

W

wypadki intencji twórczych

Wokół autoryzowanych przez Tadeusza
Konwickiego nowych kształtów utworów

Autor *Małej Apokalipsy* wydał w ciągu prawie czterech dekad, od przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych do 1995 roku, ponad dwadzieścia tomów prozatorskich (średnio więc publikował co dwa lata jeden tom). Każda z książek, zwłaszcza od przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, stawała się wydarzeniem literackim w Polsce, była przyjmowana jako ważny głos diagnozujący kondycję społeczną, a jednocześnie wyrażający uniwersalne niepokoje egzystencjalne. Powieści Tadeusza Konwickiego zyskiwały też rozgłos na świecie, czego dowodem są liczba przekładów¹, sukcesy na rynkach francusko-, angielsko-, niemiecko- czy rosyjskojęzycznych, a także nagrody².

Tadeusz Konwicki zmarł w 2015 roku. Już wcześniej jednak zamilkł jako twórca. Od połowy ostatniej dekady XX wieku nie napisał żadnego większego tekstu prozatorskiego, jego zamknięta w ten sposób twórczość literacka od tego czasu była przypominana – oprócz sporadycznie udzielanych przez pisarza wywiadów³ i tomu *Wiatr i pył* (zbioru mniejszych form prozatorskich, dotąd rozproszonych i w zasadzie nieznanymi)⁴ – dzięki wznowieniom starszych książek. Jako najważniejsze w ostatnich dwudziestu latach życia pisarza wypada wymienić nowe wydania *Kalendarza i klepsydry* (Czytelnik, 2005), *Kroniki wypadków miłosnych* (Świat Książki, 2006), wreszcie edycję *Książek wybranych* (Agora, 2010) zawierającą siedemnaście powieści i sylw, które zostały porównane z rękopisami. Tak samo szczytano teksty do

późniejszego wznowienia nowel filmowych *Ostatni dzień lata* (Świat Książki, 2011).

To, że działo się to za życia Konwickiego, było o tyle ważne dla odbiorców, że autor miał wpływ na kształt wznowionych utworów, a więc czytelnicy mogą sądzić, że otrzymali je w postaci wzorcowej. Do pewnego stopnia istotnie tak jest. Ale tylko do pewnego stopnia.

Konwicki należy bowiem do tych autorów, w przypadku których trudno w pełni przyjąć najogólniejsze zalecenie tekstologiczne, aby opierać się w edycjach (zwłaszcza krytycznych) na ostatnim wydaniu powstałym za życia twórcy i przez niego zmienianym, czyli tym, „w którym jeszcze raz doszła do głosu jego intencja twórcza” – jak ujął to Konrad Górski⁵. Konwicki, notabene zazwyczaj nieprzywiązujący szczególnej wagi do późniejszych niż pierwodruki edycji (uważnie pilnował kształtu utworu tylko w pierwszym wydaniu)⁶, w odniesieniu do zmian wprowadzanych w wydaniach z ostatnich lat w dużej mierze zdawał się na osoby zaangażowane w redakcję. Pomagał im w pewnych kwestiach, gdy był o to proszony, ale nie kontrolował w pełni wprowadzanych zmian.

Górski pisze:

Musimy uznać wolę autora jako wyraz intencji twórczej również i w tym wypadku, jeżeli autor zasięga czyjejś rady podczas tworzenia dzieła i zgodnie z tą radą utwór swój przekształca. Zmiany, których dokonanie autor uznał za słuszne i które świadomie pod cudzą sugestią wprowadził, stają się również wyrazem jego twórczej intencji⁷.

Zastrzega przy tym wyraźnie:

Od tej pozytywnej i świadomej swego działania woli autora należy jednak odróżniać te wypadki, gdy twórca – z tych czy innych powodów – nie reaguje na zmiany wprowadzane do tekstu jego dzieł przez ludzi, którym on opiekę nad wydawanym utworem powierzył. Jeśli te zmiany zniekształcają w jakiś sposób czy to zawartość treściową, czy autentyczną postać języka danego dzieła, to nie możemy braku protestu ze strony autora uważać za wyraz jego intencji twórczej ani pozytywnej woli⁸.

Edytor twórczości Adama Mickiewicza pokazuje w swoim wywodzie metody badania tekstu pomagające wydzielić z niego „składniki woli twórczej pisarza, z którą tekstolog miałby obowiązek się liczyć”, od zmian wprowadzanych przy milczącej

zgódzie autora, lecz niezgodnych z jego intencją. Problem w przypadku Konwickiego polega na tym, że pisarz pozwalał na wprowadzanie zmian, bynajmniej nie milcząc: rozważał sugestie. Ale nie angażował się w całość procesu. Zapoznawał się raczej tylko miejscowo ze zmianami, bez szerszego spojrzenia na utwór i bez jego późniejszej całościowej, wnikliwej lektury. Chcę przez to powiedzieć nie tyle, że Konwicki był nieuważny w trakcie autoryzacji (bo był uważny), ile że tamte autoryzacje nie zamknęły w moim poczuciu pewnych kwestii. Rozstrzygnięcia te można podważyć, a przynajmniej dyskutować nad ich zasadnością, mimo niegdysiejszej autorskiej aprobaty.

Zastanawiam się, pora to podkreślić, nad pracą, którą sam wykonałem. W trakcie procesu redakcyjnego związanego z podstawami tekstów *Książek wybranych* (a także ze wznowieniem *Ostatniego dnia lata*) czytywałem utwory, porównując je z rękopisami, i chciałem swoje wątpliwości, propozycje koniecznie konsultować. Dostałem taką szansę: uzgadniania wszelkich zmian, rozmawiania o nich, wskazywania na każde swoje wątpliwości i proszenia o rozstrzygnięcie. Uzgadniałem

i rozmawiałem. Korzystałem z tej sposobności na potrzeby *Książek wybranych* przez kilka miesięcy (od lata 2009 roku do początku 2010 roku) na regularnych cotygodniowych czy codwutygodniowych spotkaniach, trwających czasem dwie, trzy godziny, niekiedy, jakkolwiek rzadko, dłuższych⁹. Przychodziłem do autora z komputerem i pokazywałem mu plik z podstawą tekstu, z oznaczeniami najważniejszych miejsc, w których rękopis różnił się od wydań, czy po prostu wskazaniami dopisywanych przeze mnie na podstawie rękopisu fragmentów, brakujących dotąd w książkach – niegdyś wykreślonych przez cenzurę.

Omówmy więc niektóre wątpliwości, jakie, obawiam się, można żywić w odniesieniu do kształtu autoryzowanych *Książek wybranych*. Okazuje się bowiem, że nawet w takich wypadkach praca ustalenia „optymalnego”, „najdoskonalszego” edytorskiego kształtu tekstów jest procesem niezamkniętym, nawet taka edycja (popularna, ale powstała jako efekt pogłębionego kolacjonowania i szeroko zakrojonych działań redakcyjnych) jest tylko świadectwem pewnego etapu refleksji tekstologicznej¹⁰.

*

Edytorzy Konwickiego mają dość komfortową sytuację badawczą. Zachował się i jest publicznie dostępny komplet

najważniejszych rękopisów autora¹¹. Nie ma natomiast żadnych maszynopisów, których sporządzenie na podstawie rękopisów Konwicki powierzał polecanym w środowisku literatów maszynistkom i które to maszynopisy na pewno stanowiły materiał do pracy redaktorek, redaktorów językowych z wydawnictw Czytelnik lub Iskry. Nie dysponujemy też szczotkami wydawniczymi książek (poza niektórymi kartami szczotek *Sennika współczesnego* – w tym wypadku kartami, na których dokonywano cięć lub zmian cenzorskich).

Pracując nad edycją *Książek wybranych*, opierałem się na podobiznach czterech znajdujących się już wtedy w zbiorach Biblioteki Narodowej rękopisów oraz na dostępnych mi wówczas w domu pisarza rękopisach pozostałych utworów (wykonywałem ich robocze fotografie)¹². Do porównywania z rękopisem wybierałem, prawie zawsze¹³, pierwsze wydanie utworu – z powodu, o którym była już mowa. W przypadku tego autora można z dużą dozą prawdopodobieństwa przypuszczać, że jeśli znajdujemy niepokojącą, nieuzasadnioną językowo lub merytorycznie różnicę między pierwszym wydaniem a późniejszym (spośród wznowień z XX wieku), to wynika ona z omyłki osób przepisujących na nowo tekst albo osób składających materiał.

Jak jednak traktować różnice między pierwszym wydaniem a rękopisem? Nie dysponujemy, jak wspomniałem, ogniwem pośrednim, tzn. maszynopisem, w którym byłyby widoczne zmiany redaktorskie albo z którego wynikałoby, że dana zmiana – skoro nie ma adnotacji, a więc nie ma śladów widocznych interwencji redakcyjnych – wynika po prostu z błędu osoby przepisującej, błędu niezauważonego przez autora podczas czytania maszynopisu (jestem pewien, że Konwicki nie porównywał szczegółowo rękopisu z następną wersją). Oczywiście jest wiele zmian, co do których nie ma wątpliwości edytorskich. Przykładami takiej sytuacji mogą być drobne korekty w *Senniku współczesnym* (1963) we fragmencie:

Z trudem powstrzymałem się, aby [w rękopisie, k. 17: żeby] mu nie powiedzieć, że go znam, że go pamiętam, że nie mogę się od niego uwolnić.

– A więc to pan – rzekł [w rękopisie: powiedział].

– Jestem chory. Bardzo źle się czuję – odparłem [w rękopisie: rzekłem] cicho¹⁴.

Miejsca te musiały zostać skorygowane przez autora albo redaktorkę językową tekstu (Barbarę Olszańską z Iskiej). To oczywiste: „aby” jest lepsze niż „żeby” z uwagi na niebawem padające „że”; „powiedział” byłoby powtórką, więc

musiało być zmienione na „rzekł”, a z kolei dalsze „rzekłem” – na inne słowo („odparłem”). Zresztą rękopis *Sennika* i pierwsze wydanie wykazują sporo (w każdym razie dużo więcej niż inne powieści) takich drobnych różnic – poprawek wprowadzonych na etapie późniejszym niż pierwsza wersja, manuskryptowa.

Nie ma też wątpliwości w przypadku drobnych zmian, które nie są uzasadnione, więc musiały zostać błędnie przepisane. Przykłady z *Kroniki wypadków miłosnych* (1974): rękopisowy „tobołek” stał się książce „tobolem” (mimo że nieco wcześniej zawiniątko określone było formą zdrobniałą)¹⁵, czasownik „błyszczał” pojawił się zamiast rękopisowego „błyskał”¹⁶, „wielkie miasto Wilno” było w wydrukowanym tekście „ściśnięte pagórkami”, a nie „pagórami”, jak w rękopisie (manuskryptowe określenie jest adekwatniejsze, biorąc pod uwagę akcentowane rozmiary „ściskanego” nimi miasta)¹⁷.

Nie są też niepokojące z edytorskiego punktu widzenia zmiany nawet poważniejsze, ale również ewidentne, jak w przypadku jednego ze zdań z *Kroniki*. We fragmencie o przygotowaniach katolików do Wielkiejnocy na przedwojennej Wileńszczyźnie czytamy w powieści: „Patrzyli na to z lekką drwiną starozakonni, którzy dopiero z wolna przygotowywali się do swojego święta Pesach”¹⁸. W rękopisowej uwadze Pesach – święto wiosenne, właśnie tak jak Wielkanoc – zostało pomyłone przez autora z jesiennym Sukot, inaczej Świętem Szałasów (w rękopisie zdanie brzmi: „Patrzyli na to z lekką drwiną starozakonni, którzy dopiero szukali dobrego budulca dla swoich kuczek w ogrodach i sadach”, k. 5). Czyli jest to korekta merytoryczna autora albo redaktorki książki (Janiny Borowiczowej ze Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”).

Podam jednak dwa przykłady – oba z *Sennika współczesnego* – co do których można mieć poważne wątpliwości mimo ich akceptacji ze strony autora. Jeden przykład to zmiana brzmienia słowa, drugi – zniknięcie słowa z tekstu. Pierwszy pochodzi z retrospekcji pokazującej obserwowanie przez polskich partyzantów ludzi, którzy pojмали i zabili ich kolegów i wiozą ciała na saniach: „Któryś z konwojentów gwizdże przenikliwie na palcach, odpowiada mu podobnie ktoś z ostatnich san”¹⁹. Tak brzmi zdanie we wszystkich wydaniach powieści, włącznie z tym z 2010 roku. Ale w rękopisie wygląda inaczej: jeśli dokładnie się przyjrzymy, odczytamy nie „przenikliwie”, ale „przerażliwie”. Czy to maszynistka pomyliła się i zmieniła słowo? Jest to prawdopodobne z uwagi na niezupełnie wyraźny zapis. Ale trudno wykluczyć i celową zmianę w późniejszym, redaktorskim etapie prac nad powieścią. „Przenikliwie” zagwizdać przecież jak najbardziej

można: czyli bardzo głośno, ostro, drażniąco dla uszu. Cały fragment jest zaś napisany wybitnie sugestywnym językiem, budującym nastrój grozy: lęku przed niebezpieczeństwem dla partyzantów patrzących z ukrycia na kolumnę złowrogich sań, a też przejęcia tym, co spotkało pojmanych. I skoro lektura fragmentu miała **przerazić** czytelnika, może z tego powodu słowo „przeźliwie” paść w narracji wcale nie powinno? By nie eksplikować tego, co pomyśleć, poczuć miał odbiorca; by nie podsuwać mu słowa, które czytelnik miał uruchomić sam w swoich myślach.

Drugi przykład pochodzi z końca powieści, a więc z miejsca niewralgicznego. W ostatnim, bardzo długim zdaniu wypełniającym cały zamykający książkę akapit czytamy: „I wtedy raptem pomyślałem, że oto za chwilę obudzę się, wydzwignę z dusznego snu [...] i wstanę do zwyczajnego, powszedniego dnia, z jego zwykłymi troskami, z jego potocznym trudem, z jego tak dobrze znaną, bliską, ufną znojnością”²⁰. Otóż przedostatniego słowa nie ma w wydaniach sprzed 2010 roku (i nie ma go w przekładach), mimo że widnieje w rękopisie.

Co mogło spowodować zmianę w tak ważnym momencie powieści? Zmianę, dodajmy, ucinającą rytm bardzo charakterystyczny dla Konwickiego: potrójnego dookreślenia (skądinąd przejętego zapewne z lektur Stefana Żeromskiego)²¹. Autor był zaskoczony, gdy pokazałem mu rękopisowe zakończenie, powiedział cicho, w zastanowieniu i zdziwieniu brakiem słowa w druku: to jest moje (w sensie: mnie właściwe). Czy to możliwe, żeby maszynistka albo metrampaż pomylili się w tak ważnym miejscu?

Pierwszy omawiany problem edytorski powieści nie został w wydaniu z 2010 roku rozstrzygnięty na rzecz przywrócenia brzmienia rękopisowego. W trakcie roboczego spotkania zreferowałem autorowi swoje domniemania, że mogła to być celowa zmiana. Konwicky przyjął te tłumaczenia z niejakim zdziwieniem, niezupełnie je rozumiał, ale poddał się w końcu moim argumentom i ostatecznie przystał na postulat pozostawienia w tekście słowa „przenikliwie”. Byłem wtedy pewny, że to dobrze, że zostawiamy wersję fragmentu znaną już z druku. Dziś jestem odmiennego zdania. Uważam, że należało przywrócić brzmienie z rękopisu, i mam nadzieję, że następni edytorzy tak właśnie postąpią – uznając akceptację Konwickiego za przypadek „milczącej zgody” na decyzję kontrowersyjną, o której pisał Górski.

Drugi problem edytorski został rozstrzygnięty na rzecz przywrócenia słowa „ufną”. Konwicky dłuższą chwilę zastanawiał się, jak to mogło się stać, że słowa tego w książce

zabrakło. Nie można wykluczyć, że skreślenie było celowe. Zabezpieczałoby może powieść od interpretacji ideologicznych, wskazujących „pracę dla lepszego jutra” jako remedium na bolesną pamięć, lęki i wątpliwości inteligenckie. Takich odczytań zresztą utwór się doczekał²². Nie bacząc na to domniemanie, Konwicky poprosił o przywrócenie wyrazu. Uważam, że stało się dobrze. A nawet jeśli słowo to zostało wówczas skreślone celowo z uwagi na obawy co do wymowy zakończenia, tego rodzaju interpretacje już dziś nie zagrażają przecież powieści. W tym akurat przypadku, sądzę, działała praca „intencji twórczej”²³.

*

Zaznaczmy, że omawiana problematyka autoryzacji dotyczy nie tylko zmian w warstwie słownej. W jednym z tomów *Książek wybranych* została wprowadzona modyfikacja z innego niż *stricte* tekstologiczny porządku, ale również mająca duże w moim przekonaniu znaczenie dla odbioru utworu. Tak jak inne wyżej wskazywane, nie jest to zmiana, przy której wprowadzeniu nie towarzyszyłyby mi wątpliwości. Chodzi o formę graficzną układu zapisków w *Kalendarzu i klepsydry*.

We wszystkich wydaniach przed 2010 rokiem tekst szedł cały w ciąg, rozdzielany tylko nieznacznym światłem edytorskim przed swoistymi tytułami następnych części zapisywanymi kursywą lub asteryskami widniejącymi między poszczególnymi zapiskami. W wydaniu z 2010 roku kolejne części utworu – te, które mają swoje „tytuły” (wykursywione) – zaczynają się od nowej strony. Pomysł wprowadzenia zmiany nie zrodził się bynajmniej z dostrzeżenia jakichś różnic między rękopisem a wersją wydrukowaną. Przeciwnie: i w pierwszym wydaniu, i w wydaniach następnych układ zapisków wiernie oddawał formę rękopisu, w którym układ jest w ciągu i z asteryskami (w ciągu także przed paratytułami podkreślanymi przez autora falistą linią). Pomysł ten nie miał również źródła w jakichś nowych trendach wydawania tego typu książek – przypomnijmy: *Kalendarz* z połowy lat siedemdziesiątych to sylwa współczesna, jest realizacją *quasi-gatunku*, którego czas świetności przypadał w literaturze polskiej na okres 1976–1989, ale który i później okazał się bardzo żywotny²⁴. Książki sylwiczne mają dość zróżnicowaną formę edytorską, jakkolwiek przeważał i przeważa w nich nadal układ tekstu w ciągu – odsyłający zresztą, jak można sądzić, do tradycji wydawania tekstów z gatunku silnie

**Problematyka
autoryzacji dotyczy nie
tylko zmian
w warstwie słownej**

kształtującego ten typ współczesnej literatury: dzienników. Diariuszowe zapiski są drukowane przecież właściwie zawsze w ciągu, rozdzielane tylko światłem edytorskim przed następnymi wskazaniem dat ich sporządzenia (dla oddzielania od siebie wpisów z danego dnia, jeśli jest ich więcej niż jeden, nie ma raczej jednolitej konwencji graficznej, formę dopasowuje się do specyfiki słownego oznaczania dopisków przez autora/autorkę). Co więcej, Konwicki w strukturze *Kalendarza* odwołuje się bezpośrednio do formy tego właśnie gatunku literatury dokumentu osobistego²⁵. To z nią podejmuje w utworze ironiczną grę, czego najwyrazistszym sygnałem jest, obok prowokacyjnego nazywania tekstu chociażby „niby-dziennikiem”²⁶, charakterystyczne dla diariuszy „datowanie” w książce (nie ma w niej pełnych dat, padają tylko nazwy dni tygodnia, np. *Czwartek – już jesienny czy Środa z pierwszym przymrozkiem, a raczej znowu z przymrozkiem*).

Dlatego więc zaproponowałem wyodrębnianie partii tekstu od nowej strony, mimo że dotychczas stosowana konwencja umacniała nawet związki „niby-dziennika” z ramowym dla niego gatunkiem literatury niefikcjonalnej? Wydaje się, że o ile te związki są, niezależnie od układu graficznego w tomie, dość oczywiste dla odbiorców, o tyle nie dla każdego jasna może być inna zasada kompozycyjna utworu – na tyle ważna, że jej widoczność warto wspierać rozwiązaniami układu tekstu. „Zapiski” z poszczególnych „dni” prawie bez wyjątku są wielosegmentowe (segmenty Konwicki rozdziela asteriskami)²⁷, a uwadze czytelników może ze względu na niejednokrotną obszerność segmentów umykać to, że są one tylko częściami większej zapiskowej całości. Ma to poważne konsekwencje dla lektury, bo nie dostrzegając konstrukcji, odbiorcy nie zauważają związanej z nią gry. Segmenty wzajemnie się dopełniają problemowo, każdy paradiennikowy „zapisek” to wieloaspektowy esej na jakiś temat, i konieczność rozpoznania pokrewności poszczególnych elementów takiej zatomizowanej całości jest pewnym zadaniem dla czytelników. Muszą oni odkryć wspólny mianownik pokawałkowanego bloku, rozszyfrować z kontekstu ukryty sens poszczególnych fragmentów. Sens ten został przez autora ukryty, bo w wielu wypadkach w latach siedemdziesiątych był niecenzuralny²⁸.

Tadeusz Konwicki przystał na nową formę układu tekstu – zaczynanie następnych „zapisków” od nowej strony. Nie był, jak się zdaje, do starej formy specjalnie przywiązany, bardziej niepokoiło go, czy wydawnictwo przystanie na tę propozycję i nie podniesie względów oszczędności papieru (nie, nie podniosło; zresztą zastosowało zasadę w odniesieniu do innych sylw w serii). Pytanie, czy taka pomoc czytającym *Kalendarz* rozwiązaniami graficznymi czegoś nie psuje, jest

jednak pytaniem otwartym. Może to pomoc niepotrzebna, może zbyt nachalna? Może rozwiązanie jest estetycznie nietrafione? I może jednak żal graficznego nawiązania do tradycji wydawania diariuszy?²⁹

*

Niektóre spośród opisanych wyżej zmian w edycjach można uznać za przykłady, które podważają twardą na pierwszy rzut oka zasadę (uchyloną już m.in. przez Górskiego), że wątpliwości rozwiewa świadome przyzwolenie na zmianę bądź wzbronienie zmiany przez autora. Przykład słowa „prze-rażliwy” pokazuje w moim przekonaniu, że dane nawet po namyśle autora „tak” niekoniecznie zamyka sprawę. Nie chcę kwestionować wpływu autora na ostateczny kształt edycji, zwłaszcza tej z 2010 roku, bardzo dla niego pracochłonnej, ale nie mogę też udawać, że mnie tam nie było i że milczałem i pozostawiałem autora bez sugestii – i mogłem się mylić. Jak w przypadku *Sennika*: mogłem przesadnie hipotetyzować i niepotrzebnie przekonywać do swoich racji pisarza, który czasem przyznawał po prostu, że mi ufa, i pozostawiał wolną rękę („milcząca zgoda?”), a czasem – zniecierpliwiony przedłużającymi się pertraktacjami – zgodą przyspieszał upragniony przez siebie koniec spotkania (tak bywało; choć niekiedy później dzwonił do mnie i korygował decyzje). Toteż dziś znajduję w *Książkach wybranych* kilka fragmentów, przy których nachodzą mnie rozterki³⁰. W przygotowanym do serii Ossolineum „Biblioteka Narodowa” łącznym wydaniu *Kompleksu polskiego* i *Matej Apokalipsy*³¹ – a zwłaszcza w przypadku tej drugiej powieści – jest dużo zmian w stosunku do wydania z 2010 roku (są odnotowywane w przypisach; znalazłem też zresztą podczas ponownego kolacjonowania niezauważone wcześniej różnice między rękopisem a pierwszymi wydaniem).

Problem autoryzacji zmian w utworach Konwickiego jest zatem złożony. Wydanie *Książek wybranych* z 2010 roku, które zostało przygotowane przy niemałym nakładzie pracy tekstologicznej i któremu towarzyszyło przeprowadzenie autoryzacji, było taką edycją, na jaką pozwalała kondycja autoryzującego Konwickiego, a nie bez znaczenia, *toutes proportions gardées*, była kwestia mojej dyspozycji. Wypada postawić pytanie: na ile wyrocznią może być autor, który jest bardzo już odległy od swojego utworu, może nawet niekiedy z trudem przypomina sobie zarys fabuły i wątki? Oczywiście sposobność konsultacji z Konwickim była dla mnie bezcenna

i spotkania dawały mi nieocenione wskazówki do pracy w postaci uwag, np. o jego napięciu podczas pracy nad rękopisem powieści, wielkim skupieniu, a co za tym idzie: konieczności podążania właśnie przede wszystkim za rękopisem. Albo w postaci jego wspomnień autobiograficznych, które były prototypami scen powieściowych (to zagadnienie godne jest osobnego artykułu)³². Jednocześnie zastanawiam się, na ile dana zmiana, propozycja edytorska odrzucona lub zatwierdzona (a także propozycja nowego słowa sformułowana przez Konwickiego)³³, była uzależniona od danej chwili i czy podczas spotkania w innym terminie werdykt nie byłby inny. W wywiadzie rzece Stanisława Beresia z połowy lat osiemdziesiątych znajdujemy taki autokomentarz: „Tysiąc razy się nad tym zastanawiałem, jak wyglądałaby dana scena czy książka, gdybym napisał ją kiedy indziej. [...] Jestem głęboko przekonany, że pięćdziesiąt procent przypadku oddziałuje nawet wtedy, gdy staram się być precyzyjny”³⁴; Konwicki mówi tu o powstaniu utworu, niemniej cytaty można odnieść także do pracy nad jego nową edycją – bo istota problemu leży w jego impulsywności.

Słowa autorów podczas autoryzacji dają edytorom pewien komfort. W zasadzie możemy czuć się zwolnieni z ewentualnego poczucia winy – bo autor zaakceptował to a to słowo czy taki a taki zabieg. Ale przecież, nie przymierzając, niewiele mniejszy komfort odczuwać może osoba, która przepisując rękopis na maszynie, pomyliła się. Autor wszak przeczytał ten maszynopis i zaakceptował lub nie nowe brzmienie. Oczywiście różnica jest taka, że w tym drugim wypadku nie jest świadomy dokonanej zmiany. Tyle że jest bliższy czasowo najistotniejszemu dla powstania powieści etapowi.

Key Words: creative intention, authorized texts, editorial changes, Tadeusz Konwicki, *Książki wybrane* series

Abstract: The subject of this article is various types of editorial changes (from changes of single words, sentences, to the addition of whole fragments of text), as well as a different form of text layout – in the *Książki wybrane* series authorized by Tadeusz Konwicki (Agora, 2010), also in the reissue of the volume of film scripts entitled *Ostatni dzień lata* (Świat Książki, 2011). These editions were prepared on the grounds of readings of the basics of the texts with the manuscripts, the changes were discussed with the author, who accepted or questioned them, but often trusting the opinion of the editor. The author shows several decisions that can be considered controversial, and wonders whether the changes made can really be considered to be in accordance with the “creative intention” (a term by Konrad Górski’s).

¹ Zob. o nich zwłaszcza: *Konwicki i tłumacze*, pod red. E. Skibińskiej, Łask 2006.

² Bodaj najbardziej prestiżową nagrodą była włoska Premio Mondello – za *Małą Apokalipsę* (T. Konwicki, *Piccola Apocalisse*, trad. G. Marchesani, Milano 1981) jako najlepszą zagraniczną prozę fikcyjną. Jeśli chodzi o przekłady, to w 1971 roku Jerzy Lisowski otrzymał za przetłumaczenie na język francuski *Wniebowstąpienia* (idem, *L'Ascension. Roman*, trad. G. Lisowski, Paris 1971) nagrodę Grand Prix de Traduction; zob. komentarz tłumacza w wydawczym K. Nastulanki, *O przekładach i rzeczach nieprzetłumaczalnych*, w: eadem, *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*, Warszawa 1973, s. 274; pierwodr. „Polityka” 1972, nr 5.

³ Powstały zresztą w tym okresie dwa wywiady książkowe: T. Konwicki, *Pamiętam, że było gorąco*, rozmowy przeprowadzili K. Bielas i J. Szczerba, Kraków 2001; *W pośpiechu*, T. Konwicki rozmawia z P. Kanieckim, Wołowiec 2011; został wydany też tom z wyborem wywiadów: *Nasze historie, nasze nadzieje. Spotkania z Tadeuszem Konwickim*, oprac. P. Kaniecki, Warszawa 2013.

⁴ T. Konwicki, *Wiatr i pył*, wybór i oprac. P. Kaniecki i T. Lubelski, Warszawa 2008.

⁵ K. Górski, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, wstęp M. Strzyżewski, Toruń 2011, s. 34.

⁶ Konwicki mówi wielokrotnie w różnych wywiadach o awersji do powracania do swoich utworów. Zob. np. *Nasze historie, nasze nadzieje*, s. 114 i 367.

⁷ K. Górski, op. cit., s. 34.

⁸ Ibidem.

⁹ Najdłuższym spotkaniem (zresztą także obfitującym w najsilniejsze emocje) okazało się to poświęcone *Bohini*; na temat głównego zadania przy tekście tej powieści zob. przypis 33.

¹⁰ W. Kruszewski, *Dzielo – horyzont działań edytorskich*, „Pamiętnik Literacki” 2021, z. 1. Autor tekstu formułuje taki sąd o edycjach krytycznych jako takich, zresztą w polemice do ujmującej zagadnienie radykalniej M. Prussak, *Zmierzch edycji krytycznych?*, „Pamiętnik Literacki” 2020, z. 4.

¹¹ W Bibliotece Narodowej w 2010 roku znalazły się manuskrypty prawie wszystkich powieści z dojrzałego okresu jego twórczości pisarskiej (przekazane w darze przez autora); cztery rękopisy trafiły wcześniej do Biblioteki Narodowej z kolekcji Aliny Kowalczykowej, *Wniebowstąpienie* natomiast na początku lat siedemdziesiątych XX wieku pisarz przekazał do zbiorów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu. Z mniejszych form: rękopis (razem z maszynopisem) eseju *Którędy* o Januszu Korczaku znajduje się w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, a scenariusz *Salta* Konwicki oddał zimą 2012/2013 na aukcję na organizowanym przez wojewodę śląskiego IV Balu Charytatywnym w Katowicach. Po śmierci pisarza córka, Maria Konwicka, przekazała pozostałe w jego domu rękopisy do Biblioteki Narodowej, a maszynopisy scenariuszy do Muzeum Literatury w Łodzi.

¹² W trakcie prac nad *Wiatrem i pyłem* nie miałem pełnego dostępu do archiwum pisarza. Nie udało mi się też autoryzować tej edycji, Konwicki jedynie przejrzał wydruk podstawy tekstu, poczynił na nim zaledwie kilka uwag, i to wyłącznie ogólnych, typu: „czy to moje?” (w wypadku tej konkretnej – w odniesieniu do krótkiego opowiadania *Przeclaw, Masław, Gustaw (z dzienników sąsiada)*). Podobizna rękopiśmiennej uwagi znalazła się na dowcipnej okładce książki).

¹³ Najważniejszym wyjątkiem były *Wschody i zachody księżycy* (1982), a właściwie ich fragment – włożone między karty parapamiętnika wybrane urywki *Nowych dni*, drugiej napisanej przez Konwickiego powieści, niewydrukowanej pod koniec lat czterdziestych ze względów cenzorskich. Autor wskazał mi wydanie z 1990 roku, ponieważ redaktorka językowa wzniewienia wyeliminowała kilka nieścisłości i niezręczności językowych.

¹⁴ T. Konwicki, *Sennik współczesny*, Warszawa 2010, s. 28–29. Por. wyd. 1, Warszawa 1963, s. 31.

¹⁵ Idem, *Kronika wypadków miłosnych*, Warszawa 1974, s. 8 i 9.

¹⁶ Ibidem, s. 6.

¹⁷ Ibidem, s. 11.

¹⁸ Ibidem, s. 15.

¹⁹ T. Konwicki, *Sennik współczesny*, Warszawa 2010, s. 130.

²⁰ Ibidem, s. 294.

²¹ „Czytałeś *Popioły* Żeromskiego, biblię swego pokolenia oprawną w granatowe płótno” – to słowa z *Sennika*; ibidem, s. 63. Na temat języka autora, w tym potrójnych dookreśleń, piszę we wstępie do wydania powieści Konwickiego w serii „Biblioteka Narodowa”; P. Kaniecki, *Wstęp*, w: T. Konwicki, *Kompleks polski. Mała Apokalipsa*, wstęp i oprac. P. Kaniecki, Wrocław 2022, s. LXII–LXIII.

²² Wyrażenie: „praca dla lepszego jutra” to cytaty. Pochodzi z artykułu W. Maciąga, *Proza polska 1963*, „Życie Literackie” 1964, nr 11. Zob. także choćby recenzję Stanisława Jeżyńskiego pod znamionym tytułem: *Życie nie śnić*, „Żołnierz Wolności” z 24 stycznia 1964 roku.

²³ Innym wypadkiem takiego rozszerzenia końcówki utworu, rozszerzenia mającego ważki wpływ na odbiór, było dodanie nieobecnego wcześniej w druku – ani w filmie – akapitu w ostatniej scenie dialogowej scenariusza *Salta*. Mowa o zdaniach poprzedzających sławną wypowiedź „Przecież ja jestem jednym z was”, akcentujących jej autotematyczną warstwę:

„– No, co tak wytrzeszczacie gały na mnie? Widzę wasze ślipy pływające w tłuszczu, choiwe ubawu, zalepione bielmem głupoty. Uśmieliście się ze mnie do rozpuku, nakarmiłem waszą pychę, uspokoiłem was, że jesteście zdrowi i normalni. Dlaczego się nie śmiejecie? Ulżyjcie sobie, nie ma co żałować. Czemu szanowny pan przestał rechotać, czemu nie słyszę gdakania czcigodnej pani? Dałem widowisko godne was, więc i teraz na końcu śmiejecie się, ile wlezie, do teź. [...] Że co? – spytał raptem. – Że niezrozumiałe? Że nie wiecie, o co chodzi?”; T. Konwicky, *Ostatni dzień lata. Opowieści filmowe*, Warszawa 2011, s. 233.

²⁴ Termin „sylwa współczesna” wprowadził R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984. Sylwy z lat dziewięćdziesiątych i późniejsze są określane w badaniach historycznoliterackich jako ponowoczesne; P. Czaplinski, P. Sliwiński, *Literatura polska. 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 276–283.

²⁵ Termin Romana Zimanda zaproponowany w pracy: *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990. Na ten temat paradiennikowego charakteru *Kalendarza* zob. wywód J. Smulskiego, „*Ulepiec*”. *Kilka uwag o formie gatunkowej tryptyku Tadeusza Konwickiego „Kalendarz i klepsydra”, „Wschody i zachody księżycy”, „Nowy Świat i okolice”, w: Formy i strategii wypowiedzi narracyjnej*, pod red. C. Niedzielskiego i J. Speiny, Toruń 1993; jednocześnie na stronach 153–154 badacz wskazał powody, ze względu na które *Kalendarz* dziennikiem jako takim nie jest. Podkreślił bowiem z całą mocą: *Kalendarz* jest, co właściwie sylwie, tekstem multigatunkowym, odwołującym się, i to ostentacyjnie, do bardzo wielu form literackich i paragatunków mowy, od plotki po gawędę, od powieści po relację z podróży.

²⁶ T. Konwicky, *Kalendarz i klepsydra. Kompleks polski*, Warszawa 2010, s. 295.

²⁷ Dokładnie: wyjątki są trzy, jednosegmentowe zapiski zostały „zatytułowane”: *Wtorek – rozdygotany, obłądny, Środa – skok w teren, Czwartek – już w domu*; jako jedyne w całym utworze nie mają mniejszych składowych rozdzielanych asteriskami; są to skądinąd zapiski utrzymane najwyraźniej w całym utworze w konwencji dziennika z podróży. Tutaj skrótowo opisuję zasadę kompozycyjną, którą obszernie analizowałem w monografii *Samospalenia Konwickiego*, Warszawa 2014, s. 59–65. W badaniach nad *Kalendarzem*, mającym sporą literaturę przedmiotową, nigdy wcześniej nie podnoszono tej kwestii, co zdaje się pośrednio świadczyć o tym, że misterna konstrukcja utworu nie była dostrzegana.

²⁸ Na przykład opowieść o ogrodniku, który na oczach zgromadzonej i w pierwszych chwilach zbulwersowanej wspólnoty sąsiadów obcina pierń akacji, okazuje się parabolą polityczną pokazującą, jak ludzie stopniowo oswajają się z absurdem (ustrojowym), przyzwyczajają do czegoś, co początkowo wydawało się nie do przyjęcia. Jej polityczny podtekst widać dopiero w kontekście sąsiadującej z obrazkiem cząstki z „zapisku” *Sobota i niedziela w nastroju przykrości* (T. Konwicky, *Kalendarz i klepsydra*, s. 231–235) – którego tematem jest kondycja społeczeństwa w Polsce Ludowej tkwiącego w „niewoli neokolonialnej” (ibidem, s. 232).

²⁹ W każdym razie w następnym po edycji z 2010 roku wznawieniu przygotowanym przez Znak (idem, *Kalendarz i klepsydra*, Kraków 2021) powielono to rozwiązanie wydawnicze. Wypada tylko żałować, że cykl reportaży *Ameryka, Ameryka*, który włączono do tomu ze względu na jego charakter prototypowy kompozycyjnie wobec *Kalendarza* (prototypowy właśnie przez formę kilkuczęściowych zapisków, spójnych tematycznie), został tu wydrukowany... w ciągu – następne reportaże nie zaczynają się od nowej strony. Szkoda, bo podobny układ tekstu uwypuklałby bliskość konstrukcyjną cyklu reportaży i *Kalendarza*.

³⁰ Zresztą największe wątpliwości edytorskie miałem i mam wobec *Rojstów*. Opublikowana w 2010 roku nowa wersja powieści jest – choć może to pewna przesada – konstrukcją edytorską. Wiąże się to ze skomplikowaną historią rękopisu. Nie poruszam tej kwestii (wskazywałem na nią w notce przybliżającej zmiany w nowym wydaniu w „Gazecie Wyborczej” z 23 czerwca 2010 roku i w kilku akapitach monografii *Samospalenia Konwickiego*, s. 15–16); rzecz domaga się osobnego, obszernego omówienia. Jest dużo bardziej złożona, niż pokazuje to Elżbieta Dąbrowicz w analizie „*Rojsty*” 1956/2010. *Kilka uwag o piętnie sprawczym cenzury*, „Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie” 2015, nr 1 (7): *Edytorstwo a cenzura (XIX–XX wiek)*, pod red. K. Budrowskiej i E. Dąbrowicz; przedr. w: eadem, *Cenzura na gruzach. Szkice o literackich świadectwach życia w PRL-u*, Białystok 2017.

³¹ T. Konwicky, *Kompleks polski. Mała Apokalipsa*.

³² Por. przykład sytuacji wzmiankowanej przeze mnie w trakcie rozmowy z 2011 roku, która w spisanej i zredagowanej postaci weszła do tekstu wywiadu *W pośpiechu*, s. 15–16.

³³ Chodzi o słowa, które autor wskazywał dla danego miejsca tekstu w 2009 i 2010 roku. Zmienił wówczas przede wszystkim wiele powtarzających się w tekście *Bohiny* wyrazów „nagle” – ich częstotliwością był zdumiony i wzburzony – na synonimy (zwłaszcza „naraż”, „raptem”). Innym przykładem jest słowo ze *Zwierzozłəkoupiora* (1969): „skarżypyty”. Redaktorka naczelna Czytelnika Irena Szymańska zaproponowała Konwickiemu przy wydawaniu powieści w 1969 roku, żeby zamienić na to słowo – określenie niebezpieczne cenzuro: „donosiciele”; I. Szymańska, *Pan Konwicky, moi najbliżsi*, w: eadem, *Miałam dar zachwytu. Wspomnienia wydawcy*, zebrał i oprac. R. Matuszewski, Warszawa 2001, s. 101; T. Konwicky, *Zwierzozłəkoupiór*, Warszawa 2010, s. 183. Błyszcząca zmiana miała jednak wadę: kilka stron dalej to samo słowo pada w odniesieniu do siostry głównego bohatera, która nie powinna być kojarzona ze „skarżeniem” tego typu, o jakim mowa wcześniej. Toteż od 2010 roku bohater mówi o niej w tym miejscu powieści już: „ta podła”; ibidem, s. 189; słowo wymyślone przez Konwickiego przy autoryzacji.

³⁴ S. Beres, *Pół wieku czyścica. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Kraków 2003, s. 347. Pierwodruk: 1986.

MORVERVS ILLI
QVEM SOLA VIRT'
CONCILIAT.

