare. Col passare dei minuti la situazione diventa sempre più pesante. Le offerte si accumulano e i compratori sembrano scomparsi. Sul grande tabellone luminoso le quotazioni scendono sempre più in basso. Alla compilazione del listino (che poi viene messo in vendita anche tra il pubblico) vengono denunciati altri ribassi¹⁰.

In sceneggiatura troviamo così resa questa prima fase dell'imminente catastrofe:

Dino corre alla *corbeille* per riferire all'agente. Intanto l'agente di cambio addetto al listino annuncia l'apertura della Viscosa anche alla Borsa di Roma.

AGENTE DI CAMBIO ADDETTO AL LISTINO: "Viscosa 8990".

Gli agenti attorno alla ringhiera della *corbeille* cominciano eccitatissimi le contrattazioni. Tutti svendono. Nessuno compra. Il titolo sta scendendo. Ora anche il pubblico è proteso nel tentativo di afferrare la discesa precipitosa della Viscosa.

VOCI DALLA CORBEILLE: "80... 70... 60... 52... 40... 30..."¹¹.

In seguito, Guerra assiste alle seguenti reazioni furibonde dei presenti che cominciano a lanciare oggetti verso la *corbeille*¹².

A questo punto il pubblico si spaventa e si eccita, si formano gruppi, qualcuno alza la voce, volano parolacce, qualcuno passa ai fatti. Dalla tribuna del 'parco buoi' parte un lancio nutrito di portacenere, di matite, di scatole di sigarette vuote, all'indirizzo degli operatori che lavorano nel recinto delle grida. Altri portacenere vengono scagliati contro il quadro luminoso senza tuttavia infrangerlo. Contemporaneamente una cinquantina di persone tenta di fare irruzione nella sala delle contrattazioni forzando la porta a vetri girevole¹³.

In sceneggiatura gli autori ripropongono la medesima situazione, con tanto di lancio di oggetti, nella quale però spicca la madre della protagonista Vittoria.

Gli uscieri cercano di frenare i più eccitati, ma è proprio a questo punto che la madre di Vittoria scaraventa in mezzo al gruppo degli agenti due guide del telefono. Per fortuna non colpisce nessuno. Un usciere viene subito verso di lei infuriato:

¹⁰ AMAF, b. 8C/5, fasc. 43A.

¹¹ AMAF, b. 8A/14, fasc. 28, p. 111.

¹² Lo spazio riservato agli agenti di cambio e agli altri intermediari autorizzati per la negoziazione dei valori mobiliari.

¹³ AMAF, b. 8C/5, fasc. 43A.

USCIERE: "Signora, lei ha tirato una guida del telefono...".

MADRE VITTORIA: "Non è vero. Erano due"¹⁴.

L'inchiesta, come suddetto, si concentra poi su vari personaggi femminili che frequentano la Borsa, tra cui la seguente figura, considerata portatrice di sfortuna: "Entra una donna vestita di bianco col cappello azzurro di paglia. Occhiali neri. Gli uomini si toccano, le donne accavallano due dita". Guerra scrive poi a penna, a lato della pagina, questa battuta, senza specificare chi la pronunci: "Arriva la iettatrice. Mannaggia che iella porta quella!"¹⁵.

In sceneggiatura troviamo lo stesso personaggio che si trova però ad interagire con la madre di Vittoria:

Intanto le viene incontro una donna che ha i capelli raccolti in una retina nera. Scuote le mani per smuovere i braccialetti come se le facessero caldo.

S.RA CON RETINA: "Hai qualche notizia bona Nini?"

La madre di Vittoria la guarda appena. Si allontana senza nemmeno fermarsi.

MADRE DI VITTORIA: "Le ho, e le tengo per me".

Si avvicina a un signore distinto.

MADRE DI VITTORIA: "Mannaggia quanto porta jella quella! Pare un serpente a sonagli... Come andiamo?"

SIGNORE DISTINTO: "Per me va male, ho venduto ieri quelli che oggi sono saliti"¹⁶.

Continuando con la ricognizione sui tipi che frequentano la Borsa, emerge anche un aspetto interessante, legato alle ripercussioni patologiche di tale occupazione. Scrive Guerra:

Quello di borsa è anche un lavoro che logora il fisico. Gli infarti, le paralisi ecc. sono malattie di normale amministrazione fra gli operatori di borsa, specie subito dopo i 50 anni. Sono proverbiali i 12 infarti del comm. Giannini (un agente) che ora è costretto a casa in una campana di vetro, ma si interessa sempre, anche a distanza, di borsa.¹⁷

¹⁴ AMAF, b. 8A/14, fasc. 28, p. 124.

¹⁵ AMAF, b. 8C/5, fasc. 43D.

¹⁶ AMAF, b. 8A/14, fasc. 28, p. 106.

¹⁷ AMAF, b. 8C/5, fasc. 43C.

In sceneggiatura anche il personaggio di Piero chiama in causa tale situazione: “Mi piace per questo la Borsa... Perché è imprevedibile... Emozionante... come un gioco... le corse... Peccato che spesso ci sia di mezzo l’infarto...”¹⁸.

Oltre all’inchiesta condotta sulla cronaca, sui personaggi, nonché sui luoghi, Guerra riporta dei dialoghi uditi tra i frequentatori della Borsa.

Il personaggio più caratteristico e interessante del ‘parco buoi milanese’ è senz’altro la Signora Maria. È una donna di età intorno ai 55 anni. [...] Da anni frequenta puntualmente la Borsa. La conoscono tutti per il suo modo di parlare colorito, per il suo atteggiamento battagliero e polemico. [...] È apertamente reazionaria e fascista. “Bisogna avere il coraggio di dire che si è stati fascisti! Mi fa ridere a me quella là... la bionda, di nostra conoscenza che lei non lo è mai stata. Era comunista?! Ma dove... tra una gamba e l’altra!”¹⁹

In sceneggiatura ritroviamo la stessa frase ma pronunciata da un uomo, frequentatore abituale della Borsa:

Un uomo che porta il distintivo da invalido si muove in mezzo alla gente che si accalca nella strada. Sbraita.

INVALIDO: “Bisogna avere il coraggio di dire che si è stati fascisti... Mi fa ridere a me la bionda... Quella là... che dice che non lo è mai stata... Era comunista? Ma dove... tra una gamba e l’altra...”²⁰

Al termine della baraonda suddetta, Guerra descrive così la fine del disastro e il ritorno a una situazione di quiete.

Gli uscieri addetti all’ingresso sono subito messi fuori causa, ne intervengono altri e mentre stanno per essere sopraffatti sopraggiungono gli agenti di Polizia Statale (chiamati telefonicamente dai dirigenti di Borsa riunitisi d’urgenza, in piedi, in un angolo della sala). Lentamente l’ordine viene così ripreso. A poco a poco riprendono le trattazioni e d’un tratto, quasi d’incanto, le quotazioni sul quadro luminoso, ritornano a salire.²¹

Il poeta romagnolo redige inoltre alcune considerazioni sulle cause di questo episodio.

¹⁸ AMAF, b. 8A/14, fasc. 28, p. 129.

¹⁹ AMAF, b. 8C/5, fasc. 43D.

²⁰ AMAF, b. 8A/14, fasc. 28, p. 132.

²¹ AMAF, b. 8C/5, fasc. 43A.

Il crollo è stato l'epilogo di una situazione al ribasso che si trascinava da tre mesi. Alcuni titoli erano ribassati anche del 70 per cento. Le cause reali del crollo (le voci ufficiali parlavano di cause tecniche) consistevano nell'aver creato in borsa un'euforia del tutto ingiustificata. I rialzi erano troppo rapidi a vantaggio della speculazione che faceva i propri affari bene al coperto. Gli indifesi sono crollati tra i primi: una moltitudine di gente che ha visto definitivamente sfumare i propri risparmi.²²

In un altro fascicolo sito nello stesso fondo ferrarese è presente un foglio sciolto, scritto da Antonioni, dove si ritrova una scaletta del crollo, quasi una sintesi del lavoro di Guerra in vista della futura messa in scena.

Era nell'aria, da 3 mesi. Discesa azioni. Mattina: inizio normale. Tabellone che cambia. Procuratore che allontana i clienti e i neofiti dal parco buoi. Ribassi violenti toccano i piccoli tranne i grossi. Solo per loro (per i piccoli, n.d.r.) c'è stato crollo. Vittoria e Piero: tragedia dei piccoli. Il parco buoi invade il campo, butta giù robe, matite sulla testa dei procuratori. Insulti reciproci. Lite. Si riuniscono i dirigenti di Borsa. Un greco con rosario. Telefonano alla polizia. Nel quarto d'ora d'attesa tentativo di invasione. Fattorini che li bloccano. Porta girevole.

Avvisa la polizia. Una decina rispetta l'ordine. Telefonate che accennano a un rialzo.²³

Conclusioni

La ricognizione archivistica condotta mi ha dunque consentito di far emergere il cosiddetto 'non scritto', una serie di tracce che si traducono in scena nonché alcuni materiali solitamente non integrati nell'analisi dei processi di scrittura filmica. Lo scopo di tale scavo è quello di rileggere l'opera cinematografica dello scrittore santarcangiolese ponendo particolare attenzione a quello che Pier Marc De Biasi definisce "carattere processuale della generazione e dell'essenza del testo"²⁴. Infatti la sceneggiatura si considera come il risultato di uno sviluppo di cui ci sono sottratte molte fasi, se non addirittura tutte: i meccanismi mentali che precedono concetti e immagini, la realizzazione linguistica, lo sviluppo del ritmo. Pur sfuggendoci molti momenti dell'elaborazione di un testo, il possesso di tutte o di gran parte delle fasi dell'elaborazione scritta, dagli abbozzi alla prima forma compiuta ai ritocchi più minuti, ci mette a disposizione una massa di materiali che si può definire avantesto.

²² AMAF, b. 8C/5, fasc. 43A.

²³ AMAF, b. 9A/1, fasc. 33.

²⁴ P.M. de Biasi, op. cit., p. 16.

Emerge quindi la necessità di ripensare l'approccio genetico nel contesto cinematografico, all'interno del quale la sceneggiatura definitiva risulta egemone indiscussa, mentre una sorta di ingiustificata sudditanza è rappresentata da quei materiali che la precedono. Preso atto dello scarso interesse nei confronti di tali documenti e della relativa origine, natura, utilità e collocazione, urge porre particolare attenzione su quelle scritture intermedie che Augusto Sainati definisce "scritture in transito"²⁵, fondamentali per ricostruire il percorso genetico della pellicola. Senza nulla togliere all'importanza dell'ecdotica, risulta più produttivo assumere una consapevolezza della formazione e della trasformazione testuale piuttosto che cercare di ricostruirne una versione ideale, risultato di un confronto tra più fonti materiali diverse tra loro²⁶.

Nell'addentrarsi in questi studi di genetica cinematografica è doveroso tenere sempre a mente la lezione di Marc Bloch sull'obiettività delle carte d'archivio e sul metodo critico di lettura di una fonte. Assodato il fatto di non poter attribuire ai documenti preparatori un carattere di verità assoluta, va da sé il loro scopo di ampliare le possibilità ermeneutiche di ciascuna opera, anche a costo di mettere in dubbio la 'sacralità' del testo e di intenderlo come mero prodotto artigianale. Il dialogo con queste fonti consente di incrementare e rinnovare la conoscenza del testo filmico, facendo luce sulle dinamiche interne alla composizione, sulle intenzioni e sui metodi di lavoro. L'eterogeneità dei documenti non può non rimandare infine a Lucien Febvre, convinto sostenitore del fare la storia "con tutto ciò che l'ingegnosità dello storico gli consente di utilizzare per produrre il suo miele se gli mancano i fiori consueti"²⁷.

Bibliografia

- AA.VV., *Tonino Guerra. Poesia e Letteratura*, Pazzini Stampatore Editore, Verucchio (RN) 2014.
- Bellemin-Noël Jean, *Le texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Milosz*, Larousse, Paris 1972.
- Bellissima tra scrittura e metacinema*, ed. N. Dusi, L. Di Francesco, Diabasis, Parma 2017.

²⁵ A. Sainati, *La scrittura in transito. Lessico familiare da Natalia Ginzburg a Tullio Pinelli*, "Quaderni di didattica della scrittura", 2015, n. 23, p. 80.

²⁶ A. Sainati, *Le questioni del testo e dell'autore nella prospettiva della genetica del cinema*, ed. N. Dusi, L. Di Francesco, *Bellissima tra scrittura e metacinema*, Diabasis, Parma 2017, p. 73.

²⁷ Lucien Febvre, *Vers une autre histoire*, [in:] *Combat pour l'histoire*, Colin, Paris, 1953, p. 428. Traduzione del brano in Jacques Le Goff, *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1982, p. 447.

- Comand Maria Pia, *Ricerca e archivi per gli studi sulla sceneggiatura*, "Quaderni del CSCI rivista annuale di cinema italiano" 2014, n. 10.
- De Biasi Pierre-Marc, *Génétiq ue des textes*, CNRS éditions, Paris 2011, trad. C. Montini, *La genetica testuale*, Aracne, Torino 2014.
- Falconer Graham, *Genetic Criticism*, "Comparative Literature" 1993, n. 47. <https://doi.org/10.2307/1771303>
- Febvre Lucien, *Combat pour l'histoire*, Librairie Armand Colin, Paris 1953, trad. J. Le Goff, *Storia e memoria*, Einaudi, Torino 1982.
- Ferrer Daniel, *Critique génétique et philologie: racine de la différence*, "Genesis" 2010, n. 30. <https://doi.org/10.4000/genesis.98>
- Finotti Fabio, *La storia finita. Filologia e «critica degli scartafacci»*, "Lettere italiane" 1994, XLVI, n. 1.
- Grignani Maria Antonietta, *Scrittori del secondo Novecento: tra laboratorio d'autore e contesto editoriale*, "Autografo" 2020, LXIII, n. 1.
- Guerra Tonino, *L'infanzia del mondo. Opere (1946–2012)*, ed. L. Cesari, Bompiani, Milano 2018.
- Sainati Augusto, *La scrittura in transito. Lessico familiare da Natalia Ginzburg a Tullio Pinelli*, "Quaderni di didattica della scrittura" 2015, n. 23.
- Segre Cesare, *L'avantesto*, "Avviamento all'analisi del testo letterario" 1985, Einaudi, Torino.
- Segre Cesare, *La genesi del testo: critica delle varianti e critica genetica*, [in:] *La costruzione del testo in italiano*, ed. Maria de las Nieves Muniz, Cesati, Firenze 1996.
- Segre Cesare, *Critica genetica e studi sulle fonti*, "Annali della Scuola normale Superiore di Pisa" 1998, v. III, s. IV, n. 1–2.

Giuseppe Mattia

At the origin of the screenplay. Considerations on the textual genetics of Italian cinema

Summary

This proposal – included in the framework of the Ph.D.'s research *Tonino Guerra scriptwriter. The work with Antonioni and Rosi between history and investigation*, in progress at the University of Florence – is proposed, first of all, to present my archival survey conducted in several Italian archives and private collections on first-hand sources such as subjects, treatments, screenplays, correspondence and notebooks. These unpublished preparatory materials, or never fully exploited,

have the power to shed light on interpretative and methodological models linked to textual genetics. From a historical-philological point of view, the working method of the writer Guerra allows us to broaden the hermeneutic scope of certain cinematographic productions starting from the creative process: from the initial idea to its evolution up to the final version, passing through handwritten notes, loose sheets, corrections, underlining on newspaper articles and even pen sketches. Secondly, examples will be illustrated through case studies that will make use of the dialogue between preparatory materials and screenplays.

Keywords: investigation, screenplay, Tonino Guerra, Michelangelo Antonioni, preparatory materials

Piotr Jakub Wąsowski*

 <https://orcid.org/0000-0003-2800-0179>

Two editions of *Sny i kamienie* by Magdalena Tulli

Summary

The author offers a juxtaposition of two editions of *Sny i kamienie* [*Dreams and Stones*] by Magdalena Tulli in the context of Italo Calvino's *Invisible Cities* and urbanology. In the text he analyses the differences between the editions and discusses the origins of the modifications of the novel implemented by the writer. Those modifications sometimes facilitate while other times hinder the identification of the sources of her thinking, i.e., her reflection on urbanity. *Sny i kamienie* is a novel that constitutes a record of the experiences of the modernist transformation of two cities, Warsaw and Milan. The reading of *Sny i kamienie* is difficult at several levels: firstly, due to its treatise-like style and the narrator's role of a seemingly uncritical eulogist of the urban planning order; secondly, due to a blurring of the traces of contaminations of various experiences: of Warsaw, of Milan, and that of a reader; and thirdly, due to a lack in Polish culture of any traditions of this type of prose text devoted to the city. The essay constitutes an attempt at reconstructing the possible contexts of the novel and how they influenced the alterations implemented by the writer in the more recent edition.

Keywords: Italo Calvino, Magdalena Tull, urban studies, literature and architecture, genetic criticism

* Piotr Jakub Wąsowski, M.A., University of Lodz, Faculty of Philology, Department of Polish Literature of the 20th and 21st Century, ul. Pomorska 171/173; 90-236 Łódź; p.j.wasowski@gmail.com

I wish to thank Magdalena Wasąg for inspiring me to write this article.



I wanted to analyse the differences between two editions of *Sny i kamienie* (*Dreams and Stones*) by Magdalena Tulle: the second edition by Wydawnictwo Naukowe i Literackie Open (Warsaw 1995) and the 5th edition, amended and prepared at Wydawnictwo W.A.B (Warsaw 2004). For clarity, I shall refer to them as the 1995 edition and the 2004 edition, respectively.

The history of the reception of *Sny i kamienie* is filled with misunderstandings, erroneous readings of the author's intentions, and missed sources of metaphors. The author herself discussed this in an interview conducted by Justyna Dąbrowska: *the second time that I have experienced a period of such sadness was when I published my initial books. It all actually started with the first one, which in fact was received very well, though people read it not as I had intended for it to be read. Those who read it (...) did not identify with the collective protagonist; he was not perceived as a separate figure. In that respect it was a flop. They identified with the narrator, as if with the voice of objective truth*¹.

Those who *read it* included, e.g., Tomasz Mizerkiewicz². In *Sny i kamienie* he saw a tale of a prototype city written in the style of a myth. Capitalising on *Poetyka mitu* by Eleazar Mielecinski³, probably the most formative book for Polish literary science it discussed the relationship between myths and literature, the Poznań-based author has argued that *Sny i kamienie*, like typical mythical stories, assumes it is the world's only interpretative instance, the only legitimate description of it⁴, and that is why it utilises the stylistic structures of authoritative works. The novel's narrator radically, in a "heretic" tone, strikes the history of existing presentations of Warsaw and suppresses Poland's history, even its most noble instances. The sheer scale of this gesture is supposed to release creative freedom paralysed by the extent of things which have been written because a reform of the convention offers the only opportunity for having a completely new view of reality⁵. According to Marta Koszowy, in Tulli's prose the tragedy and fatalism of existence triumphs over the optimistic vision of socialist realism⁶. Inhabitants of the "W and A" city

1 *Jaka piękna iluzja. Magdalena Tulli w rozmowie z Justyną Dąbrowską*, photographs by Mikołaj Grynberg, Wydawnictwo Znak, Krakow 2017, p. 153. [Unless indicated otherwise, quotations in English were translated from Polish].

2 Tomasz Mizerkiewicz, *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku*, Biblioteka Literacka „Poznańskich Studiów Polonistycznych”, Barbara Sienkiewicz (ed.), vol. 33, Poznań 2001.

3 Eleazar Mielecinski, *Poetyka mitu*, trans. Józef Dancygier, foreword Maria Renata Mayenowa, PIW, Warsaw 1981.

4 Tomasz Mizerkiewicz, *Stylizacje mityczne...*, op. cit., p. 95.

5 *Ibid.*, pp. 96, 98.

6 Marta Koszowy, "Dekonstrukcja dialektyki. « Sny i kamienie » Magdaleny Tulli (wobec realizmu socjalistycznego)", *Teksty Drugie*, 2013, issue 3, p. 188.

have not fulfilled the principle of the new human. In Koszowy's interpretation, the city of the Builders is a city of the future, a city of plans, while the counter-city means the past, it is also a record of the desires of inhabitants, yet both the inhabitants of the city and of the counter-city are just as unreal⁷. The images in *Sny i kamienie* form typical for socialist realism oppositional tropes (tree vs counter-tree, city vs counter-city, tree vs machine, old human vs new human)⁸. Agnieszka Izdebska has argued that *Sny i kamienie* depicts a city born out of a trust in equivocal order slipping into entropy, which the inhabitants, believing unwaveringly in the simplicity of the principles forming the basis of reality, are trying to prevent to no avail⁹.

Sny i kamienie exists outside any known traditions, outside the one tradition proposed by a novel by Italo Calvino entitled *Invisible Cities*. The misunderstandings in the readings of Tulli's novel are a result of its Calvinian antecedents and, in turn, of a reflection on urbanity from the 1960s, unknown in Poland until recently. The inevitable horizons of the readings of the novel *Sny i kamienie* also include: the post-WWII reconstruction of Warsaw or the redevelopment of Milan in the 20th century, as well as a reflection on the city by Le Corbusiere or Christopher Alexander and Joseph Rykwert.

Invisible Cities was released in Poland in 1975 in a translation by Alina Kreisberg, three years after the release in Italy. Michał Rusinek noted the links between *Sny i kamienie* and Calvino's book in a review in the *Dekada Literacka*¹⁰. This association was understood as instances of training of the imagination invoking phantasmagoric images. Calvino wrote about his book that it was as if a dream being had in modern cities in which one was not able to live: *the city constitutes a combination of many things: memories, desires, signs of language; it is a place of exchange (...) of not only goods, but also words, desires, and recollections*¹¹.

Jan Gondowicz wrote about the novel that it was the first Polish prose work in fifty years driven exclusively by the dynamics of its style and the energy hidden in the meticulously tensioned springs of the sentences, in which metaphysics appears like declension. He continued to argue that Tulli's city branched out at the borderline between hallucination and quackery while describing the victory achieved by the counter-city, which constituted the subconscious of order,

7 Ibid., p. 184.

8 Ibid., p. 185.

9 Agnieszka Izdebska, "Proza Magdaleny Tulli – w kręgu wieloznaczonej referencji" [in:] *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*, vol. 1, J. Pasterski (ed.), Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010, p. 308.

10 Idem, "Porzucić pragnienie doskonałości", *Dekada Literacka* 1995, issue 4, pp. 40, 41.

11 Idem, "Italo Calvino on «Invisible Cities»", *Columbia: A Journal of Literature and Art*, Spring/Summer 1983, issue 8, pp. 37–42.

against the “city of the Giant Palace.”¹² Almost as a side note Gondowicz remarked that the “city of stone dream” became a permanent extermination of collective memory. It is this specific aspect that I would like to exaggerate – not excessively but to the level Tulli’s writing has assigned to it.

During a meet the author session held on 8 November 2019 in Warsaw hosted by Piotr Paziński¹³, the writer revealed a previously generally unknown detail regarding her childhood spent in Italy. Tulli, born in 1955, experienced the transformations that occurred both in Warsaw and Milan, the latter being her father’s hometown. This urban hub of Lombardy, a city without a river, was built on a plain between the Adda and the Ticino, a fact which gave the city its name¹⁴. The first canal in Milan was built by Romans after they conquered it in 222 BC. The next chapter of the city’s aquatic history opened in 1160 when the so-called *fossa interna*, i.e., a moat which was supposed to protect it in wars against Frederick Barbarossa, was built. In time, the canals began to be used for shipping, a fact that was aided by the engineering activities of Leonardo da Vinci who at that time was hosted by the Sforza court. In 1805 the Naviglio Pavese canal was completed, which gave Milan a connection to the Adriatic and the status of a major Italian port city. In the second half of the 19th century *fossa interna* became so polluted that it posed an epidemiological hazard. After decades of public dispute, in which people like Marinetti were engaged, it was filled up in 1929–1930. One of the first reservoirs that were liquidated was Laghetto di Santo Stefano, a small reservoir near Milan’s cathedral, once used for unloading material used for its construction. Other canals (e.g., *Grande Sevese*, *Redefossi*, *Martesana*) were filled in 1900–1961¹⁵. Until modern times, only canals in the outskirts of the city have survived. Why were they destroyed? The argument was that they were obsolete when compared to the opportunities offered by airfreight, that they were unsanitary, and that the speed of water-faring freight was too slow. Their contribution to the city’s history, atmosphere, and heritage was not enough to protect them from being filled up with the ground of progress. Despite these radical changes, in the collective imagination of Milanese, their city has remained a city of water (*città d’acqua*). Prose, poetry, historical books, and engineering volumes all emphasise Milan’s strong bond with water¹⁶. Alda Merini, a Milanese poet and inhabitant of a house on *Naviglio Grande*, wrote:

¹² Idem, “Pamiętnik z powstania Warszawy”, *Nowe Książki* 1995, issue 5/915, pp. 31–32.

¹³ <https://wydawca.com.pl/2019/10/22/wolne-lektury-zapraszaja-spotkanie-z-magdalena-tulli/> [accessed: 23.11.2021].

¹⁴ Serena Ferrando, *Water in Milan: A Cultural History of the Naviglio*, ISLE, 21, 2014, p. 2.

¹⁵ *Ibid.*, p. 4.

¹⁶ Serrena Ferrando, *op. cit.*, pp. 7, 10.

<p><i>Obwodnico zachodnia, te gorzkie wody muszq umrzeć, nie żegluję nikt po nich, nie słychać też w oddali grzmotu ozdrowienia, strąć te mosty zniszczenia</i></p>	<p><i>Oh, western bypass, these bitter waters have to die, no one navigates on them, nor is there the thunder of recovery in the distance, strike down these bridges of destruction¹⁷</i></p>
---	--

Warsaw's Palace of Culture and Science (PKiN) is the only high-rise of the Soviet type and of this size outside of Russia¹⁸. Initially, PKiN was supposed to be designed to emulate the building of Moscow's Lomonosov University. Its designs were drafted in 1952 in Moscow by Lev Rudnev's team (A.P. Vyelikanov, L.P. Rozhyn, A.F. Charyakov, and V.N. Nasov). Upon consultations with a delegation of Polish architects (Józef Sigalin, Zygmunt Skibniewski, Zygmunt Stępiński, and Eugeniusz Wierzbicki) held in February 1952 in Moscow the height was increased from 120 to 180 metres and "national" elements were added, e.g., the so-called Polish attic emulating the Manneristic attics of tenement houses in Kazimierz nad Wisłą. The monumental palace together with Parade Square have completely reorganised the traditional plan of the city destroyed in the Second World War. In Magdalena Tulli's interpretation, the political context of domination and discipline ousts the force of quashing memory and the discourse of subjugation to abstract rules, an architecture of thinking oblivious to the needs of the inhabitants. Only when one considers the Palace of Culture and Science and Parade Square through the author's Milan/Warsaw identity, they can notice a more universal framework of urban planning thinking, in which post-WWII development of the centre of Warsaw can be considered, a framework that exceeds far outside socialist realism. Urban planners and architects attempted to change how Marszałkowska St. in Warsaw looked like even before the Second World War. In a 1938 anthology of essays entitled *Jesteśmy w Warszawie* [We Are In Warsaw], authors wrote about, e.g., the need to unify the heights of tenement houses, remove their decorative elements, clad their façades with stone, and install large shop windows¹⁹. In 1934, a few weeks before Stefan Starzyński became president of Warsaw, Stanisław Woźnicki, editor-in-chief of the *Architektura i Budownictwo* periodical, wrote that the "current defiling of the capital"

17 Idem, "Obwodnica zachodnia" [in:] idem, *Ziemia Święta*, trans. and afterword Jarosław Mikołajewski, Włoski Instytut Kultury w Krakowie, Wydawnictwo Austeria, Kraków-Budapeszt-Syrakuzy 2019, p. 48.

18 Riga's Palace of Science is 130 m, Warsaw's PKiN measures 180 metres, quoted from: Aleksandra Sumorok, "Socrealizm polski? Socrealizm w Polsce? Relacje architektury polskiej i radzieckiej w latach 1949–1956: kilka uwag badawczych", *Sztuka Europy Wschodniej* 2014, no. 2, p. 299.

19 Grzegorz Piątek, *Najlepsze miasto świata: Warszawa w odbudowie 1944–1949*, Wydawnictwo W.A.B., Warsaw 2020, p. 249.

could be remedied only by a “thought about a certain kind of urban planning/architectural dictatorship.”²⁰ On 14 Feb 1945, Biuro Odbudowy Stolicy – BOS (Capital Reconstruction Bureau), which was managed by circles loyal to the principles of modernist urban planning, was established²¹. In May 1945 at the urban planning workshop of BOS Śródmieście, the preliminary study of the city, i.e., the central commercial and office borough of Warsaw’s Urban Complex, was finalised. The plan was to retain to the east some pre-WWII buildings and create a subtle transition between the historical structures of the Royal Route and the completely new modern city centre west of the thoroughfare, i.e., where PKiN was eventually erected. Marszałkowska St. was turning into an artery adapted for high-speed vehicle traffic, and the mosaic of enclosed courtyards was replaced with a loose array of large-sized public-utility buildings, high-rises, and department stores²². While the pre-WWII city was rejected by the governing regime due to economic and social reasons, architects dismissed its chaotic spatial arrangement. Grzegorz Piątek thus wrote emulating Tulli’s language: they preferred to view the city as a precise mechanism which had to be constructed according to a plan, set it in motion, and start using and maintaining it as per some instruction manual²³.

Through *Sny i kamienie* Tulli tried to understand modern ideas that had transformed her hometowns of Milan and Warsaw, which led to filling the canals which for centuries gave Milan life, and to demolishing houses that had survived²⁴ to erect a towering palace devoted to science and culture. Shee wrote that: *życie jest z pewnego punktu widzenia tylko repliką zabudowy, ład miasta wymusza ład umysłów* (life is from a certain perspective only a replication of urban design, order in the city compels order in the mind)²⁵. The intention in filling the mouldy canals that were a relic of that which was past was to accelerate the arrival of an order that was supposed to emerge in people’s minds. Progress, the future and the riches magically locked in the image of the western bypass (“stones”) in Alda Merini poems destroy the nostalgic past, the depositary of meaning (“dreams”). As a result of modernist thinking *nie trudno wyobrazić sobie miasta [wczorajsze i dzisiejsze] nie mające ani jednego wspólnego szczegółu (...)* Każda zmiana jest tylko kwestią

²⁰ Ibid., p. 20.

²¹ Ibid., pp. 88–89.

²² Ibid., p. 250.

²³ Ibid., p. 260.

²⁴ On the place w którym brała początek ta historia (where this history had its beginning), Tulli wrote: *żadnej wypalonej ruiny więcej już nie rozebrano* (any more burned-out ruins been pulled down), idem, *Sny i kamienie* 2004, p. 66.

²⁵ *Sny i kamienie* 2004, pp. 11–12.

czasu²⁶ (it is not hard to imagine cities [of yesterday and today] without a single detail in common (...)) Every change is simply a matter of time).

In the 2004 edition Magdalena Tulli added remarks that seem to operate as safeties in the event of literal reading without noticing irony: *tu trzeba wyjaśnić tonem nie znoszącym sprzeciwu*²⁷ (here it must be explained categorically) (text in bold added in the 2004 edition) or *Dlatego nawet sprawiedliwość jest tu pedantyczna jak geometria*²⁸ (For this reason even justice here is as pedantic as geometry). The 2004 edition consistently introduces and expands on the concept of dogmatic thinking²⁹. Allow me to quote sentences completely absent from the 1995 edition: *Budowniczości mieli przywilej pewności. Znali prawdy nie poddające się wątpieniu*³⁰ (The builders had the privilege of certainty); *Trudno pracować, kiedy nie wiadomo, jakiej się trzymać prawdy*³¹ (It is hard to work when it is unclear which truth should be adhered to). In the studied text the author removed traces of her hesitation regarding her discourse. The sentence: *twórcy projektu (...) byli, jak się wydaje, przekonani, że oddzielenie rzeczy od przeciwrzeczy jest zawsze możliwe*³² (the creators of the project (...) were, it seems, convinced that it was always possible to separate things from counter-things) is replaced with *Czyż nie lepiej byłoby, gdyby twórcy projektu mieli rację?*³³ (Would it not be better if the creators of the project were right?) She thus erased the doubts completely absent from the discourse of “the Builders” who by using their destructive efforts wished to coerce mental order.

The 2004 edition indicates efforts regarding the excessive use of limiting particles, e.g., *only* or *never* by ironically increasing their occurrences: *Tylko mieszkańcy miasta zbudowanego na planie gwiazdy nigdy nie stają przed koniecznością wyboru*³⁴ (Only the inhabitants of a city built according to the design of the star are nev-

²⁶ *Sny i kamienie* 2004, p. 63, *Sny i kamienie* 1995, p. 46 – in both editions the sentence is identical, a fact that underscores the invariability of the figure assumed by the concept of the extermination of memory (Gondowicz’ term) in Tulli’s novel. [English versions of quotations from Tulli’s *Dreams and Stones* quoted from: Tulli M., *Dreams and Stones*, trans. Bill Johnston, Archipelago Books, New York 2004.]

²⁷ *Sny i kamienie* 2004, p. 12.

²⁸ *Sny i kamienie* 2004, p. 13.

²⁹ Cf. interview by Marek Zaleski with M. Tulli: “The story unfolds in Warsaw but it’s clear that it is not actual Warsaw. Descriptions feign compliance with experience and drag us undetected into the poetics of insolent nonsense,” “Za plecami narratora. Z Magdaleną Tulli rozmawia Marek Zaleski”, *Res Publica Nowa* May-June 1999, p. 81.

³⁰ *Sny i kamienie* 2004, p. 16.

³¹ *Sny i kamienie* 2004, p. 17.

³² *Sny i kamienie* 1995, p. 14.

³³ *Sny i kamienie* 2004, p. 18.

³⁴ *Sny i kamienie* 2004, p. 14.

er faced with the necessity of choice). How should one understand this? These are signs of one's sense of aversion to own discourse, trying one's skill in a story about the distance to own story, the cold recitation of "dangerous" words, and the listening to alien elements in one's language³⁵. What is the result? In the 2004 edition, own discourse appears more alien. Tulli adds markers of distance: complex descriptive expressions that indicate categoricity devoid of any alternatives and limiting particles (only, never). In the 1995 edition, questions about the nature of time sound more neutrally: *czym więc jest czas? (...) Pośród wszystkich napisów, które wykuto na fasadach (...) nie ma ani jednego zdania, które rozstrzygałoby tę kwestię*³⁶ (so what is time? (...) Among all the writing etched in the façades (...) there is not a single sentence that would settle the issue). In the 2004 edition she added: *pośród płataniny zdań nie skązonych najlżejszym cieniem niepewności, zabrakło tego jednego, które rozstrzygałoby powyższą kwestię*³⁷ (amid the tangle of sentences unmarked by the slightest shadow of doubt, the one sentence that would resolve the preceding question is missing). While in the 1995 edition the narrator quite seriously doubted: *Jakby bez reguł nie dawano się żyć*³⁸ (as if it were impossible to live without rules), in the 2004 edition they assumed the role of a scoffer: *Bez reguł bowiem żyje się w niepewności, którą znieść nie sposób*³⁹ (For without rules life is lived in an intolerable uncertainty). Why does the narrator spin a story towards which they feel a reluctance? What is this story? The answer is provided by the origins of *Invisible Cities* by Italo Calvino, whose notes as he was writing the work reveal the inspiration that he drew from the works of Joseph Rykwert⁴⁰. In his 2000 book, published in Poland in 2013, Rykwert quoted *Invisible Cities*⁴¹. Rykwert, born in 1926 in Warsaw (from where he emigrated in 1939), an influential historian and critic of architecture, a classic in the field of urbanology, and lecturer at Pennsylvania University, tried to oppose the mode of thinking about the city as a machine that was dominant since the late-1930s. The International Congresses of Modern Architecture (Congrès internationaux d'architecture moderne – CIAM), whose major figure was Le Corbusier, created a classification of the zones of a functional city: the residential zone, recreation zone, work zone,

35 Cf. Adam Wiedemann: *Tulli nie rozmyśla, nie roztrząsa, ona bezustannie stwierdza*, idem, op. cit., p. 203.

36 *Sny i kamienie* 1995, p. 46.

37 *Sny i kamienie* 2004, p. 63.

38 *Sny i kamienie* 1995, p. 36.

39 *Sny i kamienie* 2004, p. 48.

40 Anita Kłos, "Niewidzialne miasta Itala Calvina i ich polska recepcja. Między literaturą, architekturą a studiami miejskimi" [in:] *Literatura i architektura*, Joanna Godlewicz-Adamiec, Tomasz Szybisty (eds.), Krakow-Warsaw 2017, p. 317.

41 Idem, *Pokusa miejsca. Przeszłość i przyszłość miast*, trans. Tomasz Bieroń, Dorota Leśniak-Rychlak (ed.), Krakow 2013, p. 23.

and transport zone. This introduced division and separation – residential space was supposed to be isolated from the work zone, etc. The assumption was that the organisation of a city was best expressed by metaphors drawn from nature: trees, leaves, skin tissue, and hands⁴². Cognition consisted of modelling, while urban planning had an ahistorical and apolitical character and should comply with economics and the increase of welfare. That approach precluded the symbolic realm. Furthermore, it viewed needs as elements assigned to the entire social organism. Rykwert criticised that approach as being conceptually deficient. He has argued that the city is not a natural but rather a cultural phenomenon. Needs can only be identified as part of the first-hand experiences of each and every inhabitant, not from a model that could read the needs of an entire city as an organism. Experience can be described in narrative terms and narratives are always historical, regardless of the scale of the narrator⁴³. Inhabitants read a city as a palimpsest, as layers of overlapping meanings/patterns. As Tulli described Warsaw being lifted from debris, she did not devote a single sentence to the ruins⁴⁴. In line with CIAM's requirements, the experience of the contact with a city's past is meaningless for a planner who sees a city/tree or organism/city as a whole. One that is organic and self-controlled, with a past (with non-existent past). In a language alien to her, Tulli does not read the palimpsest of the city but a single layer of it: the order of the future (expressed by the Palace of Culture and Science and the MDM borough).

Among the opinions about Tulli's début there were voices that it parodied cosmogony⁴⁵. Cosmogony describes the organisation and the formation of everything, i.e., that which is visible and that which is not; it explains the nature of things and of humans, and the sense of human existence in the universe; it frames within a chronological order the progressing complexity of the universe and divides pre-history into periods⁴⁶. Her genetic receptivity to "scraps" discarded during editing indicates an intention to detach the interpretation of the novel from

42 Joseph Rykwert, *Idea miasta. Antropologia formy miasta w Rzymie, w Italii i w świecie starożytnym*, trans. Tomasz Wujewski, Międzynarodowe Centrum Kultury, Krakow 2016, p. 33.

43 Joseph Rykwert, *Idea miasta...*, op. cit., p. 17.

44 Anita Kłós compared Tulli's Warsaw to Maurilla from *Invisible Cities* where *various cities emerge one after the other in the same place and under the same names, they are born and they die without knowing each other, devoid of any points of contact*, idem, op. cit., p. 325.

45 Arkadiusz Morawiec, "Sny i kamienie Magdaleny Tulli – płaszczyzny odczytań," [in:] *Literatura polska 1990–2000*, T. Cieślak and K. Pietrych (eds.), Krakow 2002, Vol. 2., p. 315; Mizerkiewicz wrote about the origin story of the creation of the world, idem, *Stylizacje mityczne...*, op. cit., p. 94.

46 Witold Ostrowski, entry "kosmogonia" in *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Grzegorz Gajda (ed.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warsaw 2012, pp. 492–494.

mythographic categories, even if they might be parodied⁴⁷. Hence, the 1995 edition contains the sentence: *W niewinnych i radosnych czasach młodości świata*⁴⁸ (During the innocent and joyful time of the world's youth), which is completely absent from the 2004 edition⁴⁹.

In order to present the alienation towards own discourse, the author stresses that modernist thinking, which is pure in terms of categories, which postulates order, and which creates the model, leads to a catastrophe. Realising that catastrophism rarely prevents catastrophes, Tulli strikes the quiet tones of anti-purist irony. She uses a strategy to which I would refer as a strategy of "leading astray." Tulli leads readers astray by developing a sentence which is grammatically correct and which imitates logically sound cause and effect relationship yet which assumes the form of a *zeugma*, e.g., in the city every girl was supposed to become a teacher and, therefore, *na każdym skrawku betonu mnożyły się klasy, koślawo obwiedzione białą kredą*⁵⁰ (on every scrap of concrete there appeared classrooms crookedly outlined in white chalk). In Polish in this instance the word "klasa" capitalises on its polysemy as it can mean both a *classroom* and a game of *hopscotch*. In the 1995 edition, the author did not use the word's polysemic ambiguity. She used it in its basic meaning (*w klasach nie brakowało czarnych tablic ani białej kredy*⁵¹ (in the classrooms there were no shortage of blackboards or white chalk)). In that edition her practice in leading readers astray were only just beginning.

The strategy of leading readers astray is applied by developing an erroneous cause and effect relationship: a logically sound sentence *z rysunku technicznego wynikają życiowe konieczności* (from the blueprint emerge the exigencies of life) is followed by a logically failed syllogism: *ze wzorów zapisanych w podręcznikach biorą się prawa fizyki, nigdy odwrotnie*⁵² (from the examples in textbooks come the laws of physics, never the other way around). In the 2004 edition Tulli reveals to a larger extent than in the 1995 edition that kinship of her work and Italo Calvino's *Invisible Cities*, which can be considered as a voice of objection to Corbusieran architectural utopian vision of the abstract urban planning structure that subjugates human needs⁵³. Le Corbusier wrote: *The plan is the generator. Without a plan, there is disorder, arbitrariness. (...) Modern life demands, awaits a new*

47 The seemingly cosmogonical stylisation regarding the "origins" of the city was supposed to constitute a representation of *Corbusieran* rejection of any reading of urban past.

48 *Sny i kamienie* 1995, p. 35.

49 *Sny i kamienie* 2004, p. 48.

50 *Sny i kamienie* 2004, p. 10.

51 *Sny i kamienie* 1995, p. 9.

52 *Sny i kamienie* 2004, p. 12.

53 Anita Kłós, "Niewidzialne miasta Itala Calvina i ich polska recepcja. Między literaturą, architekturą a studiami miejskimi" [in:] *Literatura i architektura*, Joanna Godlewicz-Adamiec, Tomasz Szybisty (eds.), Kraków-Warsaw 2017, pp. 321–322.

plan for the house and for the city⁵⁴ (...) *The plan is the basis. (...) Without a plan there's that sensation, unbearable to man, of formlessness, of something mean, disordered, arbitrary. A plan demands the most active imagination. It also demands the most severe discipline. The plan determines everything; it is the decisive moment*⁵⁵. When writing about the city built on the plan of a star, Magdalena Tulli replaced *marzenia*⁵⁶ (dreams) with *rojenia*⁵⁷ (fantasies), thus specifying that she did not mean it in a positive way, rather something close to madness⁵⁸. Regarding the origins of architectural designs, she wrote that *za sprawą mechanicznych właściwości przyrządów kreślarskich [prostokąty] powstają (...) łatwiej niż jakiegokolwiek inne figury*⁵⁹ (Thanks to the mechanical properties of draftsmen's instruments, they [rectangles] emerge (...) more easily than other shapes). The 2004 edition includes the phrase *sama z siebie mnożą się*⁶⁰ (they multiply (...) of their own accord). This semantic shift draws attention towards something spontaneous, spreading through its own centrifugal force, without any relationship with human needs.

Sny i kamienie discusses two periods in the history of the city: of the development in the spirit of grand plans and of further persistence against those plans. In the former, inhabitants do not possess any clear needs as the discourse does not allow for any. In the 2004 edition the sentence regarding stations acquires a new meaning, one that is absent from the 1995 edition: *na planie miasta dworce wyglądają jak prostokąćiki w kolorze maskującym, nie widać pociągów wydostających się – gdzieś pod spodem – na wschód, na zachód, na północ i na południe*⁶¹ (On the city map the stations look like little rectangles in camouflage colours; there is no sign of the trains that leave – somewhere underneath – for east, west, north and south). In other words, for the Builders what matters is the model and not the city as the experiences of individuals, or a historical city, which is why they only refer to the plan of the city in which no passing trains are marked (with which, though, the inhabitants actually come into contact in their everyday experience of the city). When the effect of the cognition in the categories of order subsides, there emerges “the city of the policeman,” “the city of the operator,” “the city

54 Le Corbusier, *W stronę architektury*, trans. Tomasz Swoboda, Centrum Architektury, 1st edition, Warsaw 2012, p. 60 [English version: idem, *Towards an Architecture*, the Getty Research Institute, Los Angeles 2007].

55 Ibid., p. 100.

56 *Sny i kamienie* 1995, p. 12.

57 *Sny i kamienie* 2004, p. 15.

58 *Słownik Języka Polskiego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warsaw 1963, Witold Doroszewski (ed.), vol. VII, entry “rojenie”: a reverie, fancy, illusion, dream, spectre

59 *Sny i kamienie* 1995, p. 12.

60 *Sny i kamienie* 2004, p. 15.

61 *Sny i kamienie* 2004, p. 60.

of the drunkard,” and “the city of the deceased,” and the city becomes (mind you Corbusieran newspeak) *mixed, tangled, and scattered*⁶². There emerges a *zatopione* (sumberged) city that *stoi w zielonej wodzie pamięci*⁶³ (stands in the green waters of memory). Despite what Koszowy wrote, the countercity gains materiality having been released from the restraints of the planners’ order.

In his review of *Sny i kamienie* Adam Wiedemann wrote that the readers of Tulli’s book felt like in an 18th-century French park ruled by order, precision, and symmetry⁶⁴, while Jan Gondowicz argued that Tulli’s prose was devoid of any individual character, had an omniscient narrator, and it unfolded in long majestic and unyielding cadences⁶⁵. There exists a formal correspondence between the features of the style with the structure of the narrator and the planning discourse that aimed to achieve order and viewed planners as omniscient figures because they were equipped with reliable and verifiable cognitive tools. Therefore, there are many justified reasons to believe that it is a case of parroting discourse, with an imitation of authenticity.

A juxtaposition of both discussed editions provides arguments in support of that hypothesis. Syntactic order expresses the order of the city. When urban order begins to fail, the previous mode of operation of syntax also begins to break. In the 2004 edition Tulli added two sentences with an absent subject. This subject is not conjectural; it is actually missing and without it a sentence seems grammatically incorrect: *estakada, po której [auta] sunęły jedno za drugim, ciężkie i niezgrabne, wśród chmur pędzących po niebie. Zatłoczony wiadukt wypuszczał ślimacznice, z której (...) [auta] raz po raz waliły się w dół, w kałuże, świecące tęczowo benzyną* (an overpass would arise which cars would drove on one after another, heavy and ungainly, amidst clouds racing across the sky. The jammed viaduct released a spiral of them out of which (...) one by one they [cars] plummeted downward into puddles that shone with rainbowed patches of gasoline) (in brackets I inserted the absent subjects of the subordinate sentences)⁶⁶. These clearly indicate further reflections on form.

In the 2004 edition the object becomes the subject: *odłamkami czerwonych cegieł dzieci długo jeszcze bawiły się na słonecznych i przestronnych podwórkach*⁶⁷ (for a long time still children played with pieces of red bricks in sunny spacious courtyards) is transformed into: *odłamki, którymi dzieci się bawiły*⁶⁸ (pieces with

62 *Sny i kamienie* 1995, p. 32; *Sny i kamienie* 2004, p. 43.

63 In both editions the sentence is identical: *Sny i kamienie* 1995 p. 44; *Sny i kamienie* 2004, p. 61.

64 Idem, “Uwaga:poemat!”, *NaGłos*, December 1995, issue 21(46) pp. 202–204.

65 Jan Gondowicz, *Pamiętnik z powstania Warszawy*, op. cit., p. 31.

66 *Sny i kamienie* 2004, p. 41.

67 *Sny i kamienie* 1995, p. 9.

68 *Sny i kamienie* 1995, p. 10.

which children played). Thus, Tulli expressed the primacy of the object-based perspective over subject-based perspective, that of a planner vs that of an individual, of a city perceived as a system vs a city understood as a collective perceptible through the experiences of an individual.

Rykwert argued: *the city is not developing per some quasi-natural laws but it rather is a product of will, a human creation in the formation of which many realised and unrealised factors play a role. I see in it a tangle of conscious and unconscious elements which we know from dreams*⁶⁹. The title of the discussed book by Magdalena Tulli seems to offer a trace of meaning, though it is difficult to retrieve it from the unyieldingly ambiguous diptych. In this light the meaning of the title, i.e., *Sny i kamienie (Dreams and Stones)*, seems particularly clear. It indicates the material of which the city is built. The first, more important side of the diptych consists of a symbolic sphere; the other, secondary, of a material one. Therefore, the oneiric nature of Tulli's work discusses from every side: historicity (vs Corbusieran ahistoricity), symbolic order (vs Corbusieran rejection of the view that the city is a carrier of meaning), narrativeness (vs Corbusieran anti-narrativeness), and individual perspective (vs Corbusieran perspective of the city as a collective of needs), i.e., all the "nasty words" that were absent from the lexis of Corbusieran planner/ architects: *on należy do tego miasta, podobnie jak zapomniane już widoki, nie zrealizowane projekty, wspomnienia i sny (...) Przedmioty i budynki krążą bez ładu i składu i mieszają się ze sobą. (...) Miasta nie można już opisać ani narysować: rzeczywistość kwartałów nie poddaje się rzutowi prostokątnemu (...)*⁷⁰ (it belongs to the city, just like fading recollections, unrealized plans, and dreams (...)) Objects and buildings circulate randomly and mingle with one another (...) The city can neither be described nor drawn; the reality of the city blocks is resistant to orthogonal projection (...) In oneiric sections, the author regains her voice and does not echo the stranger speech; they also vary less between the editions. Somewhat midway through the novel static descriptive passages subside being replaced by change (order faces chaos), i.e., "history happens," narration begins (in the sense of a juxtaposition with anti-historical Corbusier, not in the narratological sense).

In the 2004 edition, the essence of the work of planners is defined differently. The 1995 edition talks about a new way of thinking that emerged after the failure of the principles of the "Builders," a failure that liberates one *od pośpiechu, od zmęczenia i od wyrzeczeń*⁷¹ (from haste, tiredness, and sacrifice). In the 2004 edition the new way of thinking releases one from pathos and brings to one's lips *niczym tajna pieczęć, ironiczny półuśmiech*⁷² (an ironic half-smile like a secret stamp).

⁶⁹ Idem, *Pokusa miejsca...*, p. 23.

⁷⁰ *Sny i kamienie* 1995, p. 37; *Sny i kamienie* 2004, p. 50.

⁷¹ *Sny i kamienie* 1995, p. 26.

⁷² *Sny i kamienie* 2004, p. 34.

The *Rykwertian* reversal strikes into the way of thinking about the city as a combination of impersonal forces that can only be predicted and influenced but not created. Irony, the secret seal, symbolises operations on meaning enabling the creation of the city. The 1995 edition defined the threats to “cultural” thinking about the city rather cryptically as haste, tiredness, and sacrifice, i.e., conditions that have a mostly physical aspect. The context of Rykwert’s writings offers some side notes: he argued that *the manner of possessing space is studied (...) solely within the material aspects of ownership and attractiveness, while the attention of urban planners is focussed on physical problems*⁷³. By dint of the changes introduced in the 2004 edition, the content’s comprehensibility has increased: the focus is pathos, i.e., symbolic order. In the 1995 edition the text reads: *miasto rozpościerające się na planszach*⁷⁴ (the city that spreads on drafting boards), while in the 2004 edition: *kulawa całość rozpościerająca się na planszach*⁷⁵ (the limping whole spread out on the drafting boards). Further, the earlier variant states that *miasta dodatkowe (...) swym pokątnym trwaniem wprowadziły zamęt do wyobrażeń*⁷⁶ (additional cities (...) have introduced confusion into visions with their clandestine persistence), while the later one that: *miasta dodatkowe (...) swym pokątnym trwaniem rozsadzały całość*⁷⁷ (additional cities (...) undermined the entirety with their hole-and-corner endurance). These changes (*miasta* to *kulawa całość*, and *wprowadzanie zamętu* to *rozsadzenie całości*) are intended to avoid misunderstandings in readings by more closely defining the meaning, which without Rykwert’s context remains enigmatic and open.

In the 2004 edition, Tulli amplified the absurd nature of *Corbusieran* planning vision. She added a comment to the activities of designers: *czemu zaczęto je rysować [linie] nie czekając, aż same pojawią się na płaszczyźnie papieru?*⁷⁸ (why did the draftsmen begin to draw them [lines] instead of waiting for them to appear by themselves on the surface of the paper). Lines that appear by themselves on the surface of the paper do not require the story of the (previous) city. Modelling and planning generate the designs of the city (of boroughs, residential estates) solely on the basis of assumptions. That activity is theoretical, it precedes any arrangement, and it is not burdened by references to the history of a location. The city does not create meaning as it is not a text and, therefore, it cannot be read. The 1995 edition contains a circumlocutory designation of planners *którzy stworzyli ducha tego*

⁷³ Idem, *Idea miasta...*, op. cit., p. 33.

⁷⁴ *Sny i kamienie* 1995, p. 31.

⁷⁵ *Sny i kamienie* 2004, pp. 41–42.

⁷⁶ *Sny i kamienie* 1995, p. 32.

⁷⁷ *Sny i kamienie* 2004, pp. 42–43.

⁷⁸ *Sny i kamienie* 2004, p. 16.

*miasta, plan ulic i oceny rzeczy*⁷⁹ (who created the spirit of this city, the system of streets and evaluations of things). The author places emphasis on the process of thinking and planning, as well as of criticising architecture and urban planning. In the 2004 edition she completely shifts her attention by writing about the Builders⁸⁰, previously discussed only in a circumlocutory manner. That means she refers to incorporeal theoreticians devoid of worldly needs who lead exclusively spiritual lives. They are incorporeal because, paradoxically, they design cities not for humans but cities themselves, to satisfy the requirements of the model of the city. That makes them the more dangerous as they not only influence other builders through their symbolic deeds (writings, symposia), but they themselves also build putting their principles into practice.

Failure to understand the metaphors in *Sny i kamienie* has taken, e.g., the form of reading the novel as a treatise on the city in which “treeness” is a symbol of chaotic nature and dispersion, while the Builders try to turn them into a machine⁸¹. On the contrary. The tree and the machine are metaphors of the same order contrasted with the countercity. Both editions read: *wszyscy wiedzą, że „drzewo” i „maszyna” to tylko słowa, kto je wypowiada, na chwilę zatrzymuje ruch świata w swojej głowie*⁸² (Everyone knows that tree and machine are only words; whoever utters them stops the motion of the world for a moment in their head). Tulli wrote: *kiedy myślimy o świecie jako o drzewie, widzimy drzewo, kiedy myślimy o nim jako o maszynie, jest maszyną. W obu wypadkach obserwacja potwierdza założenia*⁸³ (When we think of the world as a tree, we see a tree; when we think of it as a machine it is a machine. In both cases observations corroborate one’s assumptions) Through the changes implemented between the editions the meaning of this opposition has been slightly amplified. In the 1995 edition Tulli wrote that *Kto twierdzi, że świat jest podobny do drzewa, jest śmiertelnym wrogiem, lecz także współnikiem i bratem tego, kto upiera się, że jest podobny do maszyny*⁸⁴ (Whoever maintains that the world resembles a tree is a mortal enemy but also the partner and brother of him who insists that it resembles a machine). In the 2004 edition Tulli omitted the word *wspólnikiem*⁸⁵ (partner). Both editions, however, contain

79 *Sny i kamienie* 1995, p. 18.

80 *Sny i kamienie* 2004, p. 24.

81 Indeed: Michał Rusinek, “Porzucić pragnienie doskonałości”, *Dekada Literacka*, 1995, issue 4.

82 *Sny i kamienie* 2004, p. 65.

83 *Sny i kamienie* 2004, p. 17; the 1995 edition instead of the sentence *W obu wypadkach obserwacja potwierdza założenia* (In both cases observations corroborate one’s assumptions) features the sentence: *Nie jest opatrzony [świat] żadnym napisem, który rozstrzygałby tę kwestię, żadną sentencją, do której można by się odwołać* ([the world] is not marked by any sign that would settle the issue, any maxim to which one could refer), *Sny i kamienie* 1995, p. 13.

84 *Sny i kamienie* 1995, p. 68.

85 *Sny i kamienie* 2004, p. 92.

the same conclusion: *Obaj wiedzą, czym jest drzewo i czym jest maszyna. Próbując dotknąć tej samej rzeczy, obracają tymi samymi nazwami* (Both know what a tree is and what a machine is. In attempting to touch the essence of things they keep using the same names) (emphasis – PJW). Modernist planners (Tullian *Builders*) designed the city thinking about it as a tree. Christopher Alexander in an article *Miasto nie jest drzewem*⁸⁶ (City is not a tree) has argued that the concept of a tree city adulterates the complexity of the city as it presupposes that it must be divided into zones (branches) which do not engage in any complex relations and all they need to do is be once included into a single urban organism (the trunk). It is very easy to imagine a tree, i.e., a very simple structure. Individual branches merge into a larger branch which in turn into the trunk.

That was how, as per the ideas of Lucio Costa, Corbusier's student, Brasilia was built – in it the government and residential sectors were separated with a street. In 1970 in Łódź a team of architects (W. Nowakowski, A. Wiśniowska, and B. Kardaszewski) presented to the city authorities a plan of spatial development for the University Borough (Dzielnica Wyższych Uczelni – DWU). Its central part was supposed to include a “forum”, around which administrative buildings, chancellors' offices, auditorium and the library were to be located. Four functional/spatial units were specified around it: the exact sciences unit, the natural sciences unit, the humanities unit, and the medical sciences unit. Individual units were shaped following the model of “module pavilion” unit and its repetitions. The Institute of Physics, University of Lodz, was the prototype complex of DWU (designed in 1971–1974) – the only surviving trace of the concept of DWU⁸⁷.

Christopher Alexander has argued that rigorous separation of functions, e.g., recreational, residential, and public, seems brilliant as a concept but in reality those functions interact within complex relations. A children's playground or a separated university campus are the epitomes of thinking about the city as a place with carefully separated zones that serve various functions. However, children tend to play anywhere they are as “play” is not an isolated concept⁸⁸. University life is not exhausted in study and research. It consists of “learning” the city, social interactions, part-time work, nightlife, etc. If one thinks within the categories of the tree city, they introduce a conceptual order by creating depopulating recreational borough and a borough of public utility buildings and, at the same time, overcrowded residential zones. Huge metropolises (New York, London, Rome, Prague, and Vienna) resemble countercities in this context. Their boroughs do not fulfil

⁸⁶ <http://en.bp.ntu.edu.tw/wp-content/uploads/2011/12/06-Alexander-A-city-is-not-a-tree.pdf> [accessed: 19.12.2021].

⁸⁷ Błażej Ciarkowski, *Bolesław Kardaszewski. Architektura i polityka*, TAIWPN Universitas, Krakow 2016, pp. 77–86.

⁸⁸ Christopher Alexander, op. cit., p. 13.

their isolated functions: Manhattan is a city of plans and a city of dreams, of high-rises and meadows; it houses administration bureaus and museums, university structures, residential towers, temples, and emporia. In the Tullian counter-city, branches connect not only with the trunk but also with many, potentially all, other branches. Tulli wrote: *nieposkromiony zamęt panujący w koronie drzewa przeszkadza zrozumieć celowość ruchu maszynerii. Lecz zrozumienie zasady tego ruchu obraca obraz drzewa w prosty i banalny schemat krążenia wody i soków*⁸⁹ (The unbridled confusion of the treetop prevents one from understanding the purposefulness of the machinery's movement. Yet understanding the movement turns the image of the tree into a simplistic and banal arrangement of water and juice circulation).

Why do interpreters find the strangeness of own speech so difficult to grasp?⁹⁰ Maybe that is because of the changes introduced in the novel's later editions. The author perfected her text; she examined the structures she screened. In those situations, it seems that she is speaking in her own voice trying to adequately express her intentions yet actually she continues to lead readers astray as she only imitates the adequacy of her imagery having forged its authenticity. Allow me to compare two sentences: *Pod koniec sezonu wegetacji drzewo świata obwieszane jest owocami*⁹¹ (By the end of the season of vegetation the tree of the world is full of fruit). *Kiedy sezon wegetacji ma się ku końcowi, drzewo świata obsypane jest owocami*⁹² (As the season of vegetation draws to a close the tree of the world is laden with fruit). The implemented changes lead to a modification of the features of formal style towards a more colloquial one. Tulli strived to make her text seem less a report and more a story (*ma się ku końcowi* (draws to a close) instead of *koniec sezonu* (end of the season), *obsypane* (laden) instead of *obwieszane* (full of)). The meaning did not change (the final stage of a season, much fruit), yet the 2004 version seems more like a regular story than an official report. The tweaks to the imagery produce images that are less technocratic or bureaucratic. The author removed the analytical sentence *dwoista jest natura miasta*⁹³ (the nature of the city is dual). She re-

⁸⁹ *Sny i kamienie* 1995, p. 48; from the 2004 edition (*Sny i kamienie* 2004, p. 65), Tulli removed the modified *panujący w koronie drzewa* (existing in the treetop) and replaced *obraz drzewa* (image of tree) with *drzewo* (tree) – that distanced the text from Christopher Alexander's article in terms of its meaning.

⁹⁰ Arkadiusz Morawiec discussed the aporias and illogical elements in *Sny i kamienie*: he argued that Tulli had created a hypothetical and blurry world devoid of borderlines, with many worlds that overlapped and contaminated one another – that, according to Morawiec, would explain the logical contradictions in the text, idem, *Sny i kamienie Magdaleny Tulli...*, op. cit., pp. 323–324.

⁹¹ *Sny i kamienie* 1995, p. 5.

⁹² *Sny i kamienie* 2004, p. 5.

⁹³ *Sny i kamienie* 1995, p. 6.

places nominal predicates with verbal predicates⁹⁴. While the 1995 edition contains the sentence *Nie byli prawdziwymi architektami*⁹⁵ (They were not true architects), in the 2004 edition Tulli expanded on the determination in the following manner: *Nie musieli naginać swych zmysłów do obcych im prawideł sztuki*⁹⁶ (They did not have to adapt their intentions to fit the rules of an art foreign to them). Trusting her diagnoses, though remaining open to their possible materialisations, the author did not remove much; she usually altered items and sometimes added things.

In the finale of the third paragraph the author changed the meaning of the sentence. Originally, the city was *wytworem świata i zarazem przestrzenią, w której świat mieści się równie łatwo, jak śliwka w kompcocie*⁹⁷ (a product of the world and a space in which the world fits just as easily as a plum does in compote). This phrase, by dint of the general character of the words *wytwór* and *przestrzeń*, is semantically coherent. In the altered version Tulli more emphatically used the dual meaning of the city, which is both *drobiną w świecie i zarazem otchłanią, w której świat się gubi*⁹⁸ (a particle in the world and at the same time an abyss into which the world vanishes). Again, she replaced bureaucratic and ambiguous words (*wytwór*, *przestrzeń*) with one that are equivocal and image-evoking (*drobina*), as well as ambiguous yet poetic and vivid (*otchłań*).

When interviewed by Justyna Dąbrowska talking about *Sny i kamienie* Tulli clarified: *I played with banality breaking it using pathos which in turn I broke using irony*⁹⁹. Tulli perfected her humour and meditation on the detail. She wittily mocked the pathos of the unity of things in the city (one river, one zoo) by writing about one list of streets (there can only be one city street listing) and mocked the pathos of the faith of the Builders (planners) by writing about faith in mortar¹⁰⁰. In the 1995 edition the pathos is broken by using tautology – they believe that *dach jest po to, by deszcz nie padał do środka*¹⁰¹ (the roof is there to keep the rain from falling inside).

⁹⁴ *Te, na których jest gęsto od smutku* (Those that are thick with sorrow), *Sny i kamienie* 1995, p. 35, *Te, które [smutek] zasnuł gęsto* (Those it [sorrow] has liberally coated), *Sny i kamienie* 2004, p. 47; *Dworzec jest zatłoczony ludźmi* (*The station is crowded with people*), *Sny i kamienie* 1995, p. 43, *W tłoku i zgiełku pochylają się nad stertami bagażu ludzie* (*In the clamorous throng people bend over piles of luggage*), *Sny i kamienie* 2004, p. 59.

⁹⁵ *Sny i kamienie* 1995, p. 10.

⁹⁶ *Sny i kamienie* 2004, p. 12.

⁹⁷ *Sny i kamienie* 1995, p. 6.

⁹⁸ *Sny i kamienie* 2004, p. 6.

⁹⁹ *Jaka piękna iluzja. Magdalena Tulli w rozmowie z Justyną Dąbrowską*, photographs by Mikołaj Grynberg, Wydawnictwo Znak, Krakow 2017, p. 82.

¹⁰⁰ *Sny i kamienie* 2004, p. 8.

¹⁰¹ *Sny i kamienie* 1995, p. 7.

Tulli's study of the individual elements of the text (i.e., sentences, paragraphs, major components identified during reading and interpretation based on their themes) have led her also in the opposite direction – to a situation where a fragment was concrete and vivid, and she added to it a discussion at a more theoretical level so that the structural rule present in the novel's title would organise in formal terms each and every possible section (*Sny i kamienie*, theoretical assumptions and their implementations). Thus, at the beginning of a paragraph about the construction of building façades, she added two sentences about the Builders who wanted to “impose enchantment alongside obedience” (*oprócz posłuszeństwa narzucić zachwyty*)¹⁰².

Progress is not linear. Every particle can be multiplied. Alterations between the editions grow as if in a tree. In this sense the origins of *Sny i kamienie* reveal a structural principle that is reflected in the content of the novel.

It is also necessary to mention details: the author removed personal mannerisms that referred to her biography. From a fragment describing the reliefs of workers on the façade of the Palace of Culture and Science or on the façades of tenement houses in Constitution Square she removed remarks about the “anewryzm”¹⁰³ to which stone hearts are not susceptible. This word appears twice and is absent from the 2004 edition. In the period 1982–1986, Magdalena Tulli performed perfusions during cardiac surgeries at the 2nd Cardiac Surgery Clinic in Warsaw¹⁰⁴. This obscure rare word, “zachowane w pamięci perfuzjonistki” (retained in the memory of a perfusionist), must have been used by Polish cardiac surgery specialists at least by the 1980s; it sounds strange to modern readers and that is probably why the writer decided to remove it from subsequent versions.

There are many instances of changing the number from singular to plural and vice versa. Thus, the text became more dynamic – the effort to break the monotony of modifiers in terms of number is visible, e.g., as per the pattern: singular noun – plural genitive attribute. The 1995 version talks about the hollow sounds of falling bricks while the 2004 edition about the hollow sound of falling bricks.

The later edition features shorter sentences, which the author extracted from the long sentences of the earlier edition linked using semicolons, as well as shorter paragraphs which formed through a division of previous larger paragraphs¹⁰⁵.

¹⁰² *Sny i kamienie* 2004, p. 26.

¹⁰³ aneurysm, Latin *aneurysma*

¹⁰⁴ *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku. Słownik bibliograficzny*, Alicja Szałagan et al. (ed.), Volume I, Wydawnictwo IBL PAN i Fundacja Akademia Humanistyczna, Warsaw 2011, p. 283.

¹⁰⁵ *Sny i kamienie* 1995, p. 25; *Sny i kamienie* 2004, p. 34 (paragraph that begins with the words *Świadomość tego stanu rzeczy...* (The consciousness of this state of things...))

Thus, the novel gained in terms of its vividness. Imagination works better with shorter sentences. Instead of musing on the grammatical form of a sentence readers can visualise the referenced images. Sophisticated form subsides giving way for a simpler form. There are instances, however, where Tulli merged paragraphs from the earlier edition into one larger section.

Some of the differences between the editions are difficult to classify under any of the previously indicated categories. New categories are necessary, e.g., “the culture of authenticity”. In *The Ethics of Authenticity*, originally released in Canada in 1991, Charles Taylor noted that in our culture of the past 200 years a certain “subjectification” has occurred. A subject can decide about a growing number of issues: people can choose their world view, religion or decide to be non-believers, etc. Publicly available and generally accepted assumptions, systems of thinking, points of reference, and semantic zones (e.g., the belief in angels) are no longer valid. However, that does not mean that one can no longer, e.g., write a poem about angels. It rather means that the author can no longer expect the acceptance of a once public doctrine and has to create their own vision which they analyse using that historical reference¹⁰⁶. The increase of the autonomy and freedom of an individual entails a development of individualism. True value is only carried by life led in harmony with oneself and self-fulfilment. The culture of authenticity may result in ignoring anything that exceeds the personal subject, i.e., rejection of the requirements demanded by nationality, of the obligation of maintaining solidarity or of the needs of natural environment¹⁰⁷. Jean-Jacques Rousseau was the most important philosopher who contributed to this change. He has expressed the concept of the freedom of self-determination according to which an individual is free only if they can decide about themselves, and they are not shaped by external circumstances, i.e., the limiting bonds resulting from dependence on others. That can only be achieved through intimate contact with oneself – *le sentiment de l'existence*¹⁰⁸.

The 1995 edition of the novel contains a rather neutral and objective description of the Warsaw Central station¹⁰⁹. The 2004 edition features an addition that completely changes the meaning: *Tutejszy Dworzec Centralny, jedyny, jaki naprawdę istnieje*¹¹⁰ (The Central Station here – the only one that really exists). Allow me to

¹⁰⁶ Charles Taylor, *Etyka autentyczności*, trans. Andrzej Pawelec, Wydawnictwo Znak, Krakow 2002, pp. 80–82.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 28–29.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰⁹ *W rzeczywistości Dworzec Centralny to jeden ze środkowych przystanków na trasach tramwajów* (In reality, the Central Station is one of the central stops on the routes of the trams), *Sny i kamienie* 1995, p. 42.

¹¹⁰ *Sny i kamienie* 2004, p. 58.

compare this change with another one: Tulli's 1995 book reads: *miejsca, których nazwy padają z dworcowych megafonów, są niezdolne do samodzielnego życia*¹¹¹ (the places whose names sound from station loudspeakers are incapable of independent life) while the 2004 edition reads: *miejsca, których nazwy padają z dworcowych megafonów, są niezdolne do samodzielnego istnienia*¹¹² (the places whose names sound from station loudspeakers are incapable of independent existence). Why is she fantasising with gravity about the singularity of Warsaw Central? This brings me back to the starting point, i.e., to speaking in a stranger language. One cannot speak completely autonomously. Discourse has its limitations and one can move only within its borders. That area consists of the obsessions of modernity. One such obsession is the non-real nature of others, or the non-real nature of the world. If one is to know their own "self", the external world seems fairly unimportant, fictional in a sense. If an individual constitutes the measure of all things, that means that that which belongs to a community does not possess the same significance as personality. Tulli chooses the alien to her language of the culture of authenticity because it is impossible to live without yielding to the obsessions of modernity. All that we can afford is a minor gesture of ironic opposition. The author's opposition to Corbusieran utopia, or Corbusieran thinking, which she expresses in the paradoxical discourse of the narrator also refers to the opposition towards the omnipotence of the individual, i.e., the architect in Tulli's utopia. It is the architect who develops a plan which generates the whole world. In the introduction to *W stronę architektury*, a collection of Le Corbusier's writings, Marta Leśniakowska has argued that modernist architecture is technocratic and led by the intention to control and shape society and that the architect is a public personality of a new kind, who through their particular ability to sense the modern city organises the world using directing methods¹¹³. One paradox layered atop another. In fact, Tulli defends the subjectivity of the inhabitants of the city by attacking the subjectivity of the planner, the omnipotence of their model of the city, and the legitimacy they draw from it. The many levels of the discourse may impede the grasping of the intentions of the author of *Sny i kamienie*.

Sny i kamienie have been developed like a riddle. The reading of the novel is difficult at several levels: firstly, due to its treatise-like style and the narrator's role of a seemingly uncritical eulogist of the urban planning order; secondly, due to a lack in Polish culture of any traditions of this type of prose text devoted to the city; and thirdly, due to the blurring of any traces of contaminations of various experiences: of Warsaw, of Milan, and that of a reader. My hope is that at least in part I was able to catalogue them and draw hierarchies of their blurring.

111 *Sny i kamienie* 1995, p. 41.

112 *Sny i kamienie* 2004, p. 56.

113 Le Corbusier, *W stronę architektury*, op. cit., p. 13.

Piotr Jakub Wąsowski*

Dwa wydania *Snów i kamieni* Magdaleny Tulli

Streszczenie

Autor porównuje dwie edycje *Snów i kamieni* Magdaleny Tulli w kontekście *Niewidzialnych miast* Italo Calvino i urbanologii. Tekst poddaje analizie różnice między edycjami i stanowi próbę zrozumienia genezy modyfikacji powieści dokonanych przez autorkę. Zmiany te niekiedy ujawniają a niekiedy utrudniają dostrzeżenie źródeł myślenia powieściopisarki, czyli refleksji o miejskości. *Sny i kamienie* to powieść stanowiąca zapis doświadczenia modernistycznej transformacji dwóch miast: Warszawy i Mediolanu. Lektura *Snów i kamieni* sprawia trudności na wielu poziomach: po pierwsze, z powodu traktatowej stylizacji i przyjęcia przez narratorkę roli bezkrytycznego piewcy ładu urbanistycznego, po drugie zaś w obliczu zartartych śladów kontaminacji wielu doświadczeń: warszawskiego, mediolańskiego, czytelniczego, po trzecie z powodu braku w kulturze polskiej wcześniejszych tradycji tego typu tekstu prozatorskiego o mieście. Esej stanowi próbę rekonstrukcji możliwych kontekstów powieści i ich wpływów na zmiany wprowadzone przez autorkę do nowszych edycji.

Słowa kluczowe: Italo Calvino, Magdalena Tulli, studia miejskie, literatura a architektura, genetyka

Chciałem poddać analizie różnice między dwoma edycjami *Snów i kamieni* Magdaleny Tulli: drugim wydaniem Wydawnictwa Naukowego i Literackiego Open (Warszawa 1995) i wydaniem V, zmienionym, przygotowanym w Wydawnictwie W.A.B (Warszawa 2004). Wydanie z 1995 roku będę dla porządku nazywać pierwszym zaś wydanie z roku 2004 – drugim.

Historia recepcji *Snów i kamieni* to kronika niezrozumienia, mylnych odczytań intencji, niewychwycenia źródeł metafor. Mówi o tym sama autorka w wywiadzie z Justyną Dąbrowską: *po raz drugi przeżyłam okres takiego smutku dopiero kiedy wydałam pierwsze książki. Zaczęło się od tej naprawdę pierwszej, zresztą bardzo dobrze przyjętej, choć czytanej niezgodnie z intencją. Ci, co czytali (...) wcale nie identyfikowali się z bohaterem zbiorowym, nie był widziany jako osobna figura.*

* Mgr, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Zakład Literatury Polskiej XX i XXI w., ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; p.j.wasowski@gmail.com

Dziękuję Magdalenie Wasąg za inspirację do napisania tego artykułu.

Pod tym względem kłapa. Identyfikowali się z narratorem, jak z głosem obiektywnej prawdy¹¹⁴.

Wśród tych, *co czytali*, był, dla przykładu, Tomasz Mizerkiewicz¹¹⁵. Widział on w *Snach i kamieniach* powiastkę o mieście-prototypie napisaną stylem mitycznym. Opierając się na *Poetyce mitu* Eleazara Mioletinskiego¹¹⁶, bodaj najbardziej formatywnej dla polskiego literaturoznawstwa książki o relacji mitu i literatury, poznański autor konstatuje, że *Sny i kamienie*, tak jak opowieść mityczna, zakłada, że jest jedyną instancją interpretacyjną świata, jedynym pełnoprawnym jej opisem¹¹⁷, dlatego posługuje się konstrukcjami stylistycznymi dzieł autorytatywnych. Narrator powieści radykalnie, w tonie „heretyckim”, przekreśla historię dotychczasowych przedstawień Warszawy, wyrzuca z pamięci polską historię, nawet w najszlachetniejszych jej przejawach. Rozmach owego gestu ma wyzwolić kreatywną swobodę, sparaliżowaną przez ogrom rzeczy napisanych, albowiem reforma konwencji daje jedyną możliwość w pełni nowego spojrzenia na rzeczywistość¹¹⁸. Zdaniem Marty Koszowy, w prozie Tulli tragizm i fatalizm egzystencji tryumfuje nad optymistyczną wizją socrealizmu¹¹⁹. Mieszkaniec miasta „W i A” nie spełnił idei nowego człowieka. W interpretacji Koszowy miasto Budowniczych to miasto przyszłości, miasto planów, zaś przeciwmiasto oznacza przeszłość, to także zapis pragnień mieszkańców, jednak tak mieszkańcy miasta jak przeciwmiasta są jednakowo niereczywistość¹²⁰. Obrazy w *Snach i kamieniach* układają się w typowe dla socrealizmu opozycyjne tropy (drzewo i przeciwdrzewo, miasto i przeciwmiasto, drzewo i maszyna, stary i nowy człowiek)¹²¹. W wizji Agnieszki Izdebskiej z kolei, *Sny i kamienie* opowiadają o mieście zrodzonym z wiary w jednoznaczny porządek osuwający się w entropię, której mieszkańcy, wierzący w niewzruszoną prostotę zasad tworzących podstawę rzeczywistości, bezskutecznie próbują przeciwdziałać¹²².

114 *Jaka piękna iluzja. Magdalena Tulli w rozmowie z Justyną Dąbrowską*, fotografie M. Grynberg, Wydawnictwo Znak, Kraków 2017, s. 153.

115 T. Mizerkiewicz, *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku*, Biblioteka Literacka „Poznańskich Studiów Polonistycznych”, red. Barbara Sienkiewicz, t. 33, Poznań 2001.

116 E. Mioletinski, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, przedmową opatrzyła M.R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1981.

117 T. Mizerkiewicz, *Stylizacje mityczne...*, dz. cyt., s. 95.

118 Tamże, s. 96, 98.

119 M. Koszowy, *Dekonstrukcja dialektyki. „Sny i kamienie” Magdaleny Tulli (wobec realizmu socjalistycznego)*, „Teksty Drugie” 2013, nr 3, s. 188.

120 Tamże, s. 184.

121 Tamże, s. 185.

122 A. Izdebska, *Proza Magdaleny Tulli – w kręgu wieloznacznej referencji*, [w:] *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*, t. 1, red. Z. Andres, J. Pasterski, Wydawnictwo URz, Rzeszów 2010, s. 308.

Sny i kamienie sytuują się poza znanymi tradycjami, poza jedną, tradycją wykreowaną przez powieść Italo Calvino *Niewidzialne Miasta*. Źródło nieporozumienia w odczytaniach powieści Tulli wynika z jej calwinowskich antecedencji, a w konsekwencji z nieznannej w Polsce do niedawna refleksji o miejskości z lat 60. XX wieku. Nieuniknione horyzonty odczytań powieści *Sny i kamienie* to także: powojenna odbudowa Warszawy oraz przebudowa Mediolanu w XX wieku, jak również refleksja o mieście autorstwa Le Corbusiera oraz Christophera Alexander i Josepha Rykwerta.

Niewidzialne miasta ukazały się w Polsce w 1975 roku w przekładzie Aliny Kreisberg, trzy lata po ich wydaniu we Włoszech. Związki *Snów i kamieni* z książką Calvino dostrzegł Michał Rusinek w recenzji w *Dekadzie Literackiej*¹²³. Rozumiano to powinowactwo jako warsztatowe ćwiczenia z wyobraźni przywołujące fantasmagoryczne obrazy. Calvino pisał o swojej książce, że jest niczym sen śniony w nie nadających się do życia współczesnych miastach: *miasto stanowi kombinację wielu rzeczy: pamięci, pragnień, znaków języka; to miejsce wymiany (...) nie tylko towarów, ale słów, pragnień i wspomnień*¹²⁴.

Jan Gondowicz pisze o omawianej powieści, że jest pierwszą od pół wieku prozą polską poruszaną wyłącznie dynamiką stylu, energią skrytą w nakręconych precyzyjnie sprężynach zdań, w której metafizyka jawi się jako deklinacja. Zdaniem warszawskiego autora, miasto Tulli rozkrzewia się na styku halucynacji i szarlatanerii, opowiada zaś o zwycięstwie przeciwmiasta, stanowiącego podświadomość ładu, z „miastem Gigantycznego Pałacu”¹²⁵. Niemal na marginesie pisze Gondowicz, że „miasto kamiennego snu” okazuje się permanentną eksterminacją zbiorowej pamięci. Właśnie ten aspekt chciałem wyolbrzymić, ale nie ponad miarę, lecz do rangi, jakiej nadaje temu problemowi pisarstwo Tulli.

Na spotkaniu autorskim w dniu 8 listopada 2019 roku w Warszawie, prowadzonym przez Piotra Pazińskiego¹²⁶, pisarka przybliżyła nieznaną dotychczas szerzej szczegół odnośnie jej dzieciństwa we Włoszech. Urodzona w roku 1955 r. autorka doświadczyła przeobrażeń zarówno Warszawy jak i Mediolanu, rodzinnego miasta jej ojca. Lombardzką metropolię, miasto bez rzeki, zbudowano na równinie pomiędzy rzekami Adda i Ticino, skąd wzięła swoją nazwę¹²⁷. Pierwszy kanał w Mediolanie zbudowali Rzymianie po podboju miasta w roku 222 p.n.e. Następny rozdział w akwatycznej historii miasta otworzył rok 1160, kiedy

¹²³ M. Rusinek, *Porzucić pragnienie doskonałości*, „Dekada Literacka” 1995, nr 4, s. 13.

¹²⁴ I. Calvino, *I. Calvino on „Invisible Cities”*, „Columbia: A Journal of Literature and Art”, Wiosna/Lato 1983, nr 8, s. 37–42.

¹²⁵ J. Gondowicz, *Pamiętnik z powstania Warszawy*, „Nowe Książki” 1995, nr 5/915, s. 31–32.

¹²⁶ <https://wydawca.com.pl/2019/10/22/wolne-lektury-zapraszaja-spotkanie-z-magdalena-tulli/> [dostęp: 23.11.2021].

¹²⁷ S. Ferrando, *Water in Milan: A Cultural History of the Naviglio*, „ISLE”, 2014, nr 21, s. 2

zbudowano tzw. *fossa interna*, fosę, mającą chronić miasto w wojnach z Fryderykiem Barbarossą. Z czasem kanały zaczęły pełnić funkcję nawigacyjną, do czego przyczyniła się między innymi działalność inżynierska przebywającego na dworze Sforzów Leonardo da Vinci. W roku 1805 ukończono kanał Naviglio Pavese, dzięki któremu Mediolan zyskał połączenie z Adriatykiem i status jednego z najważniejszych portów we Włoszech. W drugiej połowie XIX wieku *fossa interna* stała się tak zanieczyszczona, że stanowiła zagrożenie epidemiczne. Po dekadach publicznych sporów, w których uczestniczył m.in. Marinetti, zasypano ją w latach 1929–1930. Jednym z pierwszych zlikwidowanych akwenów był Laghetto di Santo Stefano, mały zbiornik niedaleko mediolańskiej katedry, wykorzystywany niegdyś do rozładunku jej budulca. Inne kanały (m. in. Grande Sevese, Redefossi, Martesana) zasypano w latach 1900–1961¹²⁸. Do czasów obecnych kanały przetrwały na obrzeżach miasta. Dlaczego dokonała się ich destrukcja? Przekonywano, że są anachroniczne wobec rozwoju komunikacji samochodowej, niehigieniczne i zapewniają zbyt powolny ruch towarów. Ich wkład w historię, koloryt, dziedzictwo miasta nie miał mocy, by je uchronić przed zasypaniem ziemią postępu. Pomimo tych radykalnych przemian, w wyobraźni zbiorowej Mediolańczyków ich miasto to miasto wody (*città d'acqua*). Proza, poezja, książki historyczne i inżynierskie podkreślają silne związki Mediolanu z wodą¹²⁹. Mediolańska poetka, mieszkanka domu na nabrzeżu Naviglio Grande, Alda Merini, pisała:

*Obwodnico zachodnia,
te gorzkie wody muszą umrzeć,
nie żegluj nikt po nich, nie słyhać też
w oddali grzmotu ozdrowienia,
strąć te mosty zniszczenia*¹³⁰.

Warszawski Pałac Kultury i Nauki to jedyny tej wielkości wieżowiec typu radzieckiego poza Rosją¹³¹. Początkowo PKiN miał być zaprojektowany na kształt budynku moskiewskiego uniwersytetu im. Łomonosowa. Projekt pałacu sporządzony został w 1952 roku w Moskwie przez zespół Lwa Rudniewa (A. P. Wielikanow, L. P. Rożyn, A. F. Chariakow, W. N. Nasow). Po konsultacjach z delegacją

¹²⁸ Tamże, s. 4

¹²⁹ S. Ferrando, dz. cyt., s. 7, 10.

¹³⁰ A. Merini, *Obwodnica zachodnia*, [w:] tejsze, *Ziemia Święta*, przeł. J. Mikołajewski, Włoski Instytut Kultury w Krakowie, Wydawnictwo Austeria, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2019, s. 48.

¹³¹ Ryski Pałac Nauki ma wysokość 130 metrów, warszawski PKiN ma 180 metrów, za: A. Sumorok, *Socrealizm polski? Socrealizm w Polsce? Relacje architektury polskiej i radzieckiej w latach 1949–1956: kilka uwag badawczych*, „Sztuka Europy Wschodniej” 2014, nr 2, s. 299.

polskich architektów (Józef Sigalin, Zygmunt Skibniewski, Zygmunt Stępiński, Eugeniusz Wierzbicki) mających miejsce w lutym 1952 r. w Moskwie, m.in. zwiększono jego wysokość ze 120 do 180 metrów a także dodano doń elementy „narodowe” takie jak tzw. attykę polską wzorowaną na manierystycznych attykach kamienic z Kazimierza nad Wisłą. Monumentalny pałac wraz Placem Defilad całkowicie zreorganizował tradycyjny układ urbanistyczny zniszczonego miasta. W interpretacji Magdaleny Tulli, polityczny kontekst dominacji i trzymania w ryzach wypiera żywioł zdławienia pamięci i dyskurs podporządkowania się abstrakcyjnym regułom, architekturze myślenia, niepomnej na potrzeby mieszkańców. Dopiero gdy patrzymy na Pałac Kultury i Nauki oraz Plac Defilad przez mediolańsko-warszawską tożsamość autorki, dostrzec można bardziej uniwersalne ramy urbanistycznego myślenia, w jakich powojenną budowę centrum Warszawy można pomyśleć, ramy wykraczające poza realizm socjalistyczny. Urbaniści i architekci przymierzali się do zmiany oblicza ulicy Marszałkowskiej w Warszawie jeszcze przed wojną. W antologii esejów *Jesteśmy w Warszawie* z 1938 roku pisano m. in. o wyrównaniu wysokości kamienic, skuciu dekoracji, obłożeniu fasad kamieniem, zamontowaniu dużych witryn sklepowych¹³². W 1934 roku, na parę tygodni przed objęciem władzy w Warszawie przez Stefana Starzyńskiego, redaktor naczelny „Architektury i Budownictwa” Stanisław Woźnicki pisał, że „obecnemu pohańbieniu stolicy” mogłaby zaradzić tylko „myśl o pewnego rodzaju dyktaturze urbanistyczno-architektonicznej”¹³³. Dnia 14.02.1945 roku powołano do życia Biuro Odbudowy Stolicy (BOS), w którym stery objęło środowisko wierne zasadom urbanistyki modernistycznej¹³⁴. W pracowni urbanistycznej BOS Śródmieście w maju 1945 ukończono wstępne studium *city*, czyli centralnej dzielnicy handlowo-biurowej Warszawskiego Zespołu Miejskiego. Po wschodniej stronie zamierzano zachować niektóre przedwojenne budynki i stworzyć łagodne przejście między zabytkową strefą Traktu Królewskiego a całkowicie nowym, nowoczesnym centrum po zachodniej stronie ulicy, czyli tam, gdzie ostatecznie powstał Pałac Kultury. Marszałkowska zamieniała się w arterię przystosowaną do szybkiego ruchu samochodowego, a mozaikę podwórek-studni zastąpiła luźna struktura wielkogabarytowych gmachów publicznych, wieżowców i domów towarowych¹³⁵. O ile odrzucenie przedwojennego miasta przez reżim wynikało ze względów ekonomicznych i społecznych, o tyle architekci odrzucali jego chaotyczną formę przestrzenną. Grzegorz Piątek pisze językiem tullańskim: woleli widzieć miasto jako

¹³² G. Piątek, *Najlepsze miasto świata: Warszawa w odbudowie 1944–1949*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2020, s. 249.

¹³³ Tamże, s. 20.

¹³⁴ Tamże, s. 88–89.

¹³⁵ Tamże, s. 250.

precyzyjny mechanizm, który należy skonstruować według planu, puścić w ruch, a następnie go używać i konserwować według instrukcji¹³⁶.

Przez *Sny i kamienie* Tulli próbuje zrozumieć nowoczesne myślenie, które przekształciło jej rodzinne miasta: Mediolan i Warszawę, doprowadziwszy do zasypania kanałów, które przez wieki dawały Mediolanowi życie i do zburzenia ocalałych z ruin domostw¹³⁷, by stworzyć górujący nad miastem pałac poświęcony nauce i kulturze. Pisze: *życie jest z pewnego punktu widzenia tylko repliką zabudowy, ład miasta wymusza ład umysłów*¹³⁸. Zасыpując zatęchłe, będące świadectwem minionego kanały, chciano bowiem przyspieszyć przyjsie ładu, który miał zapanować w umysłach współczesnych. Postęp, przyszłość, bogactwo zakłete w obraz obwodnicy zachodniej („kamienie”) z wiersza Aldy Merini niszczą nostalgiczną przeszłość, depozytariuszkę znaczenia („sny”). Wskutek oddziaływania modernistycznego myślenia *nietrudno wyobrazić sobie miasta* [wczorajsze i dzisiejsze] *nie mające ani jednego wspólnego szczegółu (...)* *Każda zmiana jest tylko kwestią czasu*¹³⁹.

Magdalena Tulli w drugim wydaniu omawianej powieści dodaje uwagi, które zdają się rodzajem bezpieczników przeciwko lekturze solennej, nie dostrzegającej ironii: *tu trzeba wyjaśnić tonem nie znoszącym sprzeciwu*¹⁴⁰ (zgrubienie wyraża dodatek w drugiej edycji) albo *Dlatego nawet sprawiedliwość jest tu pedantyczna jak geometria*¹⁴¹. Drugie wydanie konsekwentnie wprowadza i rozwija koncept dogmatycznego myślenia¹⁴². Przytoczę w tym miejscu zdania całkowicie nieobecne w pierwszej edycji: *Budowniczo wie mieli przywilej pewności. Znali prawdy nie poddające się wątpieniu*¹⁴³; *Trudno pracować, kiedy nie wiadomo, jakiej się trzymać prawdy*¹⁴⁴. W badanym tekście usuwa się ślady wahania autora wobec swojego dyskursu. Zdanie: *twórcy projektu (...) byli, jak się wydaje, przekonani,*

136 Tamże, s. 260.

137 O miejscu, w którym brała początek ta historia Tulli pisze: *żadnej wypalonej ruiny więcej już nie rozebrano*, tejeże, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 66.

138 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 11–12.

139 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 63; M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 46 – w obu edycjach zdanie to ma identyczną postać, co potwierdza niezmiennosć postaci, jaką przybiera koncepcja eksterminacji pamięci (termin Gondowicza) w powieści Tulli.

140 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 12.

141 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 13.

142 Por. wywiad M. Zaleskiego z M. Tulli: *Akcja tej książki dzieje się w Warszawie, ale widać, że to nie jest Warszawa prawdziwa. Opisy pozorują zgodność z doświadczeniem i niepostrzeżenie wciągają nas w poetykę bezczelnej bredni, Za plecami narratora. Z Magdaleną Tulli rozmawia Marek Zaleski*, „Res Publica Nowa”, maj–czerwiec 1999, s. 81.

143 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 16.

144 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 17.

że oddzielenie rzeczy od przeciwrzeczy jest zawsze możliwe¹⁴⁵ zostaje zamienione na *Czyż nie lepiej byłoby, gdyby twórcy projektu mieli rację?*¹⁴⁶. Gumkuje się tu wątplenie, nieobecne całkowicie w dyskursie „Budowniczych”, którzy swymi destrukcjami chcieli wymusić ład umysłów.

Drugie wydanie wyraża pracę nad nadmiarem partykuł ograniczających np. *tylko, nigdy*. poprzez ironicznie zwiększenie ich liczby: *Tylko mieszkańcy miasta zbudowanego na planie gwiazdy nigdy nie stają przed koniecznością wyboru*¹⁴⁷. Jak to rozumieć? To znaki odczuwania niechęci do własnego dyskursu, wypróbowywania się w opowieści o dystansie do własnej opowieści, zimnej recytacji „niebezpiecznych” słów, słuchania obcych elementów własnego mówienia¹⁴⁸. Jaki jest efekt? W drugim wydaniu własny dyskurs zdaje się bardziej obco brzmieć. Tulli dopowiada znaki dystansu: znamionujące bezalternatywną kategoryczność rozbudowane wyrażenia omowne i partykuły ograniczające (tylko, nigdy). W pierwszym wydaniu pytania o naturę czasu brzmią neutralniej: *czym więc jest czas? (...) Pośród wszystkich napisów, które wykuto na fasadach (...) nie ma ani jednego zdania, które rozstrzygałoby tę kwestię*¹⁴⁹. W drugiej edycji zaś dodaje się: *pośród płątaniny zdań nie skażonych najłżejszym cieniem niepewności, zabrakło tego jednego, które rozstrzygałoby powyższą kwestię*¹⁵⁰. Gdy w pierwszym wydaniu narrator całkiem serio wątpi: *Jakby bez reguł nie dawało się żyć*¹⁵¹ w drugim wydaniu wstępuje już w rolę prześmiewcy: *Bez reguł bowiem żyje się w niepewności, którą znieść nie sposób*¹⁵². Czemu narrator snuje opowieść, do której odczuwa niechęć? Co to za opowieść? Odpowiedź daje genetyka *Niewidzialnych miast* Italo Calvino, którego notatki z pisania tego utworu ujawniają inspirację twórczością Josepha Rykwerta¹⁵³. Rykwert w książce z 2000 r., wydanej w Polsce w 2013 r., cytuje *Niewidzialne Miasta*¹⁵⁴. Ten urodzony w Warszawie w 1926 r. (skąd wyemigrował w 1939 r.), jeden z ważniejszych historyków i krytyków architektury, klasyk urbanologii, wykładowca Uniwersytetu Pensylwańskiego, próbował przeciwstawić się

145 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 14.

146 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 18.

147 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 14.

148 Por. A. Wiedemann, *Tulli nie rozmyśla, nie roztrząsa, ona bezustannie stwierdza*, tegoż, dz. cyt., s. 203.

149 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 46.

150 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 63.

151 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 36.

152 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 48.

153 A. Kłós, *Niewidzialne miasta Itala Calvina i ich polska recepcja. Między literaturą, architekturą a studiami miejskimi*, [w:] *Literatura i architektura*, red. J. Godlewicz-Adamiec, T. Szybisty, Kraków-Warszawa 2017, s. 317.

154 J. Rykwert, *Pokusa miejsca. Przeszłość i przyszłość miast*, przeł. T. Bieroń, oprac. D. Leśniak-Rychlak, Kraków 2013, s. 23.

dominującemu od późnych lat 30-tych dwudziestego stulecia myśleniu o mieście jako o maszynie. Międzynarodowy Kongres Architektury Nowoczesnej (Congrès internationaux d'architecture moderne – CIAM), którego jednym z głównych działaczy był Le Corbusier, stworzył klasyfikację stref funkcjonalnego miasta: strefę zamieszkania, rekreacji, pracy i transportu. Założenie to wprowadzało podział i oddzielenie: przestrzeń mieszkaniowa miała być odizolowana od strefy pracy itd. Uważano, że porządek miasta najlepiej wyrażają metafory zaczerpnięte z natury: drzewa, liście, tkanka skórnej, dłonie¹⁵⁵. Poznanie miasta polegało na modelowaniu zaś planowanie miasta miało charakter ahistoryczny i apolityczny a także winno być podporządkowane ekonomii i wzrostowi dobrobytu. Takie myślenie wyklucza sferę symboliczną. Postrzega także potrzeby jako przyporządkowane całemu organizmowi społecznemu. Rykwert krytykuje to podejście jako koncepcyjnie ubogie: pisze, że miasto nie jest fenomenem naturalnym, ale kulturowym. Potrzeby mogą być poznane jedynie jako część indywidualnego doświadczenia każdego mieszkańca, nie zaś z modelu, który odczyta potrzeby całego miasta jako organizmu. Doświadczenie można opisać narracyjnie a narracja jest zawsze historyczna, niezależnie od skali narratora¹⁵⁶. Mieszkańcy czytają miasto jak palimpsest, warstwy nakładających się znaczeń/wzorców. Tulli, opisując Warszawę wznoszoną z ruin, nie poświęca im nawet zdania¹⁵⁷. Zgodnie z wymogami CIAM, doświadczenie kontaktu z przeszłością miasta nie ma znaczenia dla planisty, który widzi miasto-drzewo, miasto-organizm jako całość. Organiczną i samosterowną, bez przeszłości (z nieistotną przeszłością). W obcym sobie języku Tulli nie czyta palimpsestu miasta, ale jedną jego warstwę: ład przyszłości (wyrażony przez Pałac Kultury i Nauki i dzielnicę MDM).

Recepcja debiutu Tulli obejmowała glosy o parodiowaniu kosmogonii¹⁵⁸. Kosmogonia opisuje porządek i sposób powstania wszechrzeczy, tj. tego co widzialne i niewidzialne, wyjaśnia naturę rzeczy i człowieka oraz sens jego miejsca we wszechświecie, ukazuje w porządku chronologicznym postępujące w czasie skomplikowanie wszechświata i dzieli pradzieje na okresy¹⁵⁹. Genetyczna wrażliwość na „odpadki” odrzucone w redakcji, wskazuje na wolę oderwania interpretacji

155 Tenże, *Idea miasta. Antropologia formy miasta w Rzymie, w Italii i w świecie starożytnym*, przeł. Tomasz Wujewski, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2016, s. 33.

156 Tenże, *Idea miasta...*, dz. cyt., s. 17.

157 A. Kłós porównuje Warszawę Tulli do Maurilli z *Niewidzialnych miast*, gdzie różne miasta następują po sobie w tym samym miejscu i pod tą samą nazwą, rodzą się i umierają, nie znając się wzajemnie, *pozbawione punktów stycznych*, tejże, dz. cyt., s. 325.

158 A. Morawiec, „*Sny i kamienie*” Magdaleny Tulli – *plaszczyny odczytań*, [w:] *Literatura polska 1990–2000*, red. T. Cieślak i K. Pietrych, Kraków 2002, t. 2., s. 315; Mizerkiewicz pisał o genezyjskiej opowieści o stworzeniu świata, tegoż, *Stylizacje mityczne...*, dz. cyt., s. 94.

159 W. Ostrowski, hasło *kosmogonia* w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 492–494.

powieści od kategorii mitograficznych, nawet jeśli zostają one potraktowane parodystycznie¹⁶⁰. I tak pierwsze wydanie zawiera zdanie: *W niewinnych i radosnych czasach młodości świata*¹⁶¹, z którego druga edycja całkowicie rezygnuje¹⁶².

Ukazaniu obcości wobec własnego dyskursu służy podkreślenie, że myślenie modernistyczne, czyste kategoriałnie, postulujące ład, tworzące model, prowadzi do katastrofy. Świadoma, że katastrofizm rzadko chroni przed katastrofami, twórczyni uderza w ciche tony antypurystycznej ironii. Autorka posługuje się strategią, którą nazwałbym „wodzeniem na manowce”. Tulli wodzi na manowce, kreśląc zdanie poprawne gramatycznie i udające poprawne logiczne wynikanie, ale przybierające postać *zeugmy*: np., w mieście każda dziewczynka miała zostać nauczycielką, dlatego *na każdym skrawku betonu mnożyły się klasy, koślawo obwiedzione białą kredą*¹⁶³. W tym miejscu klasa występuje w znaczeniu sali lekcyjnej („klasa”) i dziecięcej gry („gra w klasy”). W pierwszym wydaniu autorka nie gra dwuznacznością słowa klasy. Występuje ono w dosłownym znaczeniu (*w klasach nie brakowało czarnych tablic ani białej kredy*¹⁶⁴). W tamtym wydaniu ćwiczenia z wodzenia na manowce są jeszcze w zątku.

Strategia wodzenia na manowce wyraża się w kreśleniu fałszywego wyniku: po logicznie poprawnym zdaniu z *rysunku technicznego wynikają życiowe konieczności* formułuje logicznie niepoprawny sylogizm: *ze wzorów zapisanych w podręcznikach biorą się prawa fizyki, nigdy odwrotnie*¹⁶⁵. W większym stopniu niż w pierwotnym wydaniu Tulli ujawnia w ten sposób pokrewieństwo swojego utworu z *Niewidzialnymi miastami* Italo Calvino, którego książkę można uznać za głos przeciwko utopii Corbusierowskiej, architektonicznej wizji totalnej, podporządkowującej ludzkie potrzeby abstrakcyjnej urbanistycznej strukturze¹⁶⁶. Le Corbusier pisał: *plan jest generatorem. Bez planu mamy bałagan i arbitralność. (...) Nowoczesne życie wymaga, oczekuje nowego planu – dla domu i miasta*¹⁶⁷ (...) *U podstaw jest plan. (...) Bez planu jest tylko nieznośne dla człowieka doznanie bezkształtności, ubóstwa, chaosu i arbitralności. Plan wymaga niezwykle aktywnej wyobraźni. Wymaga też surowej dyscypliny. Plan określa wszystko; jest decydującym*

¹⁶⁰ Na poły kosmogoniczna stylizacja o „początku” miasta miała stanowić reprezentację Corbusierowskiego zarzucenia lektury przeszłości miasta

¹⁶¹ M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 35.

¹⁶² M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 48.

¹⁶³ M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 10.

¹⁶⁴ M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 9.

¹⁶⁵ M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 12.

¹⁶⁶ A. Kłós, *Niewidzialne miasta Itala Calvina i ich polska recepcja. Między literaturą, architekturą a studiami miejskimi*, [w:] *Literatura i architektura*, red. J. Godlewicz-Adamiec, T. Szybisty, Kraków-Warszawa 2017, s. 321-322.

¹⁶⁷ Le Corbusier, *W stronę architektury*, przeł. T. Swoboda, Centrum Architektury, Wydanie 1, Warszawa 2012, s. 60.

*momentem*¹⁶⁸. Pisząc o mieście zbudowanym na planie gwiazdy, Magdalena Tulli zamienia *marzenia*¹⁶⁹ na *rojenia*¹⁷⁰, precyzując tym samym, że nie chodzi o znaczenie pozytywne, ale bliskie szaleństwu¹⁷¹. O genealogii powstawania projektów architektonicznych pisze, że *za sprawą mechanicznych właściwości przyrządów kreślarskich [prostokąty] powstają (...) łatwiej niż jakiegokolwiek inne figury*¹⁷². W drugim wydaniu znajduje się sformułowanie *same z siebie mnożą się*¹⁷³. To semantyczne przesunięcie kieruje uwagę w stronę czegoś samoczynnego, pleniącego się własną siłą odśrodkową, bez związku z ludzkimi potrzebami.

Sny i kamienie opowiadają o dwóch okresach w historii miasta: rozwoju w duchu wielkich planów i dalszego trwania na przekór tym planom. W tym pierwszym okresie mieszkańcy nie mają czytelnych potrzeb, bo w dyskursie nie ma na nie miejsca. W drugim wydaniu zdanie o dworcach zyskuje nowe znaczenie, nieobecne w pierwszej edycji: *na planie miasta dworce wyglądają jak prostokąci w kolorze maskującym, nie widać pociągów wydostających się – gdzieś pod spodem – na wschód, na zachód, na północ i na południe*¹⁷⁴. Innymi słowy dla Budowniczych liczy się model, a nie miasto jako doświadczenia pojedynczych jednostek, albo miasto historyczne, dlatego odnoszą się oni jedynie do planu miasta, na którym nie zaznacza się przejeżdżających pociągów (z którymi to jednak mieszkańcy realnie się stykają w codziennym doświadczaniu miasta). Gdy oddziaływanie myśli w kategoriach ładu słabnie, pojawia się „miasto policjanta”, „miasto telefonistki”, „miasto pijaka” i „miasto umarłego”, a miasto staje się (uwaga, *corbusierowska* nowomowa) *pomieszone, splątane, rozproszone*¹⁷⁵. Pojawia się miasto *zatopione*, które *stoi w zielonej wodzie pamięci*¹⁷⁶. Wbrew temu, co pisała Koszowy, przeciwmiasto zyskuje na materialności, wyzwolone z rygorów planistycznego ładu.

Adam Wiedemann w recenzji *Snów i kamieni* pisał, że czytelnik w książce Tulli czuje się jak w osiemnastowiecznym francuskim parku, gdzie panuje ład, precyzja i symetria¹⁷⁷, zaś Jan Gondowicz, że proza Tulli pozbawiona jest indywidualnego bohatera, z wszechwiedzącym narratorem, rozwijająca się w długich,

168 Tamże, s. 100.

169 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 12.

170 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 15.

171 M. Tulli, *Słownik Języka Polskiego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1963, redaktor naczelny W. Doroszewski, tom VII, hasło „rojenie”: marzenie, mrzonka, urojenie, sen, mara.

172 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 12.

173 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 15.

174 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 60.

175 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 32; *Sny i kamienie...*, 2004, s. 43.

176 W obu edycjach to zdanie ma tę samą postać: M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 44; M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 61.

177 A. Wiedemann, *Uwaga: poemat!*, „NaGłos” grudzień 1995, nr 21 (46), s. 202–204.

majestatycznych i niewzruszonych kadencjach¹⁷⁸. Istnieje formalna odpowiedniość między cechami stylu i konstrukcji narratora a dyskursem planistycznym, który dążył do uzyskania ładu a także postrzegał planistę jako wszechwiedzącego, bo wyposażonego w niezawodne i sprawdzalne narzędzia poznania. Zachodzi wiele uzasadnionych podstaw by sądzić, że mamy tu do czynienia z małpowaniem dyskursu, z imitacją jego autentyczności.

Porównanie obu omawianych wydań dodaje argumentów za ową hipotezę. Ład składniowy wyraża porządek miasta. Gdy ład miejski zaczyna szwankować, w dotychczasowy sposób działać przestaje także składnia. W drugim wydaniu Tulli dopisuje dwa zdania z nieobecny podmiotem. Nie jest to podmiot domyślny, albowiem go brakuje, bez niego zdanie wydaje się niepoprawne gramatycznie: *estakada, po której [auta] sunęły jedno za drugim, ciężkie i niezgrabne, wśród chmur pędzących po niebie. Zatłoczony wiadukt wypuszczał ślimacznice, z której (...) [auta] raz po raz waliły się w dół, w kałuże, świecące tęczowo benzyną* (w nawiasach kwadratowych wpisałem nieobecne podmioty zdań podrzędnych)¹⁷⁹. Widać tu wyraźnie rozwijanie namysłu nad formą.

W drugiej edycji dopełnienie staje się podmiotem: *odłamkami czerwonych cegieł dzieci długo jeszcze bawiły się na słonecznych i przestronnych podwórkach*¹⁸⁰ zostaje przekształcone w zdanie: *odłamki, którymi dzieci się bawiły*¹⁸¹. Tulli wyraża w ten sposób pierwszeństwo perspektywy przedmiotowej wobec podmiotowej, planisty wobec jednostki, miasta percypowanego jak system wobec miasta rozumianego jak zbiorowość postrzegalna przez doświadczenie jednostki.

Rykwert pisze: *miasto nie rozwija się zgodnie z quasi-naturalnymi prawami, lecz jest tworem woli, dziełem ludzkim, w którego powstawaniu ma swój udział wiele uświadamianych i nieuświadamianych czynników. Dostrzegam w nim splot elementów świadomych i nieświadomych, który znamy ze snów*¹⁸². Tytuł omawianej książki Magdaleny Tulli zdaje się poszłaką znaczenia, które jednak trudno wyegzekwować od opornie wieloznacznego dyptyku. W świetle cytatu z Rykwerta znaczenie tytułu – *Sny i kamienie* – rysuje się szczególnie jasno. Przedstawia on materiał, z którego wykonane jest miasto. Ważniejszą, pierwszą stroną dyptyku tworzy sfera symboliczna, drugą, sekundarną, sfera materiałowa. Oniryczność tullańska odmienia zatem przez przypadki: historyczność (kontra *corbusierowska* ahistoryczność), porządek symboliczny (versus *corbusierowskie* odrzucenie poglądu, że miasto jest nośnikiem znaczenia), narracyjność (kontra *corbusierowska* antynarracyjność), perspektywę jednostki (versus *corbusierowska* perspektywa

178 J. Gondowicz, *Pamiętnik z powstania Warszawy...*, dz. cyt., s. 31.

179 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 41.

180 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 9.

181 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 10.

182 J. Rykwert, *Pokusa miejsca...*, dz. cyt., s. 23.

miasta jako kolektywnych potrzeb), a zatem te wszystkie „brzydkie słowa”, których nie było w leksyce *corbusierowskich* planistów/architektów/urbanistów: *on należy do tego miasta, podobnie jak zapomniane już widoki, nie zrealizowane projekty, wspomnienia i sny (...). Przedmioty i budynki krążą bez ładu i składu i mieszają się ze sobą. (...) Miasta nie można już opisać ani narysować: rzeczywistość kwartałów nie poddaje się rzutowi prostokątnemu (...)*¹⁸³. W partiach onirycznych autorka odzyskuje głos i nie odtwarza obcej mowy, one też ulegają mniejszym wariantyzacjom między wydaniem. Mniej więcej w połowie powieści statyczne, opisowe partie ustępują zmianie (ład mierzy się z chaosem), a zatem „dzieje się historia”, zaczyna się narracja (w sensie przeciwstawienia z antyhistorycznym Corbusierem, nie w sensie narratologicznym).

W drugim wydaniu inaczej nazywa się istotę działań planistów. W pierwszej edycji mowa jest o tym, że po fiasku idei „Budowniczych” nastąpiło nowe myślenie, które uwalnia *od pośpiechu, od zmęczenia i od wyrzeczeń*¹⁸⁴. W drugiej edycji nowe myślenie uwalnia od patosu i sprawia, że na ustach pojawia się *niczym tajna pieczęć, ironiczny półuśmiech*¹⁸⁵. Rewolta *rykwertowska* uderzała w myślenie o mieście jako o wypadkowej bezosobowych sił, które można jedynie przewidywać i nań wpływać, ale nie kreować. Ironia, tajna pieczęć, symbolizuje działanie na znaczeniu, umożliwiające tworzenie miasta. Pierwsze wydanie identyfikowało zagrożenia wobec „kulturowego” myślenia o mieście dość enigmatycznie jako *pośpiech, zmęczenie i wyrzeczenia*, a zatem stany mające głównie aspekt fizyczny. Tło pism Rykwerta dodaje nieco didaskaliów: *pisze on, że sposób posiadania przestrzeni studiowany jest (...) wyłącznie w materialnych aspektach własności i atrakcyjności zaś uwaga urbanistów ogniskuje się na problemach (...) fizycznych*¹⁸⁶. Dzięki zmianom w drugim wydaniu przekaz zyskuje na komunikatywności: chodzi o patos, a zatem porządek symboliczny. W wydaniu z 1995 tekst mówi: *miasto rozpościerające się na planszach*¹⁸⁷, zaś w drugim wydaniu: *kulawa całość rozpościerająca się na planszach*¹⁸⁸. I znowu poprzedni wariant stanowi, że *miasta dodatkowe (...) swym pokątnym trwaniem wprowadziły zamęt do wyobrażeń*¹⁸⁹, zaś nowszy wariant: *miasta dodatkowe (...) swym pokątnym trwaniem rozsadały całość*¹⁹⁰. Te zamiany (*miasta na kulawą całość i wprowadzanie zamętu na rozsadzenie całości*) służą uniknięciu nieporozumień w odczytaniach poprzez doprecyzowanie

183 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 37; M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 50.

184 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 26.

185 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 34.

186 J. Rykwert, *Idea miasta...*, dz. cyt., s. 33.

187 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 31.

188 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 41–42.

189 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 32.

190 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 42–43.

znaczenia, które przecież i tak pozostaje, bez kontekstu Rykwerta, enigmatyczne, otwarte.

W drugim wydaniu autorka amplifikuje absurdalność *corbusierowskich* wyobrażeń planistycznych. Dodaje komentarz do działań projektantów: *czemu zaczęto je rysować [linie] nie czekając, aż same pojawią się na płaszczyźnie papieru?*¹⁹¹. Linie, które same pojawiają się na płaszczyźnie papieru, nie potrzebują opowieści o (wcześniejszym) mieście. Modelowanie i planowanie generuje projekt miasta (dzielnicy, osiedla) jedynie na podstawie założeń. To działanie teoretyczne, przedustawne, nie obarczone badaniem odniesień do historii miejsca. Miasto nie tworzy znaczenia, albowiem nie jest tekstem, a zatem nie można go czytać. Pierwsze wydanie zawiera peryfrastyczne określenie planistów, *którzy stworzyli ducha tego miasta, plan ulic i oceny rzeczy*¹⁹². Akcent kładzie autorka na proces myślenia i planowania, a także krytyki architektury i urbanistyki. W drugim wydaniu zmienia radykalnie azymut swej uwagi pisząc o Budowniczych¹⁹³, dotychczas określanych jedynie peryfrastycznie. Chodzi zatem bezcielesnych teoretyków, wyzbytych potrzeb doczesnych, wiodących żywot wyłącznie duchowy. Są bezcielesni, ponieważ, paradoksalnie, projektują miasta nie dla ludzi, ale dla miast jako takich, by zaspokoić potrzeby modelu miasta. Są tym bardziej groźni, ponieważ nie tylko wpływają na innych budowniczych przez działania symboliczne (piśmiennictwo, sympozja), ale także sami budują, wprowadzając swe idee w czyn.

Niezrozumienie metafor *Snów i kamieni* przybrało m.in. postać odbioru powieści jako traktatu o mieście, w którym „drzewiastość” to symbol chaotyczności i rozproszenia, zaś Budowniczo wie próbują zamienić je w maszynę¹⁹⁴. Nic bardziej mylnego. Drzewo i maszyna to metafory z tego samego porządku, przeciwstawionego przeciwmiastru. W obu wydaniach czytamy: *wszyscy wiedzą, że „drzewo” i „maszyna” to tylko słowa, kto je wypowiada, na chwilę zatrzymuje ruch świata w swojej głowie*¹⁹⁵. Píše Tulli: *kiedy myślimy o świecie jako o drzewie, widzimy drzewo, kiedy myślimy o nim jako o maszynie, jest maszyną. W obu wypadkach obserwacja potwierdza założenia*¹⁹⁶. W toku zmian między edycjami wymowa tego przeciwstawienia uległa niewielkiej amplifikacji. W pierwszy wydaniu Tulli píše, że *Kto twierdzi, że świat jest podobny do drzewa, jest śmiertelnym wrogiem, lecz także współnikiem i bratem tego, kto*

191 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 16.

192 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 18.

193 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 24.

194 Tak: M. Rusinek, *Porzucić pragnienie doskonałości...*, dz. cyt., s. 13

195 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 65.

196 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 17; w pierwszy wydaniu zamiast zdania *W obu wypadkach obserwacja potwierdza założenia* znajduje się zdanie: *Nie jest opatrzony [świat] żadnym napisem, który rozstrzygałby tę kwestię, żadną sentencją, do której można by się odwołać*, M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 13.

upiera się, że jest podobny do maszyny¹⁹⁷. W drugim autorka rezygnuje ze słowa *wspólnikiem*¹⁹⁸. Oba wydania zawierają jednak identyczną konkluzję: *Obaj wiedzą, czym jest drzewo i czym jest maszyna. Próbując dotknąć tej samej rzeczy, obracają tymi samymi nazwami* (podkr. moje – PJW). Modernistyczni planiści (tullańscy *Budowniczy*) projektowali miasto myśląc o nim jako o drzewie. Christopher Alexander w artykule *Miasto nie jest drzewem*¹⁹⁹ argumentował, że koncept miasta-drzewa fałszuje złożoność miasta, zakłada bowiem, że musi być ono podzielone na zony (gałęzie), które nie wchodzą ze sobą wzajemnie w żadne złożone relacje, a jedynie muszą być jednorazowo włączone do jednego organizmu miejskiego (pnia). Drzewo, bardzo prostą strukturę, łatwo pomyśleć. Poszczególne gałęzie łączą się w jedną większą gałąź, a ta z pniem.

Tak pobudowano, wedle pomysłu ucznia Corbusiera, Lucio Costy, Brasilię, gdzie sektor rządowy i rezydencjonalny zostały rozdzielone i połączone jedną ulicą. W 1970 roku w Łodzi zespół architektów (W. Nowakowski, A. Wiśniowska, B. Kardaszewski) zaprezentował władzom miasta plan zagospodarowania przestrzennego Dzielnicy Wyższych Uczelni. W jego części centralnej usytuowane miało być „forum”, przy którym znajdować się miały obiekty administracyjne, rektoraty, aula i biblioteka. Wokół niego wyodrębnione zostały cztery zespoły funkcjonalno-przestrzenne: zespół nauk ścisłych, przyrodniczych, humanistycznych i medycznych. Poszczególne zespoły zostały ukształtowane w oparciu o jednostkę „pawilonu-modułu” oraz jej powtórzenia. Obiektem prototypowym DWU był zaprojektowany w latach 1971–1974 budynek Instytutu Fizyki UŁ – obecnie jedyny materialny ślad po koncepcji DWU²⁰⁰.

Christopher Alexander argumentuje, że ściśle rozdzielenie funkcji, np. rekreacyjnej, mieszkalnej i publicznej, wygląda olśniewająco pod względem konceptualnym, ale w rzeczywistości funkcje te wchodzą ze sobą w wiele skomplikowanych relacji. Plac zabaw lub wydzielony campus uniwersytecki stanowią ucieleśnienia myślenia o mieście jako o miejscu ze starannie wydzielonymi strefami pełniącymi różnorakie funkcje. Dzieci jednak bawią się wszędzie, ponieważ „zabawa” nie jest odizolowanym konceptem²⁰¹. Życie uniwersyteckie nie wyczerpuje się jedynie w nauce, ale polega na „uczeniu się” miasta, społecznych interakcjach, pracy dorywczej, życiu nocnym itp. Myślenie w kategoriach miasta-drzewa wprowadza ład konceptualny, kreując pustoszejącą dzielnicę rekreacji i dzielnicę budynków

197 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 68.

198 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 92.

199 <http://en.bp.ntu.edu.tw/wp-content/uploads/2011/12/06-Alexander-A-city-is-not-a-tree.pdf> [dostęp: 19.12.2021].

200 B. Ciarkowski, *Bolesław Kardaszewski. Architektura i polityka*, TAIWPN Universitas, Kraków 2016, s. 77–86.

201 Ch. Alexander, dz. cyt., s. 13.

użyteczności publicznej a jednocześnie przepelnione zony mieszkaniowe. Wielkie metropolie (Nowy Jork, Paryż, Londyn, Rzym, Praga, Wiedeń) przypominają w tym kontekście przeciwmiasta. Ich dzielnice nie wypełniają izolowanych funkcji: Manhattan jest miastem planów i miastem snów, wysokościowców i łąk, mieszczą się w nim urzędy i muzea, budowle uniwersyteckie, wieże mieszkalne, świątynie i emporia. W tullańskim przeciwmieście gałęzie łączą się nie tylko z pnem, ale także z wieloma, potencjalnie ze wszystkimi, innymi gałęziami. Pisze Tulli: *niepokromiony zamęt panujący w koronie drzewa przeszkadza zrozumieć celowość ruchu maszynierii. Lecz zrozumienie zasady tego ruchu obraca obraz drzewa w prostacki i banalny schemat krążenia wody i soków*²⁰².

Dlaczego obcość własnego mówienia zdaje się dla interpretatorów tak trudno uchwytna?²⁰³ Być może przez zmiany dokonane w późniejszych edycjach powieści. Autorka cyzeluje styl, przygląda się formom, które przesiewa. W takiej sytuacji wydaje się, że mówi własnym głosem, próbując adekwatnie wyrazić swoje intencje, gdy tymczasem nieustająco wodzi na manowce, albowiem odgrywa jedynie adekwatność obrazowania, sfalsyfikowawszy jego autentyzm. Porównajmy dwa zdania: *Pod koniec sezonu wegetacji drzewo świata obwieszane jest owocami*²⁰⁴. *Kiedy sezon wegetacji ma się ku końcowi, drzewo świata obsypane jest owocami*²⁰⁵. Zmiany w tekście zmierzają do modyfikacji cech stylu formalnego na rzecz potocznego. Tulli pracuje nad tym, by utwór mniej przypominał raport, a bardziej opowieść (*ma się ku końcowi* zamiast *pod koniec sezonu*, *obsypane* zamiast *obwieszane*). Znaczenie nie ulega zmianie (końcowa faza sezonu, duża liczba owoców), ale druga wersja bardziej sprawia wrażenie opowieści nieoficjalnej niż protokolarnego raportu. Obróbka obrazowania przynosi podobizny mniej technokratyczne i biurokratyczne. Autorka usuwa analityczne zdanie *dwoista jest natura miasta*²⁰⁶. Wprowadza orzeczenia czasownikowe w miejsce imiennych²⁰⁷. Gdy w pierwszej

202 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 48; w drugiej edycji (M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 65), Tulli usuwa przydawkę *panujący w koronie drzewa*, a także zamienia *obraz drzewa* na *drzewo* – oddala to znaczeniowo tekst od artykułu Ch. Alexander

203 A. Morawiec pisze o aporiach i alogicznościach tekstu *Snów i kamieni*: zdaniem łódzkiego autora Tulli tworzy świat hipotetyczny i rozmyty, pozbawiony granic, o wielu światach, nachodzących na siebie i skontaminowany – to, zdaniem Morawca, tłumaczyłoby sprzeczności logiczne w tekście, tegoż, *Sny i kamienie Magdaleny Tulli...*, dz. cyt., s. 323–324

204 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 5.

205 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 5.

206 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 6.

207 *Te, na których jest gęsto od smutku*, M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 35, *Te, które [smutek] zasnuł gęsto*, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 47; *Dworzec jest zatłoczony ludźmi*, M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 43, *W tłoku i zgiełku pochylają się nad stertami bagażu ludzie*, M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 59.

edycji znajdujemy zdanie *Nie byli prawdziwymi architektami*²⁰⁸, w drugiej Tulli rozwija przywoływanie znaczenia w następujący sposób: *Nie musieli nagiąć swych zmysłów do obcych im prawideł sztuki*²⁰⁹. Ufna swoim rozpoznaniom, choć otwarta na możliwe ich materializacje, autorka niewiele rzeczy usuwa, najczęściej przerabia, a niekiedy dodaje.

W finale trzeciego akapitu powieści autorka zmienia znaczenie zdań. W pierwotnej wersji miasto jest *wytworem świata i zarazem przestrzenią, w której świat mieści się równie łatwo, jak śliwka w kompocie*²¹⁰. To sformułowanie, dzięki ogólności słów *wytwór* i *przestrzeń*, ma spójne znaczenie. W zmienionej wersji autorka rozgrywa dobitniej konsekwencję dwoistości znaczenia miasta, które jest jednocześnie *drobiną w świecie i zarazem otchłanią, w której świat się gubi*²¹¹. Znów dość biurokratyczne i wieloznaczne słowa (*wytwór, przestrzeń*) zamienia na jednoznaczne i ewokujące obraz (*drobina*) i wieloznaczne, ale poetyckie i obrazowe (*otchłań*).

W rozmowie z Justyną Dąbrowska o *Snach i kamieniach* autorka wyjaśnia: *rozgrywałam banał, który przełamywałam patosem, który przełamywałam ironią*²¹². Tulli doskonali dowcip i medytację nad szczegółem. Patetyczność jedyności rzeczy w mieście (jedna rzeka, jeden ogród zoologiczny) dowcipnie ośmiesza pisząc o jednym spisie ulic (spis ulic w mieście może być tylko jeden), zaś patetyczność wiary Budowniczych (planistów) – pisząc o wierze w zaprawę²¹³. W pierwszym wydaniu przełamanie patosu dokonuje się poprzez tautologię – *wierzyli, że dach jest po to, by deszcz nie padał do środka*²¹⁴.

Namysł nad częstkami utworu (zdaniami, akapitami, większymi całościami wydzielanymi pod kątem tematycznym w toku lektury i interpretacji) doprowadza autorkę również w odwrotnym kierunku – tam gdzie fragment był konkretny, obrazowy, dodaje doń rozważanie na bardziej teoretycznym poziomie, tak, aby zasada konstrukcyjna widoczna w tytule powieści organizowała pod względem formalnym każdą możliwą partię tekstu. I tak na początek akapitu o budowie fasad budynków dodaje dwa zdania o intencjach Budowniczych, którzy chcieli *oprócz posłuszeństwa narzucić zachwyty*²¹⁵.

208 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 10.

209 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 12.

210 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 6.

211 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 6.

212 *Jaka piękna iluzja. Magdalena Tulli w rozmowie z Justyną Dąbrowską*, fotografie M. Grynberg, Wydawnictwo Znak, Kraków 2017, s. 82.

213 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 8.

214 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 7.

215 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 26.

Rozwój nie następuje linearnie, każda cząstka ulec może zwielokrotnieniu. Zmiany w edycjach przyrastają niczym w drzewie. W tym sensie genetyka *Snów i kamieni* ujawnia zasadę konstrukcyjną, znajdującą odpowiedniość w treści powieści.

Wspomnienie należy się detalom: autorka usuwa osobiste manieryzmy, odwołując się do jej biografii. We fragmencie opisującym reliefy robotników na fasadzie Pałacu Kultury bądź na fasadach kamienic przy Placu Konstytucji pozbywa się wzmianki o aneuryzmie²¹⁶, na który kamienne serca są niepodatne. Słowo to, pojawia się dwukrotnie i znika z drugiego wydania. W latach 1982–1986 Magdalena Tulli wykonywała perfuzję przy operacjach kardiologicznych w II Klinice Kardiologii w Warszawie²¹⁷. Niezrozumiałe, rzadkie słowo, zachowane w pamięci perfuzjonistki, musiało być używane przez polską kardiologię przynajmniej do lat 80-tych XX wieku, dla uszu współczesnych brzmi obco, zapewne dlatego pisarka zdecydowała, że słowo zniknie w toku zmian redakcyjnych.

Częste są zamiany liczby pojedynczej na mnogą i odwrotnie. Dzięki tym zmianom tekst zyskuje na dynamice – widoczny jest trud przełamania jednostajności przydawek, jeśli chodzi o liczbę, wg schematu: liczba pojedyncza rzeczownika – liczba mnoga przydawki dopełniaczowej. W pierwotnej wersji mowa jest o głuchych odgłosach spadających cegieł, w drugiej – o głuchym odgłosie spadających cegieł.

Nowsza edycja charakteryzuje się krótszymi zdaniami, które autorka wydzieliła z długich zdań pierwotnej edycji łączonych średnikami a także krótsze akapity, powstałe z podziału dotychczasowych większych akapitów²¹⁸. Powieść zyskuje w ten sposób na obrazowości. Wyobraźnia pracuje sprawniej na krótszych zdaniach. Zamiast zastanawiać się nad gramatyczną formą zdania, odbiorca może wizualizować sobie przywoływane obrazy. Kunsztowna forma ustępuje tu formie prostej. Zdarza się także jednak, że samodzielne akapity z pierwotnego wydania łączy w jeden większy akapit.

Pewne różnice między wydaniem trudno zakwalifikować wedle przywołanych wcześniej kategorii. Potrzebne są nowe: takie jak „kultura autentyczności”. W *Etyce autentyczności*, której pierwodruk nastąpił w Kanadzie w 1991 roku, Charles Taylor zauważa, że w naszej kulturze ostatnich 200 lat dochodzi do „upodmiotowienia”. Coraz więcej zależy od podmiotu: mamy możliwość wyboru, np. światopoglądu, religii bądź bezwyznaniowości. Publicznie dostępne i powszechnie akceptowane założenia, systemy myślenia, punkty odniesienia, sfery znaczeń (np. wiara w anioły) przestały obowiązywać. Nie chodzi jednak o to, że nie można napisać np. wiersza

²¹⁶ Tętniak, łac. *aneurysm*.

²¹⁷ *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku. Słownik bibliograficzny*, oprac. zespół pod red. A. Szałagan, Tom 1, IBL PAN i Fundacja Akademia Humanistyczna, Warszawa 2011, s. 283.

²¹⁸ M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 25, M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 34 (akapit zaczynający się od słów *Świadomość tego stanu rzeczy...*).

o aniołach, ale twórca nie może oczekiwać akceptacji niegdyś publicznej doktryny, ale musi stworzyć osobistą wizję, którą sonduje za pomocą tego historycznego odnośnika²¹⁹. Wraz ze wzrostem autonomii i wolności jednostki następuje rozwój indywidualizmu. Prawdziwą wartość ma jedynie życie w zgodzie ze sobą, samorealizacja. Konsekwencją kultury autentyczności może być ignorowanie wszystkiego, co przekracza indywidualny podmiot: zanegowanie roszczeń nakładanych przez obywatelstwo, nakazów solidarności, potrzeb środowiska naturalnego²²⁰. Najważniejszym filozofem, który przyczynił się do tej przemiany był Jan Jakub Rousseau. Francuski filozof wysłowił koncepcję wolności samostanowienia, zgodnie z którą jednostka jest wolna tylko, jeśli sama decyduje o sobie, nie jest kształtowana przez zewnętrzne okoliczności, ograniczające pęta wynikające z zależności od innych ludzi. Możliwa jest ona do uzyskania tylko dzięki intymnemu kontaktowi z samym sobą – *le sentiment de l'existence*²²¹.

Pierwsze wydanie omawianej powieści zawiera dość neutralny, obiektywny opis Dworca Centralnego²²². W drugim pojawia się dodatek, który zmienia całkowicie znaczenie: *Tutejszy Dworzec Centralny, jedyny, jaki naprawdę istnieje*²²³. Zestawmy tę przemianę z inną: w 1995 w książce Tulli wydrukowano: *miejsca, których nazwy padają z dworcowych megafonów, są niezdolne do samodzielnego życia*²²⁴ zaś w 2004 *miejsca, których nazwy padają z dworcowych megafonów, są niezdolne do samodzielnego istnienia*²²⁵. Dlaczego fantazjuje się tu z powagą o jedyności Dworca Centralnego? Wracamy w tym miejscu do punktu wyjścia, czyli mówienia obcą mową. Nie da się mówić całkowicie autonomicznie. Dyskurs ma granice i jedynie w jego rewirach można się poruszać. Te rewiry to obsesje współczesności. Jedną z nich jest obsesja nierzeczywistości innych, nierzeczywistości świata. Skoro mam poznać swoje „ja” to świat zewnętrzny zdaje się mało ważny, w pewnym sensie fikcyjny. Skoro jednostka to miara wszechrzeczy, to, co wspólnotowe, nie ma tej rangi, co osobowość. Tulli wybiera obcą jej mowę kultury autentyczności, bo nie da się żyć nie poddając się obsesjom współczesności. To, na co nas stać, to drobne gesty ironicznego sprzeciwu. Wypowiedziany przez autorkę paradoksalnym dyskursem narratora sprzeciw wobec utopii *corbusierowskiej*, myślenia *Corbusierowskiego*, odnosi się także do rebelii wobec wszechmocności jednostki, jaką jest w owej utopii architekt. Kreuje on plan, który generuje cały świat. Marta

219 C. Taylor, *Etyka autentyczności*, przeł. A. Pawelec, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002, s. 80–82.

220 Tamże, s. 28–29.

221 Tamże, s. 33.

222 *W rzeczywistości Dworzec Centralny to jeden ze środkowych przystanków na trasach tramwajów*, M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 42.

223 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 58

224 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 1995, s. 41

225 M. Tulli, *Sny i kamienie...*, 2004, s. 56

Leśniakowska we wstępie do *W stronę architektury*, zbioru pism Le Corbusiera, pisze o architekturze modernistycznej jako technokratycznej, wiedzonej zamysłem kontrolowania i formatowania społeczeństwa zaś o architekcie, jako o osobowości publicznej nowego typu, która dzięki szczególnym umiejętnościom odczuwania nowoczesnego miasta organizuje świat metodami reżyserskimi²²⁶. Paradoks goni paradoks. Oto bowiem Tulli broni podmiotowości mieszkańców miasta atakując podmiotowość planisty, wszechmoc jego modelu miasta i legitymizację, jaką zeń czerpie. Wielość poziomów dyskursu może utrudniać uchwycenie intencji autorki *Snów i kamieni*.

Sny i kamienie pomyślano jako łamigłówkę. Lektura powieści sprawia trudności na wielu poziomach: po pierwsze, z powodu traktatowej stylizacji i przyjęcia przez narratora roli z pozoru bezkrytycznego piewcy ładu urbanistycznego, po drugie zaś z powodu braku w kulturze polskiej wcześniejszych tradycji tego typu tekstu prozatorskiego o mieście, po trzecie w obliczu zatartych śladów kontaminacji wielu doświadczeń: warszawskiego, mediolańskiego, czytelniczego. Mam nadzieję, że być może w części udało mi się skatalogować owe ślady i hierarchie ich zatarć.

Bibliography

- Calvino Italo, *Italo Calvino on „Invisible Cities”*, “Columbia: A journal of Literature and Art”, Wiosna/Lato 1983, issue 8, pp. 37–42.
- Ciarkowski Błażej, *Bolesław Kardaszewski. Architektura i polityka*, TAIWPN Universitas, Kraków 2016.
- Le Corbusier, *W stronę architektury*, (transl.) Tomasz Swoboda, Centrum Architektury, ed. 1, Warsaw 2012.
- Dwudziestolecie 1989–2009*, vol. 1, Zbigniew Andres, Janusz Pasterski (ed.), Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010, pp. 303–322.
- Ferrando Serena, *Water in Milan: A Cultural History of the Naviglio*, “Interdisciplinary Studies in Literature and Development”, 2014, issue 21, pp. 1–20. <https://doi.org/10.1093/isle/isu046>
- Gondowicz Jan, *Pamiętnik z powstania Warszawy*, „Nowe Książki”, 1995, nr 5/915, pp. 31–32.
- Izdebska Agnieszka, *Proza Magdaleny Tulli – w kręgu wieloznacznej referencji*, [in:] *Inna literatura? Jaka piękna iluzja. Magdalena Tulli w rozmowie z Justyną Dąbrowską*, fotografie Mikołaj Grynberg, Wydawnictwo Znak, Cracow 2017.

²²⁶ Le Corbusier, *W stronę architektury...*, dz. cyt., s. 13

- Kłos Anita, *Niewidzialne miasta Itala Calvina i ich polska recepcja. Między literaturą, architekturą a studiami miejskimi*, [in:] *Literatura i architektura*, Joanna Godlewicz-Adamiec, Tomasz Szybisty (ed.), Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej, UW, Cracow–Warsaw 2017, pp. 315–330.
- Koszowy Marta, *Dekonstrukcja dialektyki. „Sny i kamienie” Magdaleny Tulli (wobec realizmu socjalistycznego)*, „Teksty Drugie”, 2013, issue 3, pp. 175–190.
- Merini Alda, *Ziemia Święta*, Jarosław Mikołajewski (transl.), Włoski Instytut Kultury w Krakowie, Wydawnictwo Austeria, Cracow–Budapest–Syrakuzy 2019.
- Mieletinski Eleazar, *Poetyka mitu*, Józef Dancygier (transl.), preface Maria Renata Mayenowa, PIW, Warsaw 1981.
- Mizerkiewicz Tomasz, *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku*, Biblioteka Literacka „Poznańskich Studiów Polonistycznych”, Barbara Sienkiewicz (ed.), vol. 33, Poznań 2001.
- Morawiec Arkadiusz, *Sny i kamienie Magdaleny Tulli – płaszczyzny odczytań*, [in:] *Literatura polska 1990–2000*, Tomasz Cieślak and Krystyna Pietrych (ed.), Cracow 2002, vol. 2. pp. 309–326.
- Piątek Grzegorz, *Najlepsze miasto świata: Warszawa w odbudowie 1944–1949*, Wydawnictwo W.A.B., Warsaw 2020.
- Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku. Słownik bibliograficzny*, Alicja Szałagan (ed.), vol. 1, IBL PAN and Fundacja Akademia Humanistyczna, Warsaw 2011.
- Rusinek Michał, *Porzucić pragnienie doskonałości*, „Dekada Literacka” 1995, issue 4, p. 13.
- Rykwert Joseph, *Idea miasta. Antropologia formy miasta w Rzymie, w Italii i w świecie starożytnym*, Tomasz Wujewski (transl.), Międzynarodowe Centrum Kultury, Cracow 2016.
- Rykwert Joseph, *Pokusa miejsca. Przeszłość i przyszłość miast*, Tomasz Bieroń, Dorota Leśniak-Rychlak (transl.), Międzynarodowe Centrum Kultury, Cracow 2013.
- Słownik Języka Polskiego*, Witold Doroszewski (ed.), vol. VII, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warsaw 1963.
- Sumorok Aleksandra, *Socrealizm polski? Socrealizm w Polsce? Relacje architektury polskiej i radzieckiej w latach 1949–1956: kilka uwag badawczych*, „Sztuka Europy Wschodniej” 2014, issue 2, pp. 85–94.
- Taylor Charles, *Etyka autentyczności*, Andrzej Pawelec (transl.), Wydawnictwo Znak, Cracow 2002.
- Tulli Magdalena, *Sny i kamienie*, 5th edition revised, Wydawnictwo W.A.B, Warsaw 2004.
- Tulli Magdalena, *Sny i kamienie*, new revised edition, Wydawnictwo Naukowe i Literackie Open, Warsaw 1995.
- Wiedemann Adam, *Uwaga: poemat!*, „NaGłos” December 1995, issue 21(46), pp. 202–204.
- Za plecami narratora. Z Magdaleną Tulli rozmawia Marek Zaleski*, „Res Publica Nowa”, May–June 1999, pp. 79–81.

Piotr Jakub Wąsowski – Ph.D. candidate at the Department of Polish Literature of the 20th and 21st Century, Faculty of Philology, University of Lodz. Research focus: Bruno Schulz, Łódź-related Schulz studies, Miron Białoszewski, Bolesław Leśmian, Dorota Masłowska, Andrzej Stasiuk – and the history of the reception of their works, the culture of authenticity, the philosophy of literature, Biblical threads in literature, narratology

Вячеслав Левицкий*

 <https://orcid.org/0000-0001-6370-9488>

«Летучий голландец» белорусской поэзии: сборник *Нэа-літ* как литературный феномен

Резюме

Цель предлагаемой работы – проанализировать статус сборника *Неалит* (1993–1994) в белорусском литературном процессе 1990-х гг. Материал исследования составляет макет этой книги из личного архива поэта Виктора Жибуля. Ранее соответствующий документ не был обнародован и введен в научный оборот.

Особенности *Нэа-літа* освещаются в обще концептуальном, текстологическом и жанрово-стилистическом аспектах.

Среди прочего, мини-антология продемонстрировала кристаллизацию новой литературы. Кроме того, в сборник вошли варианты стихотворений Сержа Минскевича, Ильи Сина, Алеся Туровича, отличные от более поздних публикаций. В итоге *Нэа-літ* стал площадкой для поиска актуального художественного языка. В рамках макета издания наметились радикальные транслогические эксперименты, сформировался нестандартный жанр

* Кандидат филологических наук, независимый исследователь, Киев, Украина; kyivtext@meta.ua

Автор выражает благодарность за консультации, проведённые в ходе подготовки статьи, Ольгерду Бахаревичу, Дмитрию Вишнёву, Сержу Минскевичу, Илье Сину, а также Виктору Жибулю, который любезно предоставил для работы анализируемый сборник.

«панфиль», проявилось преобладание образов городского пространства с подчеркнутыми мотивами телесности.

Ключевые слова: текст, образ, вариант, публикация, эксперимент

«Летучий голландец» белорусской поэзии: феномен сборника *Нэа-літ*

Памяти Сержа Минскевича

Творческое движение «Бум-Бам-Літ» («Бум-Бам-Лит»), возникшее в 1995 году, к настоящему времени стало визитной карточкой белорусского постмодернизма. Как констатировал идейный вдохновитель молодых писателей – философ Валентин Акудович, участники упомянутого круга пришли в «серо-унылый» дискурс словесности феерически. Имели место нестандартные приёмы на выступлениях, диковинные для публики слова, необычные движения и общий эффект очаровательного «шабаша». Эти события подтверждали: сама белорусская литература была готова к зарождению некоего кардинально нового феномена¹.

Примечательно, что ещё в 90-х годах Пётр Кемпинский трактовал объединение минских экспериментаторов как символ всего нового, нестандартного, революционного в ней². Позднее Катажина Бортновская неслучайно вела речь о целом «поколении Бум-Бам-Лита», устремившемся к решительному изменению порядков в культурной среде³. В целом такие участники яркого движения, как Ольгерд Бахаревич, Дмитрий Вишнёв, Виктор Жибуль, Серж Минскевич, Вальжина Морт, Илья Син, приобрели узнаваемость в мире прежде всего как реформаторы художественных доминант в искусстве Беларуси.

При этом явления, предшествовавшие созданию «Бум-Бам-Лита», до сих пор не приобрели значительного внимания со стороны исследователей. В частности, едва ли не наиболее таинственным остаётся сборник новой белорусской поэзии *Нэа-літ* (*Нео-лит*). Его редколлегия сформировалась на рубеже 1993–1994 годов, объединив ряд молодых авторов-экспериментаторов. Книгу не удалось опубликовать, однако сохранился макет мини-антологии. Минскевич даже сравнил невоплощённый проект с «летучим

¹ В. Акудовіч, *Бум-Бам-Літ. З новай кнігі «Трэба ўявіць Сізіфа шчаслівым. Хронікі беларускага інтэлектуала»*, «Дзеяслоў» 2019, № 1, с. 183, 191.

² Там же, с. 188.

³ K. Bortnowska, *Białoruski postmodernizm. Liryka «pokolenia Bum-Bam-Litu»*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, с. 53.

голландцем», который на протяжении определённого времени «путешествовал» по редакционным компьютерам. Более того, ввиду такой истории сборника упомянутый писатель и филолог предположил: *Нэа-літ* мог бы считаться первым образцом белорусской электронной литературы⁴.

Цель данной статьи – проанализировать статус сборника *Нэа-літ* в белорусском литературном процессе 1990-х годов. Материал исследования составляет макет указанной книги, хранящийся в личном архиве поэта и филолога Виктора Жибуля. Ранее соответствующий документ не был обнародован и введен в научный оборот.

Следует предположить, что особенности *Нэа-літа* наиболее примечательно прослеживаются в общеконцептуальном, текстологическом и жанрово-стилистическом аспектах.

Орнамент революции

Работу над мини-антологией предварял ряд неординарных событий.

Одно из них состоялось 1 апреля 1993 года в столице Беларуси. Группа начинающих авторов – студентов минских высших учебных заведений изощрённым способом организовала свой творческий вечер в Доме литератора. Будучи лишёнными возможности выступить там, они сумели при поддержке частных предпринимателей арендовать кафе в этом уважаемом учреждении. В итоге на знаковой локации прошло колоритное комичное шоу, приуроченное ко Дню смеха.

Благодаря удачному опыту импрезы в среде её участников зародилось авангардно настроенное объединение «Табала S-тэт» («Толпа S-тэт»). Этот круг задался целью опубликовать сборник белорусской андеграундной поэзии начала 1990-х. В редколлегию антологии вошли Ольгерд Бахаревич, Всеволод Горячко, Серж Минскевич, Сергей Патаранский, Илья Син, Алесь Турович. К упомянутым столичным писателям также примкнул представитель творческого союза молодых художников и литераторов «Пяты кут» («Пятый угол») из города Слуцка Дмитрий Вишнёв⁵.

Редколлегия не ограничивала свою деятельность кабинетной работой с текстами, а проводила публичные мероприятия фактически для расширения круга авторов. В частности, Бахаревич в автобиографическом романе *Мои девяностые* воспроизвёл содержание афиши одного из вечеров,

⁴ С. Мінскевіч, *Ого – год!*, [в:] С. Мінскевіч, *Я з Бум-Бам-Літа!*, Логвінаў, Мінск 2008, с. 138.

⁵ В. Левицький, *Різнобарвні плоти на горизонті*, [в:] *Бум-Бам-Літ: антологія білоруської поетичної революції = анталёгія беларускае паэтычнае рэвалюцыі*, упоряд. В. Левицький, Люта справа, Київ 2021, с. 405.

который «неолитовцы» организовали зимой 1994 года в Белорусском гуманитарном образовательно-культурном центре. Акция *Шаг за (Крок на-за)* предусматривала выступления как членов координационной группы по подготовке антологии (в первом отделении), так и всех желающих. То есть сборник был открытым для поэтов, разделявших ценности составителей (главная часть импрезы анонсировалась как «вечер современной авангардной поэзии»). Интересно также, что афиша даёт основания для причисления Левона Вольского и Ланы Медич к редакторам *Нэа-літа*. Эти поэты выступили в начальном отделении наряду с Минскевичем, Сином, Бахаревичем и Туровичем.

С другой стороны, определение инициаторов чтений в образовательно-культурном центре («редколлегия сборника»)⁶ скорее обозначало среду писателей-единомышленников, чем акцентировало книгу, над которой они трудились. Бахаревич резюмировал: «[...] Все были свои, всех объединял язык»⁷. Таким образом, молодые экспериментаторы избрали самохарактеристику «редколлегия», наделённую большими творческими смыслами, нежели стандартные, отчасти бюрократизированные термины «союз», «общество» и т. д. Аналогичная открытость и неформальность в будущем была свойственна движению «Бум-Бам-Літ». Согласно одной из концепций ни войти, ни выйти из него нельзя, поскольку «Бум-Бам-Літ» не является чем-либо статичным⁸.

Как объяснял Минскевич в комментариях для антологии-билингвы *Бум-Бам-Літ* (2021), название *Нэа-літ*, избранное инициаторами книги, было символичным. Импульсы в молодёжной творческой среде соотносились с неолитической революцией. Подобно переходу наскальной живописи в пиктограммы, то есть разновидность письма, небольшая антология должна была показать кристаллизацию качественно новой литературы⁹.

Собственно, подзаглавие сборника было достаточно широким по содержанию: «Новая белорусская поэзия»¹⁰. Экспериментальность и неофициальность творчества не подчёркивались, но проявления традиции достаточно чётко отвергались.

Мини-антология состоит из обложки и 38 листов с поэтическими текстами. Интересным оказывается круг авторов *Нэа-літа*. На обложке макета, находящегося в распоряжении Жибуля, указано девять имён: Игорь Сидорук,

⁶ А. Бахарэвіч, *Мае дзевяностыя*, А.М. Янушкевіч, Мінск 2018, с. 168–169.

⁷ Там же, с. 169.

⁸ В. Жибуль, *Щоденник бум-бам-літвіця*, пер. з білорус. В. Левицкий, [в:] *Бум-Бам-Літ: анталогія білорускай поэтычнай рэвалюцыі = анталёгія беларускае паэтычнае рэвалюцыі*, упоряд. В. Левицкий, Люта справа, Київ 2021, с. 391, 393.

⁹ *Zob.: В. Левицкий, Різнобарвні плоти на горизонті...*, с. 405.

¹⁰ *Нэа-літ: новая беларуская паэзія*, без месца выдачы, [Мінск 1994], лист 1.

Алесь Турович, Серж (Сержук) Минскевич, Ария Ульрика Гатальская, Левон Вольский, Ваня Ра (псевдоним Валерия Булгакова), Илья Син, Сергей (Сержук) Патаранский. В свою очередь, в самом макете подборка произведений Патаранского отсутствует, однако содержатся стихотворения Вишнёва и Евгения Усошина, не заявленных на обложке.

По мнению Жибуля, приведённому в электронном письме от 6 февраля 2020 года автору статьи, причиной этого может быть наличие нескольких редакций макета. Из одной из них поэзия Патаранского была изъята для публикации в другом издании (вероятно, приложении «ЗНО» к газете «Культура»).

В настоящее время указанные редакции неизданной книги точно не установлены.

Примечательно, что авторы *Нэа-літа* не были исключительно членами литобъединений «Табала S-тэт» и «Пяты кут», инициировавших подготовку антологии. Например, Сидорук принадлежал к ещё одной знаковой неконформистской формации – Обществу вольных литераторов. С учётом географии организаций, стоявших у истоков сборника, соотношение между количеством минских и случких участников публикации также не отличалось пропорциональностью. По сути единственным полноценным представителем «Пятага кута» оказался Вишнёв. В этой группе из Слуцка числился и Минскевич, впрочем его имидж поэта-урбаниста неразрывно связан именно со столицей Беларуси. Таким образом, минские писатели доминировали. Соответствующая тенденция характерна и для «Бум-Бам-Літа» – движения, которое локализовалось в Минске, сосредотачивалось на утверждении минской городской культуры и, в отличие от ряда других белорусских литературных союзов, не выстраивало систему региональных филиалов.

Следует отметить, что не все участники *Нэа-літа* в дальнейшем продолжали творить андеграундную поэзию. Действительно, Валерий Булгаков стал более известен как философ, журналист, главный редактор независимого научного, общественно-политического и литературно-художественного журнала «Arche», а псевдоним Ваня Ра сегодня слабо идентифицируется даже среди современных белорусских гуманитариев. В то же время Усошин, не отказавшись вполне от литературного творчества, избрал путь греко-католического священника.

При этом «бум-бам-литовцы» осознавали определённую ответственность если не за судьбу неизданной книги, то по крайней мере за опыт, приобретённый в ходе её формирования. Вишнёв писал о планах движения издать *Нэа-літ* наряду со сборником прозы *Рэчы-96* как о цели движения. Однако поэт самоиронично признавал: уже по состоянию на вторую половину 1990-х

годов по страницам таких запланированных изданий «бегают бегемоты, крокодилы, зебры, жирафы и тараканы»¹¹.

Отдельного комментария стоит оформление сборника, довольно неоднородное по технике и стилистике. Минималистичную обложку изготовил Син. В работе над иллюстрациями были задействованы Анна Ковшар, а также двое поэтов – авторов мини-антологии: Гатальская и Вольский. В частности, второй из них создавал изображения на полях макета. Речь идёт о подобиях размывов, запыленности, воспроизведении архаических узоров, отпечатков пальцев и других проявлениях старины. Очевидно, некий эффект ретро должен был контрастировать с авангардистскими идеалами писателей, тем самым усиливая внимание к литературному тексту. Вольский фактически создавал изысканный орнамент эстетической революции, заявленной молодыми авторами.

Такие умонастроения относительно традиции были свойственны ряду симпатиков прогресса в белорусской культуре середины 1990-х годов. К примеру, только в одном февральском номере приложения «ЗНО» к газете «Культура» за 1995 год напечатано несколько статей о реинтерпретации устоявшихся практик. Надежда Короткина рассуждала о современном национальном дизайне, подчёркивая: эстетический опыт предков необходим, но лишь при обязательном условии его переосмысления¹². В свою очередь, Владимир Орлов побуждал рассматривать граффити как инструмент игровой трактовки прошлого¹³.

В результате обозначалась концепция *Нэ-літа* как вполне демократичного издания, тяготеющего не только к экспериментальному духу в поэзии, но и к ярко выраженному урбанизму, а также нетривиальным толкованиям архаики.

Данные характеристики следует учитывать при рассмотрении движения текста представленных произведений.

В поисках возвышенной Остановки

Можно предполагать, что *Нэ-літ* должен был не столько свидетельствовать об итогах в расширении диапазона белорусской поэзии, сколько презентовать творчество молодых писателей. В связи с этим в сборник включались

¹¹ З. Вішнёў, *Занатоўкі літаратурнага алкаголіка*, [в:] З. Вішнёў, *Верыфікацыя нараджэння*, Логвінаў, Мінск 2005, с. 9.

¹² Н. Кароткіна, *Чалавек і матэрыяльнае асяроддзе: спроба асэнсавання эстэтычнага вопыту*, «ЗНО» 1995, № 8: 22 лютага, с. 8.

¹³ У. Арлоў, *Графіці, Чалавек і матэрыяльнае асяроддзе: спроба асэнсавання эстэтычнага вопыту*, «ЗНО» 1995, № 8: 22 лютага, с. 7.

произведения, достаточно новые на время подготовки макета. В дальнейшем они заметно дорабатывались в более поздних публикациях.

Действительно, мини-антология стала источником текста ряда стихотворений, которые приобрели известность в несколько отличных вариантах (сочинения Минскевича, Сина и других).

Помимо исключительно орфографических деталей (непоследовательность в соблюдении официального, так называемой «наркомовки», либо классического белорусского правописания в макете) особенно интересны преобразования в произведениях первого из упомянутых авторов. После запланированного, но не осуществлённого выхода *Нэа-літа* появилась дебютная поэтическая книга Минскевича *Через ГалеРэю (Праз ГалеРэю, 1994; фактически – 1995)*. К моменту её публикации (корпус стихотворений сдан в набор 14 ноября 1994 года; сборник подписан в печать более чем полгода спустя, 9 июня 1995 года)¹⁴ автор уже внёс определённые коррективы в сочинения, предназначенные для томика «новой белорусской поэзии». Например, зарисовка *Городское утро (Гарадзкі ранак)*¹⁵ из цикла *Пейзажистика (Пэйзажысьціка)* приобретает обновлённое название – *Утро в городе (Раніца ў горадзе)*¹⁶.

Более того, образ остановки общественного транспорта во второй строфе детализируется. В *Нэа-літе* речь идёт о неконкретизированной локации («[...] Трамвай празвініць бляхаю, // Аб'едзе прыпынак МАЗ», строки 7–8)¹⁷. В книге *Через ГалеРэю* подразумевается место, обладающее определёнными географическими смыслами либо экспрессивной, возвышенной, окраской. В более позднем варианте слово «Прыпынак» пишется с большой буквы, как имя собственное¹⁸.

Существеннее исправлено другое произведение из указанного цикла. Аллитерационный этюд в *Нэа-літе* получил заглавие *Восход солнца над болотом (Усход сонца над балотам)*¹⁹. В самостоятельной книге поменялись как название, так и образные акценты. Минскевич переименовал стихотворение на *Закат солнца над болотом (Заход сонца над балотам)*²⁰. Начальная строчка сочинения во втором варианте лишилась инфернальных кодов. Вместо упоминания о демонических существах, в художественном мире этюда возникла отсылка к птицам:

¹⁴ С. Мінскевіч, *Праз ГалеРэю*, Полацкае ляда, Полацк 1994, с. 63.

¹⁵ *Нэа-літ...*, лист 24.

¹⁶ С. Мінскевіч, *Праз ГалеРэю*, с. 31.

¹⁷ *Нэа-літ...*, там же; «[...] Трамвай прозвинит жостью, // Объедет остановку МАЗ», то есть грузовик, произведённый на Минском автомобильном заводе (здесь и далее – дословный перевод поэтических текстов с белорусского на русский язык и примечания автора статьи).

¹⁸ С. Мінскевіч, *Праз ГалеРэю*, с. 31.

¹⁹ *Нэа-літ...*, лист 24.

²⁰ С. Мінскевіч, *Праз ГалеРэю*, с. 35.

Чароты чэрці чорнымі чубамі чэшуць ачмурэлы чэраў вечара [...].
Усход сонца над балотам²¹

чароты чаплі чорнымі чубамі чэшуць ачмурэлы чэраў вечара [...].
Заход сонца над балотам²²

Хоть это кажется неожиданным, но графика текста оказывается более консервативной именно в антологии новой поэзии. Так, в сборнике *Через ГалеРэю* все строки произведения, включая первую, начинаются с маленьких, а не прописных букв.

Во всяком случае, более ранний, «неолитовский», вариант этюда вошёл в сборник *Тазік беларускі* (*Тазік беларускі*, 1998)²³ – первую антологию движения «Бум-Бам-Літ». Вероятно, такой факт можно расценивать как дань поэта этапу, с которого начиналась мощная постмодернистская формация. Коллективное издание конца 1990-х годов должно было презентательно обозначить творческий путь самых активных «бум-бам-литовцев». Не исключено, что Минскевич решил акцентировать период, вдохновивший его на максимально интенсивные художественные искания.

Показательно также то, что именно в *Нэа-літ* отображается особенная практика Минскевича по озаглавливанию стихотворений из цикла *Пейзажистика*. В каждом из них название не предваряет произведение, а указывается в конце, под заключительным версом.

Обращают внимание также варианты сочинения *Портрет ДНК в процессе бреда с бодуна одновременно на двух языках* (*Партрэт ДНК падчас трызьненья з будуна адначасова на двух мовах*). Его текст основан на межъязыковой омонимии белорусской и английской лексики («сноў» – «snow», «not» – «not» и т.д.). Значимая корректива возникает в строчке 5:

Номер строчки	Вариант из сборника <i>Нэа-літ</i>	Вариант из книги <i>Через ГалеРэю</i>
5	ЦМОК дыму –	ЦМОКам дыму
6	бязСЭНСУ тлее	бясСЭНСу тлее
7	СЛОЎ СЭРПАНТынава	СЛОЎ СЭРПАНТынава
8	зблытаны КНОТ ^a .	зблытаны КНОТ ^b .

Объяснения: ^a *Нэа-літ...*, лист 26; «Змей дыма – // без смысла тлеет // слов серпантинно // запутанный фитиль»; ^b С. Минскевич, *Трубалёт* в *Праз ГалеРэю*, с. 38; «Змеем дыма // без смысла тлеет // слов серпантинно // запутанный фитиль».

²¹ *Нэа-літ...*, лист 24; «Очереты черти чёрными чубами чешут очумевшее чрево вечера».

²² С. Минскевич, *Праз ГалеРэю*, с. 35; «очереты цапли чёрными чубами чешут очумевшее чрево вечера».

²³ С. Минскевич, *Трубалёт*, [в:] *Тазік беларускі*, Бервіта, Мінск 1998, с. 82.

Благодаря грамматической (существительное «цмок» переходит из именительного в форму творительного падежа) и пунктуационной (устранение тире) правкам иконика произведения проясняется. Завитки догорающего фитиля чётче соотносятся с образом сказочного змея.

В некоторых версиях текстов, собранных в *Нэа-літэ*, привлекает внимание структура стихотворений. В частности, миниатюра Сина в варианте, предназначенном для мини-антологии, начинается так: «толькі цень... // толькі пах...». Строки 5–6 основаны на повторе и перестановке существительных: «толькі пах... // толькі цень...» («толькі цень...»)²⁴. В более позднем варианте текста, который автор в 2019 году предоставил для билингвы *Бум-Бам-Літ* (2021), порядок слов изменён. Кроме того, сочинение приобрело апунктуационный характер, а строки обрамления (1–2 и 5–6) набрано курсивом: «*толькі пах // толькі цень*» ↔ «*толькі цень // толькі пах*»²⁵. Очевидно, вследствие упомянутых правок автор сосредотачивается на более чётком образе: в начале подчёркнуто не тень как эффект, дополняющий визуальное восприятие некоего предмета (субъекта), а конкретное одоративное ощущение. Однако курсив в более новой трактовке может усиливать второстепенность и зримых деталей, и запаха. В строках 3–4, остающихся без шрифтовых выделений, описано пробуждение лирических субъектов от «янтарного вкуса сигарет». Вероятно, именно этому событию отводится основная роль в сюжете.

Ряд правок свидетельствовал о постепенном углублении авторов в белорусскоязычную среду. Так, в макете содержатся два экземпляра листа с несколькими стихотворениями Вишнёва. В одном из них рядом со словом «сапсеўшы» (строчка 1 стихотворения *Я паўлін-маўлін...*) находится рукописная корректура неустановленного редактора, внесённая красными чернилами. Суффикс в причастии с учётом норм белорусского литературного языка заменён (предусмотрено форму «сапсэлы») ²⁶. Её употреблено и в самиздатовском сборнике поэта – «друкапісе» («друкописи») *Афрыканскія матывы* (*Афрыканскія матывы*, 1995)²⁷.

Следует отметить: сама подборка Вишнёва в *Нэа-літэ* озаглавлена почти так же, как другая авторская «друкопись» 1995 года – *Клекатамус*²⁸. Однако

²⁴ *Нэа-літ...*, лист 9; «только тень... // только запах...»; «только запах... // только тень...» («только тень...»).

²⁵ *Бум-Бам-Літ: анталогія білорускай поэтчнай рэвалюцыі = анталогія беларускае паэтычнае рэвалюцыі*, упоряд. В. Левицкий, Люта справа, Київ 2021, с. 192.

²⁶ *Нэа-літ...*, лист 21. Имеется в виду определение «состарившийся» («Я павлін-мавлин...»).

²⁷ З. Вишнёў, *Афрыканскія матывы*, [в:] *Друкапісы. Вялікая імправізацыя*, Галіяфы, Мінск 2009, с. 19.

²⁸ *Нэа-літ...*, лист 19.

в более поздней самиздатовской книге в окказиональном названии имеет место орфографическая правка – *Клёкатамус* (с буквой ё)²⁹. При этом из мини-антологии в неё вошло единственное стихотворение – *Маузерная сволочь повалила бутылку...* (*Маўзэрная сволач зваліла бутэльку...*), которое тоже претерпело незначительную трансформацию. Глагол «забразгацелі» («забрезжали», строчка 2)³⁰ исправлено на «забразгаталі»³¹.

«Друкопись» как феномен заслуживает отдельного комментария. Соответствующий неологизм образован от белорусских глаголов «друкаваць» («печатать») и «пісаць» («писать»), а также перекликается с существительным «рукапіс» («рукопись»). Подразумеваются самодельные маленькие книжечки, часто рукописные и с авторскими иллюстрациями, которые тиражировались и распространялись на мероприятиях движения «Бум-Бам-Літ». Инесса Курьян выделяет 10 несомненных сборников такого рода³².

Так или иначе, диковинная лексема «клёкатамус» весьма последовательно ассоциировалась с «Бум-Бам-Літом». Вишнёв часто печатал соответствующее сочинение в своих книгах и декламировал его на творческих акциях. Например, писатель вспоминал о выступлении в минском парке Горького по случаю годовщины указанного движения:

[...] литераторы-„бум-бам-литовцы” при помощи дворницких мётел и большого мятого таза занимались шаманством. Я махал руками и бормотал как верховный шаман: „Клѣк Катам Мус... Клѣк Катам Мус... Клѣк... Катам... Мус...”

Целью этого выступления было нагнать тучи и пригласить в гости дождь. И что же? Дождь полил³³.

В свою очередь, Пётр Васюченко отождествлял едва ли не весь художественный мир Вишнёва со «стеснительным клёкатамусом» – не просто «сгустком фоном», а мифическим существом, разговорчивым и склонным к эпатажу³⁴.

Турович, наоборот, в дальнейшем отступил от окказионализма в одной из миниатюр. Её «неолитовская» версия содержала наречие «зломка» (вероятно, производное от глагола «ламаць», то есть «ломить»): «Аловак зломка

²⁹ З. Вішнёў, *Клёкатамус*, [в:] *Друкапісы. Вялікая імправізацыя*, Галіяфы, Мінск 2009, уклад. І. Кур'ян, с. 35.

³⁰ *Нэа-літ...*

³¹ З. Вішнёў, *Клёкатамус*, с. 45.

³² І. Кур'ян, *Друкапісы. Вялікая імправізацыя*, [в:] *Друкапісы. Вялікая імправізацыя*, Галіяфы, Мінск 2009, уклад. І. Кур'ян, с. 3.

³³ З. Вішнёў, *Занатоўкі літаратурнага алкаголіка...*, с. 8.

³⁴ П. Васючэнка, *Сарамяжлівы клёкатамус*, [в:] З. Вішнёў, *Штабквы тамтам*, Мастацкая літаратура [электронная версія праекта Kamunikat.org], Мінск 1998, с. 7.

ловіць змову» (*Аловак зломка ловіць змову...*)³⁵. В более позднем варианте автор использовал в процитированной строчке 1 общеупотребимое слово «лёгка» («легко») ³⁶.

Отслеженные тенденции приобретают максимальную выразительность в жанрово-стилистическом аспекте.

Милые «издѣвки над языком»

Нэа-літ следует считать платформой для поисков актуальной художественной речи. Симптоматично, что сборник открывается стихотворением Бахареви́ча под названием *Издѣвки над беларусским языком (Зьдзекі зь беларускай мовы)*. Видимо, это сочинение должно было выполнять роль некоего эстетического манифеста автора и других участников проекта. Подразумевались не унижение государственного языка, однако прибегание к играм с устоявшимся словарём и дальнейшее разрушение шаблонов в искусстве. Автор, известный в период работы над сборником в качестве не только писателя, но и активного панк-рок-музыканта, пересматривал лингвистические нормы, свойственные старшим литераторам.

Антитезисом к «издѣвкам» мыслилось творчество Петруся Бровки и Аркадя Кулешова, в чьём наследии, по версии молодого лирика, представлены «допросы» и «листочки». Бахареви́ч решительно отвергал подобные перспективы вместе с иными проявлениями автоматизма в литературе (сатира по поводу текстов «пра „гусі зь Беларусі“[,] // Пра Чарнобыль, пра Марусю...»). Отчасти таким образом оспаривалась пагетика, характерная для волны белорусского национального возрождения после возобновления независимости в 1991 году. Впрочем, к собственным приоритетам поэт также относился с иронией: «А мае радкі як лекі, // Ад якіх памрэш здаровы[,] // Не паэзія, а зьдзекі[,] // Зьдзекі зь беларускай мовы» («А мои строчки как лекарство, // От которого умрёшь здоровым[,] // Не поэзия, а издѣвки[,] // Издѣвки над беларусским языком») ³⁷.

В других представленных стихотворениях Бахареви́ч, действительно, довольно радикально переоценивал традицию. В них встречается обценная лексика наряду со своеобразными окказионализмами («даждлівень», то есть «дождливень», в одноимённом произведении) ³⁸, разворачиваются

³⁵ *Нэа-літ...*, лист 28, «Карандаш сломка ловит заговор».

³⁶ *Бум-Бам-Літ...*, с. 211.

³⁷ *Нэа-літ...*, лист 2. Автор критикует сочинения «о „гусях из Беларуси“[,] // О Чернобыле, о Марусе...».

³⁸ Там же, лист 3.

фривольные сюжеты и обозначается характерологема дерзкого горожанина. Позднее, в упомянутой книге *Мои девяностые*, автор скептически откликнулся о произведениях, с которыми выступал на «неолитовском» вечере в 1994 году³⁹. Но в контексте белорусского литпроцесса 1990-х они могут считаться яркой моделью экспериментального письма.

Подобных ориентиров придерживались Минскевич и Турович. Параллельно с подготовкой *Нэа-літа* они сформировали литературное течение транслогизма. Одним из его манифестов стала статья первого из указанных авторов *В глубину сквозь горизонт (У глыбiню праз далягляд, 1994)*. По сути транслогическая поэзия базировалась на различных смысловых уплотнениях текста: применении палиндромических и анаграмматических приёмов, паронимических аттракций, других способов обыгрывания внутренней формы слова. Поэты стремились к порождению художественной «сверх-метареальности», в которой каждая единица информации – «тоннель», ведущий к новому уровню содержания⁴⁰.

Задекларированные подходы выразительны в цитированном стихотворении Минскевича *Портрет ДНК... (Партрэт ДНК...)*. В фонетическом аспекте поэт соотносил английскую и белорусскую лексику, порождая неожиданные ассоциации. Как и в его цикле *Пейзажистика (Пэйзажысьціка)*, Турович в своих лирических миниатюрах выстраивал усложнённые звуковые цепочки, на которых основан иконический ряд: «Кватэру варта вартаваць // Кветку верціць вецер. // Ганебна Ганнай гандляваць // Плесці-несці песні // Выганяе ганак з глебы // Выкрывае крыж крыві // Набалела неба⁴¹ неба [...]» (*Кватэру варта вартаваць...*)⁴².

Не остаётся в стороне от транслогизма Син. Благодаря графическому приёму (применение большой буквы, не предусмотренное правописанием) строчка 5 в его стихотворении допускает двойное прочтение: «Сьветлае сьвятло знішчае сыцены // замкі // палкі // межы // раскаванасць // лёгкае блакітнае сонца // скрозь лiсьце»⁴³ (*Сьветлае сьвятло...*). Фактически подчёркнуто переход слова «раскаванасць» в лексему «скаванасць». То

³⁹ А. Бахарэвіч, *Мае дзевяностыя*, с. 169–170.

⁴⁰ С. Мiнскевіч, *У глыбiню праз далягляд (Арт-куль № 1)*, [в:] С. Мiнскевіч, *Я з Бум-Бам-Літа!*, Логвінаў, Мiнск 2008, с. 108–109.

⁴¹ В варианте, согласованном с автором в 2019 году для публикации в антологий-билингве *Бум-Бам-Літ* (2021), употреблено омоним – «неба» («нёбо»): *Бум-Бам-Літ...*, с. 211.

⁴² *Нэа-літ...*, лист 29, «Квартиру стоиць охраняць // Цветок вертiць ветер. // Позорно Анной тораваць // Плестi-несці песнi // Выгоняе крыльцо iз зямлi // Разоблачае крест крoвi // Наболела небо неба [...]».

⁴³ Там же, лист 8, «Светлы свет унiштожае стены // замкi // палкi // гранiцы // раскованнасць // лёкае голубое сонца // скрозь лiсьце».

есть форма «раСкаванасць» отождествляется с амбивалентным качеством: и скованностью (объектами, которые разрушает солнце), и раскованностью (последствиями влияния света). В итоге с учётом лирического сюжета частичка «ра-» может также ассоциироваться с аналогичным мифонимом: Ра – имя египетского бога солнца. Интересно, что художник и писатель Артур Клинов, участвовавший в ряде акций «Бум-Бам-Літа», выстроил несколько позднее, в 2000-х годах, концепцию Минска – Города Солнца в литературных и фотопроектах.

При этом Син ostrаняет текст вследствие комбинирования разных систем письменности. В стихотворении, созданном под влиянием Джеймса Джойса, на которое указывает сам белорусский автор, строчки 7–8 являются латиничной версией строк 3–4: «Spamiani mianie Noc // Uzhadaj mianie Skaz» ↔ «Спамяні мяне Ноч // Узгадай мяне Сказ» (*Сярод потных абдымкаў...*)⁴⁴.

Следует заметить: транслогист Минскевич не отстранялся от элементов классического стихосложения. В частности, его интересовал поиск экзотических глубоких рифм («Чэбаксары» – «чубок Сары» в произведении *ЭПІЛОГ (ЭПІЛЁГ)*⁴⁵. Подобные игры с фоникой, прежде всего с последними словами в строчке стихотворения, свойственны Вольскому. Он нередко достигает звукового своеобразия благодаря расчленению слов, опорных в иконическом аспекте. Так, поэтическое послание *БЕ!* начинается версом: «Я кажу табе: „БЕ!“»⁴⁶. Междометие словно выделяется из формы местоимения «табе». Аналогичным образом название деревни Тиволи («Цівалі»), вошедшей в городскую черту Минска, в одноимённой медитации распадается на омонимические конструкции «ці мелі» («имели ли»), «ці Валя» («Валя ли») ⁴⁷.

В целом Вольский ярко презентует авторов *Нэа-літа*, сосредоточенных на достаточно толерантном переосмыслении традиционный жанров и строфических моделей. В его подборку включены баллада (*Баллада о дрянной памяти – Баляда пра кепскую памяць*) и Триолет (*Трыялет*). Ни одно из этих произведений не характеризуется тематической консервативностью. К примеру, во втором из них излагаются рассуждения о манипуляциях с возвратом денег – проблеме, актуальной в 1990-х годах на постсоветском пространстве. Апеллирование к устоявшимся формам скорее устремляет поэтику

⁴⁴ Там же, лист 10, «Помяни меня Ночь // Вспомни меня Фраза» (*Среди потных объятий...*).

В слове «Нос», однако, отсутствует диакритический знак (корректный вариант – «Ноś»).

⁴⁵ Там же, лист 27.

⁴⁶ Там же, лист 14, «Я говорю тебе: „БЕ!“».

⁴⁷ Там же.

сбережениями и прочими несметными сокровищами. В свою очередь, упоминаемый «дождливень» Бахаревича – «извращенец и чудовище» («вычварэнец і пачвара»). Но автор не избегает изысканных образов с положительными коннотациями. По мнению поэта, в зонтах узнаются цыплята, которые освобождаются от дождевых капель, как от яичной скорлупы (*Дажджлівень*)⁵¹.

При этом в поэзии «неолитовцев» преимущественно разворачивается художественное пространство города. Урбанизм часто неотделим от мотивов телесности. Например, в произведении Гатальской *Вильня (Вільня)* слепой, мечтающая увидеть соответствующий локус – мифологизированную точку в картине мира белорусов, водит пальцем по карте и касается «жыл рэк, радзімак гарадоў» («жил рек, родинок городов»).⁵² В её же пейзажной зарисовке из цикла *Город (Горад)* акцентируются «ашчэраныя // растапыраныя дрэвы» («оскалившиеся // растопыренные деревья»)⁵³.

Персонажам-горожанам приходится осмыслять своё одиночество. Например, Син пишет о поклоннике поэта, которого никто не читает. Оба героя сталкиваются с неким экзистенциальным кризисом, хотя читатель, неизвестный для литератора, мечтает встретить литературного кумира в Вильнюсе, Минске или Могилёве (*Паэт якога ніхто не чытае*)⁵⁴.

Таким образом, работа над сборником *Нэа-літ* в 1993–1994 годах сопутствовала сплочению наиболее прогрессивных белорусских писателей. Несомненным результатом тесного диалога между участниками объединений «Табала S-тэт» и «Пяты кут» в рамках редколлегии указанной мини-антологии стало зарождение движения «Бум-Бам-Літ». Именно запланированное издание обозначило ряд художественных ориентиров минских постмодернистов. Прежде всего речь идёт об экспериментах с жанрами и речью, преобладающем урбанизме, усиленном внимании к экзотическим образам и комичным сюжетам. В то же время неудачу с публикацией *Нэа-літа* следует причислить к важнейшим причинам для появления успешного тренда молодых минских поэтов – неофициальных самостоятельно изготовленных книжиц «друкописей».

⁵¹ Там же, лист 3.

⁵² Там же, лист 30.

⁵³ Там же, лист 31.

⁵⁴ Там же, лист 7.

Bibliografija

- Akudowicz Walancin, *Bum-Bam-Lit. Znowaj knihi* («Treba uiawić Sizifa szczeniwym. Chroniki bielaruskaha intelektuala»), «Dziejaslou» 2019, № 1, s. 181–193.
- Arlou Uładzimir, Hrafcici, *Czaławiek i materyjalnaje asiaroddzie: sproba asensawannia estetycznaha wopytu*, «ZNO» 1995, № 8: 22 lutaha, s. 7.
- Bacharewicz Alhierd, *Maje dziewianostyja*, A.M. Januszkiewicz, Minsk 2018, 312 s.
- Bortnowska Katarzyna, *Białoruski postmodernizm. Liryka «pokolenia Bum-Bam-Litu»*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, 225 s. <https://doi.org/10.31338/uw.9788323512424>
- Bum-Bam-Lit: antolohija biłoruskoji poetycznoji rewoluciji = antalohija belaruskae paetycznaje rėwalucyji*, uporiad. W. Łewyćkyj, Luta sprawa, Kyjiw 2021, 432 s.
- Karotkina Nadzieja, *Czaławiek i materyjalnaje asiaroddzie: sproba asensawannia estetycznaha wopytu*, «ZNO» 1995, № 8: 22 lutaha, s. 8–9.
- Kurjan Inesa, *Drukapisy. Wialikaja imprawizacyja*, [w:] *Drukapisy. Wialikaja imprawizacyja*, Halijafy, Minsk 2009, uklad. I. Kurjan, s. 3–14.
- Łewyćkyj Wjaczesław, *Riznobarwni płoty na horyzonty*, [w:] *Bum-Bam-Lit: antolohija biłoruskoji poetycznoji rewoluciji = antalėhija belaruskae paėtycznae rėwalucyji*, Luta sprawa, Kyjiw 2021, s. 399–417.
- Minskiewicz Sierż, *Oho – hod!*, [w:] Minskiewicz Sierż, *Ja z Bum-Bam-Lita!*, Łohwinau, Minsk 2008, s. 134–142.
- Minskiewicz Sierż, *Trubalot*, [w:] *Tazik bielaruski*, Bierwita, Minsk 1998, s. 75–84.
- Minskiewicz Sierż, *U hlybinii praz dalahlad (Art-kul № 1)*, [w:] Minskiewicz Sierż, *Ja z Bum-Bam-Lita!*, Łohwinau, Minsk 2008, s. 108–109.
- Nea-lit: nowaja bielaruskaja paezija*, bez miesca wydacyj, [Minsk 1994], 39 list.
- Wasiuczenka Piatro, *Saramiażliwy klokatamus*, [w:] Wiszniou Zmicier, *Sztabkawy tamtam*, Mastackaja litaratura [elektronnaja wiersija prajekta Kamunikat.org], Minsk 1998, s. 5–8.
- Wiszniou Zmicier, *Afrykanskija matywy*, [w:] *Drukapisy. Wialikaja imprawizacyja*, uklad. I. Kurjan, Halijafy, Minsk 2009, s. 15–32.
- Wiszniou Zmicier, *Klokatamus*, [w:] *Drukapisy. Wialikaja imprawizacyja*, Halijafy, Minsk 2009, s. 35–52.
- Wiszniou Zmicier, *Zanatouki litaraturnaha alkaholika*, [w:] Wiszniou Zmicier, *Wieryfikacyja naradżennia*, Łohwinau, Minsk 2005, s. 7–12.
- Żybul Wiktor, *Szczodennyk bum-bam-litiwcia*, per. z biłorus. W. Łewyćkyj, [w:] *Bum-Bam-Lit: antolohija biłoruskoji poetycznoji rewoluciji = antalėhija belaruskae paėtycznae rėwalucyji*, Luta sprawa, Kyjiw 2021, s. 369–397.

Viacheslav Levytskyi

„Latający Holender” białoruskiej poezji: zbiór *Nea-lit* jako zjawisko literackie

Streszczenie

Celem proponowanej pracy jest analiza statusu zbioru *Nea-lit* (1993–1994) w białoruskim procesie literackim lat dziewięćdziesiątych. Materiałem badawczym jest makieta tej książki z prywatnego archiwum poety Wiktara Żybula. Taki dokument literacki nie został jeszcze upubliczniony ani wprowadzony do obiegu naukowego.

Właściwości *Nea-litu* są wyjaśnione w aspektach ogólnokonceptualnym, tekstologicznym i gatunkowo-stylistycznym.

Między innymi rzeczami antologia manifestowała krystalizację nowej literatury. Ponadto w zbiorze znalazły się odmienne od późniejszych publikacji warianty wierszy Sierża Minskiewicza, Illi Sina, Aliesia Turowicza. W końcu *Nea-lit* został platformą do poszukiwania aktualnego języka artystycznego. W ramach projektu książki zarysowano radykalne eksperymenty translogiczne i niezwykle gatunek „panfilu”, zaprezentowano dominowanie obrazów przestrzeni miejskiej z zaakcentowanymi motywami cielesności.

Słowa kluczowe: tekst, obraz, wariant, publikacja, eksperyment.

“The Flying Dutchman” of Belarusian poetry: the collection *Nea-lit* as a literary phenomenon

Summary

The purpose of the proposed work is to analyze the status of the collection *Nea-lit* (1993–1994) in Belarusian literary process of the 1990s. The research material is the layout of this book from the private archive of the poet Viktor Zhybul. Such literary record has not yet been made public or put into scientific circulation.

The peculiarities of *Nea-lit* are illuminated in the general conceptual, textual and genre-stylistic aspects.

Among other things, the anthology manifested the crystallization of new literature. In addition, the collection included versions of poems by Sierzh Minskievich, Illia Sin, Alies Tuovich, different from later publications. In the end, *Nea-lit*

became a platform for searching for actual imaginative language. Within the project of the book radical translogical experiments and unusual genre of ‘panphile’ were outlined, images of urban space with accentuated motifs of corporeality prevailed.

Keywords: text, image, version, publication, experiment.

Viacheslav Levytskyi – ukraiński literaturoznawca, tłumacz, poeta. Kandydat nauk filologicznych (od 2012). W latach 2012–2013 młodszy pracownik naukowy w Instytucie Literatury im. Szewczenki Narodowej Akademii Nauk Ukrainy, później – badacz niezależny i członek zespołu autorskiego Historii Literatury Ukraińskiej (tom XII; Narodowa Akademia Nauk Ukrainy). Recenzent współczesnej literatury białoruskiej w ukraińskim piśmie „Krytyka” (od 2013). Autor kilku monografii, w tym książki *Wiktor Petrow: mapowanie twórczości pisarza* (Kraków: Universitas, 2020; współautor). Najważniejsze najnowsze publikacje: szereg artykułów w encyklopedii *Уладзімір Караткевіч (Uładzimir Karatkiewicz; Mińsk: Bielaruśkaia Entsyklopedyia imia Pietrusia Brouki, 2020)*; „Бум-Бам-Літ”: анталогія білоруськай паэтычнай рэвалюцыі = „Бум-Бам-Літ”: анталогія беларускае паэтычнае рэвалюцыі (*Bum-Bam-Lit: antologia białoruskiej poetyckiej rewolucji; Kijów: Luta sprawa, 2021; redaktor, współtłumacz, autor posłowia*). Mieszka i pracuje w Kijowie.