

AR
TY
KUŁY
I
ROZ
PRA
WY

Wojciech Kruszewski

ickiewiczowski
rękopis „№ 38”
raz jeszcze

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, kontakt: wojciech.kruszewski@kul.pl

Kończąc swoje studium o Mickiewiczowskim rękopisie numer 38, Stanisław Makowski stwierdził: „Ten przydługi rejestr istotnych dla edytora drobiazgów oraz odnoszące się do niego zwięzłe uwagi interpretacyjne [...] miały jedynie wskazać, jak te dwie sprawy są ze sobą związane, oraz podkreślić wagę i konieczność odczytywania na nowo znanych autografów. Każda z takich lektur jest bowiem w stanie wzbogacić kształt dotychczasowych edytorsko-interpretacyjnych propozycji”¹. Prezentowany artykuł jest taką właśnie próbą lektury na nowo dokumentu, wydałoby się, wnikliwie już przebadanego. Podejmuję ją z dwóch powodów. Przede wszystkim czynię to ośmielony wyraźną zachętą doskonałego poprzednika. Po drugie, tekst ten zrodził się z przekonania, że nie powiedziano jeszcze o tym manuskrypcie wszystkiego. Uważam, że pewne uwagi odnoszące się do zapisanych na nim urywków poetyckich można sformułować nieco inaczej, podkreślając tym samym te słabiej wyartykułowane; można też postawić tezy nowe. Wszystko zaś będzie zmierzać ku próbie odpowiedzi na pytanie fundamentalne, choć jak dotąd zbyt wyraźnie niepostawione.

Interesujący mnie dokument to arkusz powstały ze złożenia większej karty na pół². W ten sposób otrzymano dwukartkową składkę. Trzy pierwsze strony są puste. Na karcie drugiej *verso* ręką Adama Mickiewicza zostały wpisane wyraźnie od siebie oddzielone fragmenty poetyckie. No właśnie – fragmenty. Powodem moich

uwag w artykule będzie próba odpowiedzi na pytanie, czym te zapisy są. Precyzyjniej, czy na pewno są to autonomiczne utwory literackie? Stosuję dalej może nieco osobliwe terminy, prawdopodobnie szczególnie dziwne dla osób znających twórczość Mickiewicza, jako że licząca już sto trzydzieści lat tradycja edytorska sprawę w zasadzie przesądziła: mamy do czynienia z trzema wierszami. Chciałbym jednak w tym miejscu, na ile to tylko możliwe, odciąć się od tych kwalifikacji. W ten sposób może zrodzić się wrażenie sztuczności stylu, co gorsza, wysiłonej sztuczności refleksji³. Jednak jest to konieczna cena, którą trzeba zapłacić, żeby nie powiedzieć od razu za dużo, żeby dotychczasowymi interpretacjami, których wykładnikiem jest choćby termin „tekst”, nie przesłonić dokumentu takiego, jaki on jest; tym samym, żeby móc powiedzieć coś nowego.

Ten wybór terminologiczny wziął się też z zauważonej przeze mnie argumentacyjnej luki w stanie badań. Wróćmy do przywołanego na początku artykułu Stanisława Makowskiego. To niewątpliwie rzecz o pierwszorzędnym znaczeniu dla dyskusji nad tym dokumentem. Pojawia się w nim dziwny, choć dla dociekań nad manuskryptem 38 symptomatyczny moment. Badacz bardzo ostrożnie zaczyna swój wywód o dokumencie. Znamienne są kategorie, których używa: „cały fragment zaczynający się od słów [...] i oddzielony od niego dwoma krzyżykami fragment”, „dwa oddzielone krzyżykami fragmenty”, „ostatni wiersz pierwszego fragmentu” (s. 192), „nowy fragment”, „numeracja znajdujących się w rękopisie fragmentów”, „przytoczony tu fragment”, „wcześniejsze fragmenty”, „jest to fragment tematycznie zupełnie obcy”, „czy fragment *Gęby...* nie jest przypadkiem dalszym ciągiem fragmentu *Pytasz...*” (s. 193). Ten wybór słów, usilne (wszystko na to wskazuje) wystrzeżenie się terminów „utwór” czy „wiersz” w odniesieniu do zapisów w naszym manuskrypcie, to nie wybór bez znaczenia. I nagle, bez jakiegokolwiek wyjaśnienia, począwszy od strony 194 – jednak mowa o dziełach literackich: „Dla poprawnego rozstrzygnięcia spraw edytorskich związanych z **wierszem** [wyróżnienie – W. K.] *Broń mnie...* konieczna jest jego całościowa wizja interpretacyjna”. I dalej już w tym duchu.

To przejście już w opisie od neutralnego fragmentu do rodzącego edytorskie i historycznoliterackie konsekwencje wiersza nie jest nijak uzasadnione, choć nietrudno zgadnąć, że Makowski najprawdopodobniej po prostu zaakceptował

tradycję edytorską. Jednak jest to decyzja tym dziwniejsza, że dalej stwierdza on: „[...] w opinii wielu badaczy wszystkie wiersze z autografu »№ 38« uchodzą za fragmenty dalszego ciągu *Dziadów*. Jest to wielce prawdopodobne, jeśli się zważy, że fragmenty te wskazują, iż byłyby to *Dziady* ostro przeciwstawiające się *Dziadów* części III”⁴. A więc autor wcale nie jest pewny, że są to wiersze. Zgoda, jego deklaracji co do tożsamości zapisów z tego rękopisu brakuje pewności, z jaką kilkadziesiąt lat przed nim Wacław Kubacki stwierdzał, że *Broń mnie przed sobą samym* to „niewątpliwym fragment III części *Dziadów*”⁵. Lektura jego artykułu przekonuje jednak, że istnieje zasadnicza sprzeczność między tym, co wypowiedział wprost, nazywając te zapisy utworami, a jego najgłębszymi przekonaniem, kryjącym się choćby za używanym na początku studium terminem „fragment”. Nie wiadomo, na mocy jakiego rozumowania dokonano się to przejście od jednej do drugiej kategorii. Chciałem uniknąć podobnych dwuznaczności, dlatego sięgnąłem po jak najprostsze kategorie opisowe. Uważam, że za ich pomocą bez ryzyka nadużycia można całkiem sporo zauważyć.

Najpierw widzimy więc na tej stronie nie wiersze, ale pięć wyraźnie od siebie oddzielonych pól tekstowych⁶. W polach tych zostały wpisane pewne całości poetyckie.

Dwie najdłuższe notatki poetyckie zostały wpisane przez autora na środku karty i zajmują prawie całą stronę. Pierwszy zapis rozpoczyna się słowami: „Broń mnie przed sobą samym”. Następne wersy były wpisywane prawdopodobnie natychmiast po wersach je poprzedzających, o czym świadczy kształt i wielkość liter oraz to, że kolejne linie pisma są równane w lewo. Linia tego wyrównania, taka jest wyraźna tendencja graficzna w tym miejscu, z każdym wersem coraz bardziej odchyła się w prawo. Zapis ten musiał zatem powstać w jednym rzucie, bez przerw wynikających z koniecznego namysłu. Poniżej ostatniego wersu tego fragmentu poetyckiego w pozycji na środku strony zostały wpisane dwa krzyżyki⁷. Pod nimi znajduje się inny zapis poetycki, zaczynający się słowami: „Pytasz za co Bog trochę sławy mnie ozdobić”. Podobnie jak w pierwszym zapisie, również tutaj następne wersy odchylają się coraz bardziej w prawo. Co ważne, pierwszy wers tego zapisu zaczyna się w tym miejscu od lewej krawędzi strony, które zostało mu wyznaczone przez zapis powyżej. Oba bloki poetyckie są więc równane w lewo do tej samej linii. Gdyby Mickiewicz po skończeniu pierwszego zapisu odszedł od pracy, gdyby do drugiego fragmentu zasiadł później, ta wspólna dla obu największych pól poetyckich lewa krawędź pisma,

Czym te zapisy są? Precyzyjniej, czy na pewno są to autonomiczne utwory literackie?

jeśli w ogóle była, nie byłaby tak wyraźna. Oba fragmenty musiały wobec tego powstać prawie jednocześnie.

Obecność na stronie fragmentów trzeciego, piątego oraz zapisanego między nimi wyraźnie innym pismem fragmentu *Gęba za lud* świadczą o tym, że autor po jakimś czasie wrócił do tego rękopisu, że poddał go ponownej lekturze i refleksji. Proces twórczy był więc co najmniej dwu-, a prawdopodobnie trzyetapowy.

Blok trzeci to trzy linijki wpisane wyraźnie drobniejszym pismem na lewym marginesie, zaczynające się na wysokości ósmego wersetu pierwszego fragmentu poetyckiego. Jest to wariant wersu siódmego *Broń mnie*. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w ostatnim, piątym fragmencie na stronie. Został on wpisany na lewym marginesie na wysokości wyznaczonej przez ósmy wers zapisu drugiego. To druga redakcja wersów dziewiątego i dziesiątego *Pytasz za co*. W przypadku tych dwóch zapisów nie ma wątpliwości, że Mickiewicz wykorzystał marginesy do naniesienia korekt wcześniejszych zapisków. A nawet jeśli nie są to poprawki (bo Mickiewicz wersów z pierwszej wersji nie skreślił), to na pewno są to próby nowej redakcji.

Pozostaje czwarty blok pisma, zaczynający się słowami „Gęba za lud”. Pojawia się on także na lewym marginesie, zaczyna się na wysokości dwudziestego trzeciego wersetu pierwszego fragmentu, a kończy się na wysokości pierwszego wersu zapisu drugiego. Jest to również zapis poetycki, ale ani lokalizacja, ani pierwsze wrażenie po jego przeczytaniu nie pozwalają na bezdyskusyjne orzeczenie związku z którymś z omówionych poprzednio zapisów. Wydaje się on zapisem niezależnym od pozostałych fragmentów w tym dokumencie i tak też był traktowany przez większość badaczy zajmujących się nim – jako kolejny utwór Adama Mickiewicza.

Zapis ten, moim zdaniem, został wykonany na trzecim etapie procesu pisania poświęconego na interesującej nas stronie. Choć więc wygląda na czwarty, prawdopodobnie powstał jako piąty. Świadczą o tym m.in. cechy pisma; jest ono wyraźnie różne od pozostałych zapisów. Znajduje się on na marginesie wyznaczonym przez dwa pierwsze fragmenty, ale mieści się także między dwoma dopiskami z lewej. Z powodu tej lokalizacji jest to fragment dość zagadkowy. Nie można stwierdzić w sposób absolutnie pewny, dlaczego Mickiewicz właśnie tam zdecydował się go umieścić. Choć słowo „umieścić” niezbyt dobrze oddaje jego lokalizację. Można powiedzieć: ów zapis, jeśli powstał jako ostatni, został wciśnięty w jedyne wolne miejsce na stronie. To miejsce zdaje się świadczyć o gwałtowności decyzji poety. Jakby to, co Mickiewicz wyczytał, wracając po

jakimś czasie do rękopisu, domagało się natychmiastowej reakcji na piśmie⁸.

W tym miejscu musimy wrócić do tradycji badawczej, której najistotniejsze elementy powstały w toku prac nad edycją utworów Mickiewicza. Wydawcy (pierwszym z nich był Józef Kallenbach w 1889 roku) zdecydowali, że mamy do czynienia z trzema utworami poetyckimi zaczynającymi się incipitami: *Broń mnie przed sobą samym...*, *Gęby za lud krzyczące...* oraz *Pytasz, za co Bóg trochę sławy mnie ozdobił...* (tradycja podaje je w tej kolejności)⁹. W edycjach tych widzimy praktyczną odpowiedź na pytanie o tożsamość poszczególnych zapisów. W owej diagnozie np. to, co scharakteryzowałem jako czwarty blok zapisu, uzyskało status autonomicznego utworu literackiego. I choć można dostrzec próby rewizji tego ustalenia, to dominuje dziś to pierwsze rozpoznanie, podtrzymywane autorytetem następnych ważnych edycji, za które odpowiadali Stanisław Pigoń, Czesław Zgorzelski i inni.

Jeżeli jednak spróbujemy zapomnieć na moment o tej tradycji, jeśli postaramy się skoncentrować na topografii manuskryptu 38, możliwe będzie postawienie na nowo tych podstawowych pytań. Te zasadnicze kwestie, dotyczące ontologii zapisów (utwory czy nie?), pojawiają się właśnie wraz z tą wielką niewiadomą: dlaczego Mickiewicz zapisał *Gęba za lud* tam, gdzie zapisał? To nie jest wygodne miejsce; wąski margines każe wielokrotnie łamać każdy wers. A przecież na tym samym arkuszu miał Mickiewicz wolnych stron aż nadto jak dla tak krótkiego zapisu. Notatka poetycka jest tajemnicza przede wszystkim dlatego, że jest przyrośnięta do dwóch pozostałych, dużych całości poetyckich, choć nośnik umożliwiał zupełnie inną lokalizację. Mówiąc inaczej, zapis czwarty sprawia wrażenie, jakby Mickiewicz sam sobie wchodził w słowo¹⁰. Dla decyzji o takim, a nie innym umiejscowieniu tego fragmentu nie było po prostu **materialnej** racji. A skoro tak, skoro Mickiewicz tak wyraźnie ignorował logikę nośnika, to racja ta musiała być natury twórczej, nie mogła to być decyzja przypadkowa.

Jedynym powodem, że zapis ten znalazł się właśnie w tym miejscu, jedynym powodem mogącym się oprzeć krytyce, jest więc to, że musiał on pozostawać w jakimś związku z głównym nurtem pisania. Bloki trzeci i piąty pozwalają taką relację zauważyć z łatwością. Są to warianty odnoszące się do fragmentów powstałych najwcześniej, fragmentu pierwszego i drugiego. Relacja między nimi jest widoczna przede wszystkim na poziomie tekstowym, choć cechy graficzne, np. miejsce zapisania, nie są bez znaczenia. Redakcja wcześniejsza daje się zastąpić redakcją późniejszą i otrzymujemy sensowną, choć

niekoniecznie lepszą całość. Wersja wcześniejsza nie zostaje skreślona, bo autor jeszcze nie zdecydował o losie zapisu; chce mieć wybór, chce widzieć te możliwości. W przypadku interesującego nas tu fragmentu takiej wyraźnej i jednoznacznej relacji tekstowej brak. Wprawdzie Makowski stwierdza, że *Gęba* może stanowić doskonałą puentę *Pytasz za co*¹¹, jednak ten sąd jest trudny do zaaprobowania. Tym, co niekwestionowalne, jest jedynie łączność na poziomie graficznym: wszystkie zapisy są na tej samej stronie. Jednak *Gęba za lud* – tego zapisu nie da się wpasować, jeśli użyć kryterium tekstowego, w żadne miejsce w pozostałych fragmentach bez ryzyka usłyszenia zarzutu o arbitralności takiej decyzji. Zarówno *Bronń mnie przed sobą samym*, jak i *Pytasz za co Bog trochę sławy mnie ozdobił* (widać to już w incipitach) mają wyraźnego, choć niewątpliwie różnego adresata, do którego podmiot tych fragmentów poetyckich zwraca się bezpośrednio. *Gęba* realizuje inną strategię wypowiedzi; zawiera uniwersalną diagnozę, a odbiorca wypowiedzi nie jest nijak zaznaczony.

Z drugiej strony gest pisarza, owo wpisanie fragmentu w jedyne wolne miejsce, świadczy, że jakaś zależność musi tu zachodzić. Oczywiście, możemy uznać, że lokalizacja fragmentu jest przypadkowa. Poruszony nagłym natchnieniem wieszcz chwytając za pióro i zapis łąduje w jedynym wolnym miejscu, bo ten właśnie, a nie inny papier miał akurat autor pod ręką. Domysł ten jednak tak naprawdę niczego nie wyjaśnia.

Wróćmy do relacji dwóch pierwszych fragmentów. W pracach poświęconych Mickiewiczowskim rękopisom pojawiła się już dawno ciekawa teza. Dotyczy ona (banalna rzecz, wydawałoby się) owych krzyżyków oddzielających pierwszy blok zapisu od bloku drugiego. Aleksander Nawarecki, pisząc o jednym z liryków lozańskich, zauważył, że sprawa tych znaków ma zupełnie fundamentalne znaczenie¹². Uwaga badacza dotyczy rękopisu z drobnym lirykiem *Uciec z duszą na listek*: „Nasuwa się nawet podejrzenie, że ta myśl złapana w locie została rzucona na papier w postaci prozaicznej notatki. Jednakże zapis w trzech liniijkach ze złamanym wersem pierwszym pokazuje najdobitniej, że to nie proza, lecz wiersz. Zaś **o jego samodzielności czy odrębności zdaje się świadczyć obramowanie tekstu dwiema parami energicznie skreślonych krzyżyków** (wyróżnienie – W. K.). Wyraźna to cezura jak na chaotyczny układ rękopisu. Zgorzelski dodaje jeszcze, że w taki sam sposób rozdzielał poeta kolejne *Zdania i uwagi*¹³. To ważny fragment stanu badań, bo wprost dotyczy metody orzekania o dziełowym charakterze zapisu na podstawie cech graficznych rękopisu. Czy da się tę metodę zastosować do rękopisu 38? Można

zakwestionować trafność przedstawionej przez Nawareckiego analogii, wskazując te miejsca w rękopisach Mickiewicza, w których takie krzyżyki pełniły zupełnie inną rolę. W Mickiewiczowskich manuskryptach nie zawsze oddzielają one od siebie kolejne utwory.

W stanie badań sformułowano tezę, że omawiany tutaj rękopis zawiera nie trzy utwory poetyckie, ale fragmenty nowej wersji trzeciej części *Dziadów*¹⁴. To z brulionów tego właśnie utworu miał Władysław Mickiewicz w obecności Kallenbacha wyjąć interesujący nas rękopis. Skoro tak, zwróćmy uwagę na znane nam bruliony arcydramatu, które szczęśliwie dochowały się do naszych czasów. Okazuje się, że praktyką pisarską Mickiewicza w czasie, gdy pracował nad tym utworem, było oddzielanie poszczególnych partii jednego zapisu za pomocą krzyżyków. Widzimy je w tych manuskryptach dość często, choćby w tym fragmencie brulionów *Petersburga z Ustępu*:

Lecz Bóg je wszystkie zbierze i policzy
Za każdą odda ocean słodczy. .

+ +

Obacz wyżej (po numerze 30)

Odieszli

Dumali, poszli – został z jedynasty¹⁵.

Podobnie jest z innymi rękopisami wieszca, choćby z zapisem rozpoczynającym się słowami „O tem że dumać na paryskim bruku”, publikowanym jako *Epilog do Pana Tadeusza*. Tutaj trzy krzyżyki poprzedzają fragment wiersza:

Jedyne szczęście, kto w szarej godzinie
S kilku przyjaciół usiadł przy kominie¹⁶.

Widzimy, że w brulionach z lat trzydziestych (a tak datowane są wszystkie interesujące nas zapisy) poeta oddzielał krzyżykami następujące po sobie fragmenty jednego utworu. Odmienne rozumienie tych znaków wymagałoby zakwestionowania choćby integralności wiersza zwanego *Epilogiem do Pana Tadeusza*, co wydaje się przedsięwzięciem dość karkołomnym. A skoro tak, to czemu nie potraktować jako części większej całości również dwóch najdłuższych fragmentów na interesującej nas karcie? Czemu trwać w przekonaniu, że akurat w tym rękopisie krzyżyki oddzielają samodzielne utwory? Praktyka pisarska Mickiewicza nie jest w tym zakresie jednoznaczna. Budowanie decyzji o traktowaniu interesujących nas zapisów jako trzech różnych dzieł na podstawie użycia tych znaków w jednym tylko manuskrypcie wydaje się słabo uzasadnione. Dość przekonujące są natomiast argumenty,

że mamy do czynienia z poetyckimi notatkami do jakiegoś dzieła.

Wszystkie pięć zapisów zawierają fragmenty poetyckie o równym, trzynastozgłoskowym formacie, zawsze ze średniówką po siódmej sylabie. Format ten był przez Mickiewicza kształtowany świadomie; nie przewidywał on od niego odstępstwa. Widać to wyraźnie w drugim wersie fragmentu z incipitem *Gęba za lud krzyczące*. W pierwszym rzucie poeta zapisał: „MTwarze lud bawiące nakońiec lud znudza”; format dwunastozgłoskowy, 6 + 6. Brakującą sylabę, inicjał „i”, zresztą, minuskułę, dopisał Mickiewicz później, nie poprawiając dużego „t” na małe. Podobnie w *Pytasz za co*, gdzie twórca w wersie siódmym skreśla dwusylabowe „kiedy”, a wpisuje jednosylabowe „gdy”, poprawiając format na trzynastozgłoskowy. Oczywiście omyłki (jak niezgodnienie liczby: „Błogosławieni cichy” w *Pytasz za co*), jeśli tylko nie psuły rytmu, zostawiał; jakby nie był nimi zainteresowany¹⁷. Wydaje się, że ten „wiersz” dla Mickiewicza przede wszystkim brzmi, a dopiero dalej znaczy.

Następnym argumentem za ścisłym związkiem fragmentów w rękopisie 38 może być to, że we wszystkich mamy do czynienia z parzystym układem rymów. Od tej zasady jest tylko jeden wyjątek. Od wiersza siódmego do dziewiątego w *Broń mnie przed sobą samym* rymują się nie dwa, lecz trzy wersy:

Zwracam na cię słoneczne, ludzkie me zrøcenice,
Chwytam ciębie røkani za obie prawice.
I krzyczę na głos cały wydaj tajemnicę.

Podobnie jest w przypadku wiersza zwanego *Epilogiem do Pana Tadeusza*. W nim także przeważają rymy parzyste, ale również tutaj znajdujemy rymujące się ze sobą dokładnie trzy wersy, jak w tym fragmencie:

Ale o krwi tej co się świeżo łała,
O łzach któremi płynie Polska cała,
O sławie która jeszcze nie przebrzmiała!
O nich pomyśleć nie mieliśmy duszy.
Bo naród bywa na takiej katuszy,
Że kiedy zwróci wzrok ku jego męce,
Nawet Odwaga załamuje ręce¹⁸.

Reasumując, wszystkie fragmenty w rękopisie zostały zapisane w tym samym formacie trzynastozgłoskowym ze śred-

niówką zawsze po zgłosce siódmej. Zauważone odstępstwa to *lapsus calami*. Wszystkie też fragmenty (z jednym drobnym wyjątkiem) mają parzysty układ rymów. Oczywiście, nie musi to przemawiać za tezą, że są to różne części jednej całości, a nie trzy różne utwory. Podobieństwa są jednak zbyt duże, by stanowczo wykluczyć taką możliwość. A to już ważki trop.

Próbując ustalić, czy mamy tu do czynienia rzeczywiście, jak chce tradycja wydawnicza, z trzema utworami, sięgnąłem też do narzędzi krytycznogenetycznych. Oczywiście jest, co pokazałem powyżej, że fragment *Gęba* musiał pojawić się po zakończeniu pisania fragmentu pierwszego i drugiego. Jego miejsce zdaje się jednak sugerować, że musi mieć on jakiś związek z zapisanymi wcześniej fragmentami. Problematyczne pozostaje jednak, jaki był powód pojawienia się tej ostatniej notatki. A więc – czy *Gęba* powstała po ponownej lekturze notatki pierwszej, łącząc się z nią jakoś, czy może drugiej, stanowiąc kontynuację pewnych idei tam zawiązanych?

Związku tego szukałem najpierw na poziomie świata przedstawionego w utworze. Uważam, że da się zauważyć relację: *Gęba* to odpowiedź na postawę wyeksponowaną w *Broń mnie*. Podmiot tego drugiego fragmentu przybiera wobec adresata swojej wypowiedzi, Boga, specyficzną postawę, pełne gwałtowności żądanie.

Ten krzyk w stronę Boga, krzyk wydany w imieniu ludzkości, jako żywo przypomina postawę Konrada z *Wielkiej Improwizacji*. Tymczasem fragment czwarty zaczyna się słowami: „Gęba za lud krzyczą e san lud w końcu znudza”. Możliwe, że fragment ten powstał jako zaprzeczenie postawy wyrażonej we fragmencie pierwszym. Tym samym można postawić tezę, że *Gęba* powstała jako późniejsza reakcja na *Broń mnie*. Mickiewicz nie skreślił pierwszego zapisu, pozwolił, aby na karcie tej zaistniała swego rodzaju polifonia. A w każdym razie (jeśli polifonia – to za dużo dla dwóch tylko stanowisk) – te dwa głosy nie śpiewają unisono¹⁹.

Jednak jest i wyraźna, nawet wyraźniejsza relacja między tym zapisem a fragmentem drugim. W *Pytasz za co* fragment poddany korekcie brzmi w drugiej redakcji:

Huk mija, musim
minąć z blaskiem
i gawęda.
Błogosławieni cisi oni
świat posiadają.

Wydaje się, że ten „wiersz” dla Mickiewicza przede wszystkim brzmi, a dopiero dalej znaczy

Zarówno huk, jak i cisza z tego fragmentu powracają w centralnym dopisku na marginesie:

Wszystko przejdzie, po huku
po szumie po trudzie,
Wężmą dziedzictwo, cisi
ciemni mali ludzie.

Tu związek wydaje się wyraźniejszy przede wszystkim dlatego, że widać powtórzenie przeciwstawnych motywów huku i ciszy. W obu fragmentach użyte są pokrewne słowa „minąć” i „przejsć”. Wreszcie, nie ma co do tego wątpliwości, jednego, ewangelijnego rodzaju są i „błogosławieni” z pierwszego cytatu, i ci, co „Wężmą dziedzictwo” z cytatu drugiego. Drugie z ośmiu Chrystusowych błogosławieństw brzmi: „Błogosławieni ciszy; albowiem oni posiadą ziemię”²⁰. Może to właśnie te oczywiste pokrewieństwa skłoniły Stanisława Makowskiego do postawienia tezy, że *Gęba* może być puentą wiersza zaczynającego się incipitem *Pytasz za co?* Jednak, moim zdaniem, na podstawie przedstawionych powyżej spostrzeżeń można sformułować konkluzję przeciwną. Związki są tak duże, że *Gąb* nie da się dopisać po ostatnich słowach *Pytasz za co*. Gdyby to zrobić, powstały na mocy tego zabiegu wiersz raziłby powtórzeniami. Jeśli jednak nie jest to puenta, to czy możliwe jest, że zapisany na marginesie ostatni fragment stanowi wariant sześciu ostatnich wersów *Pytasz za co?* Jak widzimy na tej samej karcie, Mickiewicz nie skreślał redakcji wcześniejszych, a odpowiednie miejsce było już zajęte przez dopisek, który w mojej numeracji oznaczony jest jako piąty. Może więc tutaj także mamy do czynienia z drugą redakcją? Jednak w tym przypadku brak ostatecznego dowodu. Co więcej, sześć ostatnich wersów z pierwszej redakcji przynosi zgrabne rozwinięcie motywu ziarna. Całość w tej redakcji jest ładnie wykończona. Zastąpienie tej części dopiskiem *Gęba* wyraźnie psułoby utwór. Skoro jednak autor ma prawo nie tylko dzieło poprawić, ale i je zepsuć... Rzecz ta pozostaje w sferze domniemywań.

Co nie ulega wątpliwości: bodźcem do napisania *Gąb* mogłaby być też lektura zapisanych wcześniej fraz we fragmencie drugim. A może oba fragmenty sprowokowały poetę do napisania następnego fragmentu, polemicznie rozwijającego tezy z fragmentów wcześniejszych? Czy można jakoś ten genetyczny węzeł rozwikłać?

Szukając odpowiedzi na to pytanie, spróbowałem na koniec prześledzić relację między fragmentami w rękopisie 38

na poziomie fonetycznym. Tym, co zwraca uwagę we fragmencie czwartym, jest frekwencja zgłoskotwórczego „i”. W sześciowersowych *Gębach* występuje ono zastanawiająco często w wersach czwartym i szóstym (miejsca te pogrubiałem):

Imion miłych ludowi
lud pozapomini (5 razy)²¹
[.....]
Wężmą dziedzictwo, cisi
ciemni mali ludzie (5 razy).

Na ogólną liczbę siedemdziesięciu siedmiu sylab w tym fragmencie zgłosek zbudowanych wokół „i” jest dwanaście. Jeśli tę ostatnią liczbę podzielimy przez liczbę wszystkich zgłosek we fragmencie, otrzymamy wartość 0,156 (dalej będę ją nazywał *ratio*). A jak jest w pozostałych fragmentach? W *Broni mnie* na ogólną liczbę czterystu czterech zgłosek (jedna omyłkowo dodana w dwudziestym dziewiątym rządku) sylab z „i” jest trzydzieści osiem (*ratio* 0,094). Co więcej, w wersach czwartym („ludzi”) i dziesiątym („wsi”, może miało być: „w sile”) poeta skreślił słowa z „i”, nie zastępując ich słowami z tą gloską. Ten fragment, jak widzimy, nie był więc świadomie kształtowany w interesującym nas zakresie. W przypadku *Pytasz za co* na ogólną liczbę stu pięćdziesięciu pięciu sylab w pierwszej wersji sylab z „i” jest dwadzieścia dwa (*ratio* 0,142), a w lekcji uwzględniającej wersję na marginesie dwadzieścia sześć na sto pięćdziesiąt sześć sylab (*ratio* 0,167). W tym przypadku mamy też do czynienia z dodaniem „i”, co – wydaje się – było zabiegiem celowym.

Geneza od strony fonetycznej, jeśli wziąć pod uwagę tylko gloskę „i”, sugeruje, że fragmentowi czwartemu bliżej do *Pytasz za co*; mieści się on między *ratio* pierwszej i drugiej redakcji tego zapisu²². Także gdy wziąć pod uwagę inne, omówione wcześniej aspekty, o wiele wyraźniejsza jest relacja między tymi właśnie zapisami. Wydaje się więc, że genetyczny związek zachodzi raczej między tymi dwoma fragmentami. To z powodu *Pytasz za co* Mickiewicz napisał fragment *Gęba za lud*.

*

Pora jednak wrócić do fundamentalnego dla tego studium pytania. W obliczu zaprezentowanych konstatacji cząstko-

wych (cechy pisma, orientacje poszczególnych pól zapisu względem siebie, cechy metryczne, brzmieniowe oraz motywiczne) nie widzę możliwości, żeby stwierdzić kategorycznie, z czym mamy tutaj do czynienia. Czy są to, jak chce tradycja, trzy osobne wiersze? A może w ogóle nie są to wiersze, ale fragmenty nowej redakcji *Dziadów cz. III*, o czym świadczy pierwszy znany nam epizod historii tego rękopisu: wyciągnięcie go z brulionów arcydramatu? A może to hybryda: notatki poetyckie do nowej redakcji dramatu oraz wpisany na marginesie liryk, który powstał w wyniku refleksji nad zdobyczami tej pracy? W tej zupełnie fundamentalnej sprawie tak naprawdę nic nie wiemy na pewno. Trzeba zatem czekać na kolejną lekturę, która będzie „w stanie wzbogacić kształt dotychczasowych edytorsko-interpretacyjnych propozycji”.

Nie odchodźmy jednak zbyt pośpiesznie od tego rękopisu. Przyjrzyjmy się jeszcze raz efektom tej pracy, by zapytać o powod fiaska.

Literacki proces twórczy to przede wszystkim geneza tekstu literackiego. Możliwe, a nawet konieczne jest jednak poszerzenie tego sposobu spojrzenia na cel dociekań krytyków genezy. W każdym literackim procesie twórczym powstaje tekst, ale też rozpoczynany jest akt literackiej komunikacji. A komunikacja literacka, w której centrum, owszem, znajduje się tekst dzieła, do tekstu zredukować się nie da.

W badaniach nad ludzką komunikacją niekwestionowanym pewnikiem jest dzisiaj, że nie można jej sprowadzić do porcji informacji utrwalonej w tekście. W komunikacji literackiej tekst jest zatem tylko jednym ze środków, który jest stosowany do porozumiewania się. Komunikacja to gra intencji, z których tylko część krystalizuje się w postaci tekstowych struktur. W badaniach literackich pojawiają się od dłuższego czasu prace (np. dotyczące tzw. materialności tekstu)²³, dzięki którym można próbować poszerzyć tradycyjny przedmiot krytycznogenetycznych badań i spróbować upomnieć się o genezę aktu komunikacji literackiej, w którym geneza tekstu byłaby tylko jednym z jej elementów, a innymi elementami – choćby świadome kształtowanie przez autora graficznej strony publikacji.

Powróćmy do kwestii, dlaczego nie możemy odpowiedzieć na pytanie o tożsamość tych zapisów. Moim zdaniem podstawowym problemem jest to, że rękopis 38 nie został osadzony przez autora w żadnej wyraźnej literackiej sytuacji komunikacyjnej angażującej zewnętrznych aktorów. Mickiewicz nie wyszedł poza komunikowanie się z sobą samym. Zabrakło gestu autoryzacji, fundamentalnego dla komunikacji literackiej. W rezultacie okazuje się, że dysponujemy tylko pewnym wachlarzem możliwości interpretacyjnych,

ale niemożliwa jest jednoznaczna, zobowiązująca wykładnia nawet w kwestii najbardziej palącej. W tę sytuację weszli edytorzy, którzy brak autoryzacji zastąpili swoją „autoryzacją”. I to na tej podstawie ukonstytuowała się sytuacja komunikacyjna. To dzięki edytorskiej autoryzacji „Mickiewicz” mówi do współczesnych odbiorców to, co kazali mu mówić edytorzy – rzekomo swoje wiersze²⁴.

Krytyka genezy nie pozwala tego problemu rozwiązać, w sensie – nie umożliwia podjęcia decyzji edytorskich. Pozwala jednak zrozumieć, co się wydarzyło w procesie pisania, a kres jej możliwości wyjaśniania wyznaczają granice komunikacji literackiej. Zagadnienie to od strony teoretycznej możliwe jest, jak sądzę, do dalszego pogłębienia i otwiera przed krytyką genezy nowe perspektywy.

Key Words: Adam Mickiewicz, manuscript of signature 38, Polish Library in Paris, editorial tradition, the method of critique of genesis, academic editing

Abstract: The subject of analysis in the article is the manuscript of signature MAM 38 stored at the Polish Library in Paris. According to the editorial tradition, it is commonly accepted that it contains three lyrical compositions by Adam Mickiewicz. The problem tackled by the article is the ontological status of those writings. The Author attempts to answer the question of whether they are truly autonomous literary works. The analyses presented here are inspired by the method of critique of genesis. The factor of key importance here are the remarks concerning Mickiewicz's act of shaping the fragments' phonetic layer. The article is concluded with methodology-related remarks concerning academic editing on the reasons why certain records are considered literary compositions.

¹ S. Makowski, *Mickiewiczowski rękopis „№ 38”*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 4, s. 198. Chodzi o dokument przechowywany w Bibliotece Polskiej w Paryżu, sygn. MAM 38. Dziękuję Pani Ewie Rutkowskiej, kierującej działem rękopisów tej placówki, za pomoc w uzyskaniu materiałów niezbędnych do ukończenia prac nad artykułem.

² W prezentowanej pracy w zakresie cech badanego rękopisu w znacznej mierze opieram się na ustaleniach moich poprzedników. Manuskryptu nie widziałem. Próbuję tu wykorzystać najlepiej, jak się da, to, czym – dzięki publikacjom – dysponujemy dziś wszyscy. W związku z tym przyjmuję m.in. datację tego rękopisu ustaloną na podstawie analogii między zapisami umieszczonymi na tej karcie a Mickiewicza *Zdaniami i uwagami* i jego przekładem *Mysli* Louis-Claude de Saint-Martina, czyli 1835 rok; Cz. Zgorzelski, *Uwagi edytorskie i odmiany tekstu*, w: A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, t. 1, cz. 1: *Wiersze 1829–1855*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1981, s. 306–307. W cytatach posługuję się transliteracją zapisów, którą dołączam do artykułu. Nieco odmienne lekcje podaje Czesław Zgorzelski (adres bibliograficzny dalej), a wnikliwych czytelników odsyłam też do przywołanego powyżej artykułu Stanisława Makowskiego, który proponuje jeszcze inne odczytania poszczególnych fragmentów. Cytując Mickiewicza, idę za faktycznym stanem rękopisu, nie poddając fragmentów melioracjom czy modernizacjom.

³ Unikam też kwalifikacji „teksty” w odniesieniu do tych zapisów. W tym przypadku jednak splotam terminologiczny dług krytyce genezy. Wyczerpujące uzasadnienie tego wyboru w tak krótkim artykule nie jest możliwe. Idę tu za rozumieniem dokumentacji procesu twórczego ujętym przez Daniela Ferrera następująco: „[...] the draft is not a text, or a discourse;

it is a protocol for making text. [...] the draft as a whole can be taken as a set of instructions"; D. Ferrera, *The Open Space of the Draft Page: James Joyce and Modern Manuscripts*, w: *The Iconic Page in Manuscript, Print, and Digital Culture*, eds. G. Bornstein, T. Tinkle, Ann Arbor 1998, s. 261.

⁴ S. Makowski, op. cit., s. 195.

⁵ W. Kubacki, *Żeglarz i pielgrzym*, Warszawa 1954, s. 191.

⁶ Dalej będę posługiwał się numeracją tych pól od 1 do 5 w kolejności od największego z nich w dół, a później przez trzy następne zapisy na marginesie. Numeracja ta najprawdopodobniej nie odpowiada dokładnie kolejności pojawienia się zapisów na karcie, o czym dalej.

⁷ Znajdują się one pod pierwszym zapisem czy przed drugim zapisem? Zgorzelski w swojej transliteracji (*Wiersze Adama Mickiewicza w podobiznach autografów*, cz. 2: 1830–1855, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1998, s. 114) zmienił krzyżyki na asteryski przed kolejnym fragmentem opublikowanym na następnej stronie. (W publikacji tej nie zachowano integralnego charakteru karty w transliteracji). Czy jednak nie oddzielają one po prostu dwóch sekcji? Dlaczego mają stanowić początek drugiego zapisu, a nie koniec pierwszego? Podnoszę tę wątpliwość, gdyż nawet transliteracje Zgorzelskiego, jakże dokładne, nie są wolne od interpretacji materiału archiwalnego, które wcale tak oczywiste nie są.

⁸ Czy możliwe jest przyjęcie innej kolejności w rekonstrukcji genezy zapisów na analizowanej karcie? Najpierw fragmenty pierwszy i drugi, następnie czwarty, a dopiero później trzeci i piąty? Uważam, że zupełna odmiennność pisma w tym miejscu zdaje się przemawiać za odrzuceniem takiej możliwości.

⁹ Ten brzemienisty w skutki pierwodruk to: J. Kallenbach, *Nieznane wiersze Adama Mickiewicza*, „Niwa” 1889, nr 2, s. 1. W edycji tej Kallenbachowi nie udało się odczytać pierwszych słów *Gąb*. Pod takim incipitem wiersz drukowany jest jednak niezmiennie od lat. Jeśli chodzi o kolejność tych wierszy w rękopisie, została ona zaznaczona rzymską numeracją nanesioną ołówkiem.

¹⁰ Bo też każdy brulion, a z tym przecież mamy tu do czynienia, jest świadectwem komunikacji autora z sobą samym. „[...] the draft has no reader. [...] The draft page is the locus of a dialogue between the writer and his later self or selves”; D. Ferrer, op. cit., s. 257.

¹¹ S. Makowski, op. cit., s. 193.

¹² A. Nawarecki, *Arcydziełko Mickiewicza*, „Teksty Drugie” 1995, nr 6, s. 119–129.

¹³ Ibidem, s. 124.

¹⁴ Już Kallenbach, pierwszy badacz, który przyjrzał się karcie, zauważył taki ślad recepcji interesujących nas zapisów: „U góry dopisał ktoś ołówkiem: »Warianty – Dziady cz. III«. Ta mylna sygnatura sprawiła, że ukryty się przed okiem wydawców dotychczas nieznane wiersze Mickiewicza, nie będące bynajmniej wariantami części III-ej »Dziadów«. Nie tylko bowiem tok i styl wierszów, ale i same zewnętrzne oznaki stanowią dostateczny dowód, że wiersze [...] pochodzą z późniejszych lat”; J. Kallenbach, op. cit. Czy taki dopisek rzeczywiście widniał kiedyś na manuskrypcie? Makowski w przywołanym wcześniej artykule stanowczo stwierdza, że nie jest to możliwe.

¹⁵ A. Mickiewicz, „*Dziady część III*”. *Transliteracje. Komentarze*, oprac. edytorskie Z. Stefanowska, współpraca M. Prussak, Warszawa 1998, s. 98. Rękopisy brulionów dostępne są w sieci pod adresem: <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/docmetadata?id=19298&dird-s=1&tab=3>.

¹⁶ Idem, *Pan Tadeusz*, oprac. K. Górski, Wrocław 1969, s. 277.

¹⁷ Gwoli ścisłości, dwa inne miejsca pozostały z tym formatem niezgodnione. W drugim fragmencie w wersie dziewiątym sylab jest dwanaście. Jest to wynik potknięcia pióra. Mickiewicz omyłkowo zapisał „przemijacy” zamiast dłuższego o jedną zgłoskę „przemijający”. Ten rygor rytmiczny jest nawet ważniejszy niż sensowność zapisu. Zob. np. dwudziesty rząddek pisma w pierwszym fragmencie: „J znasz się sie i nieznasz, my czy siebie znamy?”. Trzydziesty rząddek pisma: „Broń mnie przed sobą samym”, czternastozgłoskowy: „My walczym w sobie w świecie s chęciami własenemi”. Nadliczbowe „e” w ostatnim wyrazie uznaję za omyłkę. Owo „własenemi”, a także „przemijacy” nie mają potwierdzenia w znanym mi Mickiewiczowskim materiale językowym. Dobrze odpowiadają natomiast jego niedbałemu pisaniu i niedbałej zwykłe korekcie.

¹⁸ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, s. 278.

¹⁹ S. Makowski, op. cit., s. 193: „Wobec *Broń mnie...* jest ten fragment tematycznie zupełnie obcy”. Jak staram się pokazać, można się z tym stwierdzeniem nie zgodzić. Przeciwnostawny – nie znaczy obcy.

²⁰ Mt 5,4 (przekład Jakuba Wujka). Podobnie jest jednak także w innych ważnych przekładach na język polski, dostępnych w czasach Mickiewicza. W Biblii gdańskiej: „Błogosławieni ciisi; albowiem odziedziczają ziemię”. W Biblii brzeskiej: „Błogosławieni są ciisy, albowiem ziemię dziedzicznie osiedlą”. Na marginesie tej sprawy – w *Zdaniach i uwagach* jeden z fragmentów brzmi: „O kawał ziemi ludzkie dobija się plenię; / Zostań cichym, a możesz osiąść całą ziemię”. Podobieństwo to może być argumentem za trafnie rozpoznaniem przez mickiewiczologów związkiem czasowym badanego manuskryptu ze *Zdaniami i uwagami*.

²¹ Dokładnie, inaczej niż podają to edytorzy, w rękopisie lekcja: „pozapomi ni”, a więc jeszcze jedna, dodatkowa sylaba utworzona przez „i”. Jest to oczywista omyłka. Jednak ta omyłka wydaje się, paradoksalnie, potwierdzać, że akurat w tym fragmencie Mickiewicz świadomie kształtował frazę pod względem fonetycznym.

²² Już po przesłaniu artykułu do druku kontynuowałem analizy fonetyczne. Pozwala ją one wzmocnić prezentowaną tutaj tezę. Wyniki tych prac planuję ogłosić na forum naukowym wkrótce.

²³ Szansą taką byłoby w tym zakresie choćby wykorzystanie prac Jerome’a McGanna, np. *The Textual Condition* (Princeton 1991).

²⁴ Moje doświadczenie badawcze (*Dwa wiersze ostatnie Anny Kamińskiej*, „Roczniki Humanistyczne” 2013, z. 1, s. 191–197) pozwalają mi sądzić, że stan archiwalny nie jest żadnym argumentem w tej sprawie. Archiwum nie ma intencji. Tę może mieć tylko autor, utrwalający swoją wolę dotyczącą przeznaczenia zapisu za pomocą wskazówek wyraźnie to przeznaczenie określających, co nazywam w tym artykule autoryzacją. Naruszający autorską wolę, bo nadinterpretujący stan archiwalny edytor (a przyczynkiem do tego może być choćby niedokończona kwerenda, niedomknięty przedtekst, ujmując rzecz w kategoriach krytyki genezy) czy badacz wychodzi ze swojej roli aktora i rości sobie pretensje do bycia autorem.

- I Broń mnie przed sobą samym – maszeze dość potęgi,
Są chwile w których na wskroś widzę twoje xięgi,
Jak słońce wglę przeziera, która ludziom złotą,
Brylantową zdajesię a ludzi słońcu ciemnotą,
Człowiek wiekszy nad słońce; wie ze ta powłoka
Złota ciemna jest tylko – tworem jego oka.
Zwracam na cię słoneczne, ludzkie me zrœnice,
Chwytam cię rękami za obie prawice.
Oko w oko I krzyczę na głos cały... wydaj tajemnicę
utapiam wtobie me zrenicæ, Dowiedz żeś jest mocniejszy lub ~~pokaż się w~~ wyznaj ze wsi tyle
Tylko ile ja mozesz w mądrąsci i w sile
Nie znasz początku twego, a czyż ludzkie plemie,
Wie od jakiego czasu upadło na ziemię?
Bawisz się tylko ciągle budając sam siebie?
Coż robi rodzaj ludzki w swych dziejach się grzebie.
Twoja mądrość samego Siebie nie dociecze?
A czyliz samao siebie zna plemię człowiecze?
Jeden masz niesmiertelność, my czy jej nie mamy?
Samego sieb
Zi znasz się sie i nieznasz, my czy siebie znamy?
Końca twojego nieznasz, my kiedyż się skończym?
Dzielisz się łączysz i my dzielim się i łączym.
Tyś rozny i my zawsze myślą rozroznieni,
Tyś jeden, i my zawsze sercem połączeni.
Tyś potężny w niebiosach, my tam gwiazdy szledzin,
Wiekiś w morze, my po nich jezdzim, głąb ich zwiedzim,
O, ty co święcąc nie znasz wschodu i za chodu,
Powiedz czym się ty roznisz od ludzkiego rodu!
Toczysz walkę s szatanem w niebie i na ziemi,
My walczym w sobie w świecie s chęciami własenemi:
Ty sam na siebie wdziałeś raz postać człowieka,
Powiedz, czyś wziął na chwilę, czyś ją miał od wieka?
Wszystko przejdzie, po huku po szumie po trudzie,
Wężną dziedictwo, cisi
ciemni mali ludzie.
- ++
- Pytasz za co Bog trochę sławy mnie ozdobięł,
III Za to, com ~~chciał~~ myślił i chciał, nie za to com zrobić.
Myśli i chęci jest to poezya w swiecie,
Wykwita i opada jak kwiat w jednym leie.
Lecz uczynki jak ziarna pod w głąb zieni zaryte,
Aż na przyszły rok ziarna wydadzą oblite.
Przydzie czas kiedy gdy błyszczace imieona pogniaje,
S cichych ziaren wywite kłosy swiat okryieą.
Huk jest przemijacy, a chrystus powiedział ← [Chrystus po-
Błogosławieni cichi on ewszystkich przesiedział.
Miechrze prawdę zrozumi kto chrystusa słyszy,
Kto pragnie ziemię posiadać niechaj siedzi w ciszy.
- Huk mija, musim
minąć z blaskiem
i gawęda.
Błogosławieni cisi oni
swiat posiada.

[Pieczęć: Muzeum Adama Mickiewicza w Paryżu]

Kat. 38 p. 1.