

Sienkiewicz „brulionowy”. Przypadek *Wirów**

Wiry, przedostatnia ukończona powieść Henryka Sienkiewicza¹, mają kilka przekazów „edytorsko ważnych”, a więc autentycznych, posiadających sankcję autorską tekstów obocznych albo redakcji (wersji)², na których kształt pisarz miał wpływ i które oddają jego intencje. Ujmowane zbiorczo, przekazy te ukazują autorski proces tekstotwórczy i tendencje, jakim on podlegał. Wydaje się, że można mówić o „płynnym”, wielopostaciowym charakterze tekstu *Wirów*³. John Bryant, autor koncepcji „płynnego tekstu”, posługuje się też terminem „dzieła jako energii” akcentującym jego procesualny charakter. Owa energetyczna procesualność nie jest przez Bryanta ujmowana wyłącznie w perspektywie intencji i decyzji autorskich, lecz obejmuje również „działanie (*travail*) kultury w obrębie dzieła (*œuvre*)”, a więc uwzględnia „adaptacje tekstów powstające bez zgody autora i poza jego kontrolą”⁴. Ten drugi wymiar płynności (energetyczności) nie znajduje wprawdzie zastosowania w przypadku *Wirów*, ale „płynność” decyzji autorskich – uwidaczniająca się w tworzeniu zmiennych wariantów (odmian) tekstu powieści – wydaje się oczywista.

Pierwszym z puli tekstów „edytorsko ważnych” jest – nieuwzględniany dotąd w sienkiewiczologii – autograf *Wirów* przechowywany w zbiorach Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu w dziale Manuscripta (pod sygn. 12440/II), dostępny też w formie skanu w Dolnośląskiej Bibliotece Cyfrowej⁵. Stanowi on część obfitej spuścizny rękopiśmiennej Sienkiewicza, której przebadanie

wyduje się szczególnie istotne z uwagi na przemiany, jakim podlegają współczesna tekstologia i edytorstwo naukowe.

Autograf *Wirów* ma postać niekompletnego brulionu (brudnopisu) oprawionego w ciemnowisnioną obwolutę skórzaną formatu 30 × 27 cm (użyta przez intrologatora Leona Majchrzaka w 1961 roku) i zawierającego 155 kart numerowanych bibliotecznie (foliacja ołówkiem widnieje w prawym górnym rogu; ma ona charakter ciągły)⁶ oraz cztery nienumerowane wyklejki (po dwie z przodu i z tyłu). Ta biblioteczna numeracja nie ma związku z autorską paginacją, która jest nieciągła, pełna luk i niekiedy zawiera powtórzone numery. Niekonsekwencje w paginacji pochodzą zapewne stąd, że Sienkiewicz zapisywał brulionowy tekst *Wirów* etapami, że tworzył różne redakcje rozdziałów (lub – częściej – ich fragmentów), wątków fabularnych, scen, epizodów i partii dialogowych. Brulion *Wirów* nie ma wszak postaci jednolitej, pierwotnie nie był jednym zeszytem (notatnikiem), nie obejmuje jednej brudnopisowej wersji powieści, został złożony z kart zapisywanych w różnym czasie. Zasadnie byłoby stwierdzić, że na autograf *Wirów* składa się kilka brudnopisów scalonych w brulion.

Na stronie tytułowej autografu (k. 1) widnieje zapis: „Wiry” / Bruljon / / Część I / nie kompletna, dokonany czarnym atramentem prawdopodobnie ręką żony pisarza, Marii Sienkiewiczowej z domu Babskiej.

Brulionowy autograf *Wirów* to istotny „dokument genezy” tekstu powieściowego, by użyć znanej terminologii Pierre-Marca de Biasiego⁷. Jego doniosłość tekstologiczna nie budzi wątpliwości, można bowiem odnaleźć w nim ślady ukazujące dynamiczny charakter procesu twórczego Sienkiewicza: fragmenty tekstu powieściowego w postaciach niekiedy znacznie odbiegających od pozostałych przekazów, wątki i motywy fabularne przekształcane w toku pisania, wreszcie usilne zmagania pisarza ze stylem językowym uwidocznione w dużej liczbie skreśleń i nadpisań. Status ontyczny brulionu określa się różnorako; na gruncie francuskiej krytyki genetycznej dominuje nazwa „przed-tekst” (*avant-texte*). Wojciech Kruszewski, odnosząc się do ustaleń tej krytyki, nazywa brulion „rękopisem nowożytnym i przed-tekstem”⁸.

Analiza pełnej treści brulionowych zapisków Sienkiewicza pozwala dostrzec pewną logikę, którą kierowano się przy porządkowaniu kart i układaniu ich w całość, a więc na etapie konstruowania brulionu *Wirów* jako przed-tekstu. Decydowało tu kryterium treściowe: karty ułożono zgodnie z kolejnością rozdziałów obowiązującą w drukowanych przekazach

Wirów. Nowe wersje wcześniej zapisanego tekstu – czy to jako części rozdziałów, czy to w postaci odmiennej redakcji rozdziału – zostały przesunięte na koniec brulionu. Z reguły zawierają one tekst mniejszej objętości, a karty, na których on się znajduje, zostały opatrzone – dopisanymi ołówkiem obcą ręką (niekiedy w nawiasie prostokątnym) w prawym górnym rogu – informacjami lokalizującymi dany fragment w konkretnym tomie i rozdziale (te dopiski lokalizacyjne zawierają błędy). W opisie brulionu *Wirów* zamieszczonym w *Inwentarzu rękopisów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu* widnieje informacja w pełni potwierdzająca wspomnianą „logikę”. Według tej inwentarzowej noty zasób kart oznaczonych foliacją 2–111 obejmuje większe fragmenty tekstu, fragmenty drobne i odmienne redakcje znajdują się natomiast na k. 112–155⁹.

O niejednolitości brulionu świadczy to, że złożony jest z kart wykonanych z różnych rodzajów papieru o odmiennej gramaturze. Pierwotnie karty były najpewniej białe, później pod wpływem reakcji chemicznych pożółkły. W całym zestawie można wyróżnić – liczbowo przeważające – karty z gładkiego papieru listowego, karty papieru milimetrowego, karty w linie koloru bładofioletowego, karty z cienkiego papieru przebitkowego. Format kart jest zbliżony; ich uśredniony wymiar to: 28 × 22 cm.

Sienkiewicz używał atramentu w kolorze czarnym i fioletowym, incydentalnie – czerwonej kredki. Tekst zapisywał na stronie *recto*, a tylko pięciokrotnie wykorzystał strony *verso* do zapisania krótkich zdań lub fraz (k. 15v, k. 27v, k. 51v, k. 144v), rachunków (k. 78v) oraz rysunków (k. 110v).

Na kartach zawierających zapisy krótsze niż objętość strony znajdują się często odmienne wersje różnych scen powieściowych, w większości odbiegające w swej treści od tych zapisanych w początkowych partiach brulionu na całych stronicach. Prawdopodobnie powstały one wcześniej i w dalszych etapach pisania powieści zostały przez Sienkiewicza zaniechane. Tak było w przypadku dwuwersowego (przekreślonego pośrodku dwiema ukośnymi kreskami) zapisu na k. 131: „Przyjechałem do Rzęślewa o godzinie pierwszej w nocy. Pani Otocka spała już od kilku godzin i dzieci również, ale starszy jej syn, Władek, czekał mnie z kolacją”¹⁰. To prawdopodobnie wcześniejsza wersja początkowej sceny rozdziału I *Wirów*. Narracja jest tu prowadzona w pierwszej osobie liczby pojedynczej; narrator wspomina o przyjeździe do Jastrzębia nocą. W podstawowej wersji brulionowej oraz w przekazach drukowanych na początku rozdziału I do Jastrzębia przybywa

Brulionowy autograf *Wirów* to istotny „dokument genezy” tekstu powieściowego

Groński, tyle że relację o tym zdarzeniu przekazuje narracja trzecioosobowa. Matka Władysława tylko w tym zapisku nosi nazwisko Otocka. Tekst na k. 131 to jedyna brulionowa przesłanka hipotezy sugerującej, że Sienkiewicz mógł początkowo rozważać zastosowanie w powieści innej strategii narracyjnej.

Próba rekonstrukcji rękopisu jako procesu tworzenia brulionowej (brulionowych) wersji powieści wymaga uwzględnienia zarówno paginacji autorskiej, jak i foliacji bibliotecznej, a także analizy treści poszczególnych zapisów. Numeracja autorska w brulionie jest umieszczona mniej więcej pośrodku nad tekstem zapisanym: cyfry rzymskie oznaczają w niej numery rozdziałów i części powieści, a cyfry arabskie – numery stron. Nie ma luk w autorskiej paginie na k. 1–44 brulionu obejmujących – w różnej zresztą wielkości – treść rozdziałów I–VIII tomu pierwszego powieści w wersji drukowanej. Karta 37 (z autorskim numerem 36) zawiera interesujący fragment rozmowy Grońskiego z Władysławem Krzyckim, do jakiej doszło w rozdziale VIII. Groński zastanawiał się nad potencjalnymi konsekwencjami romansu dla Zośki (protoplastki Hanki), dziewczyny wrażliwej i uczuciowej; wspomnienie o ukochanym – spekulował – mogło jej złamać życie. Młody ziemianin-uwodziciel nie ukrywał wprowadzie lekkich wyrzutów sumienia i rozterek moralnych, z jakimi się zmagał, ale pocieszał się tym, że romansowanie szlachciców z wiejskimi dziewczętami to powszechna praktyka i że nie prowadzi ona do żadnych „tragedii”. Swoje rozterki Krzycki odniósł – rzecz niezmiernie interesująca – do powieści *Zmartwychwstanie* Lwa Tołstoja (*nb.* posłużył się tytułem *Odrodzenie*); jej lektura miała mu sprawić wrażenie „nieprzyjemne”. Bohater wszakże stwierdził, że nie postąpi śladem Niechludowa, który zamierzał poślubić swoją ofiarę, gdyż „[k]siążka jest co innego, a życie co innego”. I dalej przekonywał: „Ona [powieść Tołstoja – T. S.] ma swoją tezę, dla której jej wolno wszystkie inne względy poświęcić, a ja mam rodzinę, której mi nie wolno poświęcić. Nieraz to myślałem, że książki przedstawiają wszystko z umyślną przesadą [...] i malują życie albo zbyt jasno, albo zbyt czarno”¹¹. Ten interesujący motyw intertekstualny nie przeniknął do tekstu drukowanego.

W dalszej części brulionu (od k. 45) pagina autorska ma już luki. Ponumerowane przez pisarza strony układają się w następujące ciągi cyfr: 54–59, 62–69, 73–76, 78–83, 86–90, 106, 108–110. Na k. 55 – zawierającej dwa zestawione ze sobą autorskie numery: 66 i 67 (ten drugi w okrągłym nawiasie) – Sienkiewicz oddzielił poziomą kreską trzy górne linijki tekstu i opatrzył je ukośnym dopiskiem: „dotąd wysłane”. Ta informacja najprawdopodobniej odnosi się do przesłanki fragmentu tekstu powieści do redakcji czasopism, które

drukowały *Wiry* w odcinkach. Zakończenie wysłanej partii tekstu zawierało *passus* z rozdziału IX z opisem burzliwego afektu Laskowicza do Maryni. Ów *passus* różni się od tekstu drukowanego; w wysłanym czystopisie Sienkiewicz dokonał zatem zmian i retuszów w stosunku do wersji brulionowej.

Na k. 58 (w autorskiej paginacji 69) znajduje się interesujący dopisek wykonany czerwoną kredką: „ma być 73”. To metatekstowa uwaga autorska „przekierowująca” fragment tekstu powieści we właściwe miejsce (odnosi się ona do opisu emocjonalnej reakcji Krzyckiego po rozstaniu z guwernerem Laskowiczem). Ów fragment został oddzielony od tekstu zamieszczonego wyżej poziomą kreską koloru czerwonego.

Na k. 78 (z paginą autorską 110) znajduje się *passus* z zakończeniem części pierwszej *Wirów*. Początek części drugiej znajduje się na karcie z numerem bibliotecznym 79; pośrodku strony nad tekstem widnieje zapis „Cz. II” wykonany ręką Sienkiewicza. Od następnej strony pojawia się w tym miejscu – odnosząca się właśnie do tekstu części drugiej *Wirów* – ciągła pagina autorska w zakresie: 2–22, a po luce w tej paginacji występuje potem strona 26 (k. 101). Autograf zawarty w tej puli brulionu obejmuje fragmenty rozdziałów I–IV drugiej części powieści¹²: od momentu zamachu na Krzyckiego do sceny zamykającej – w późniejszej segmentacji tekstu w edycji książkowej – tom pierwszy *Wirów*, a także część rozdziału I oraz wyimek z rozdziału II tomu drugiego (są to partie przedstawiające wydarzenia, które rozgrywają się w toku rewizji domu Krzyckich przeprowadzanej przez żandarmerię i policję carską oraz sceny podczas rekonwalescencji Krzyckiego, w tym pożegnalny koncert Maryni w Jastrzębiu; znajduje się tu nadto opis warszawskiego mieszkania Grońskiego, u którego gości Krzycki).

Karty 109–110 zawierają początkowe fragmenty rozdziału III tomu drugiego *Wirów*. Na k. 110^v znajdują się trzy rysunki wykonane zapewne ręką Sienkiewicza czarnym atramentem (obecnie wyblakłym)¹³. Przedstawiają sylwetkę kobiety z profilu, ubraną w suknię i trzymającą parasolkę, popiersie mężczyzny *en face* oraz konstrukcję geometryczną. Da się zauważyć pewien, dość luźny zresztą, związek intersemiotyczny między rysunkami postaci a treścią zapisaną na stronie *recto* tej samej karty. W tekście bowiem mowa o uczuciowych rozterkach Władysława Krzyckiego, który kochając pannę Anney, balansuje między nadzieją a niepewnością.

Na k. 111 – zawierającej wyimek z rozdziału V tomu drugiego powieści przedstawiający burzliwe rozmyślenia Polci oraz początkową scenę policyjnej obławy na Laskowicza – pojawia się z kolei u góry strony autorska cyfra 44. W tym miejscu kończy się najbardziej „zwarta” część brulionowej

wersji powieści, zasadniczo pokrywająca się swoją treścią z zawartością fabularną przekazów drukowanych.

Następna sekwencja brulionowych zapisków Sienkiewicza obejmuje – jak już zauważono – odmienne warianty zapisanych wcześniej partii tekstu, powstałe zapewne jeszcze przed skryształizowaniem się finalnej koncepcji akcji. Karta 112 ma paginę autorską w postaci cyfry 2 odsyłającej do s. 2 (czyli do k. 3) z pierwszą wersją tekstu rozdziału I części pierwszej. Ta paralelna autorska numeracja świadczy – być może – o przemyślanym zabiegu pisarza porządkującego swój autograf. Umieszczony na tej karcie ołówkowy dopisek „[t. I, rozdz. 1]” nie pochodzi od Sienkiewicza. Na k. 113 (opatrzonej u góry autorskim numerem 4) znajduje się z kolei krótki (o objętości 10 linijek) *passus* przewidziany początkowo jako fragment rozdziału I części pierwszej powieści. Występujący w nim lub przywoływani tam bohaterowie noszą inne nazwiska, a szczegóły fabularne nie pokrywają się z przebiegiem akcji znanym z przekazów drukowanych. Pojawia się w tym fragmencie Stroński, który ostatecznie zostanie nazwany Krzyckim; pani Kunicka jest zaś protoplastką pani Otockiej. Te nazwiska bohaterów odsyłają do odmiennej redakcji rozdziału I powieści zapisanej na pięciu kartach umieszczonych w końcowej części brulionu. Wreszcie na k. 114 (z paginą autorską 6) Sienkiewicz zapisał krótki „literacki” opis wrażeń Grońskiego rodzących się pod wpływem gry Maryni interpretującej *Sonatę księżycową* Ludwiga van Beethovena. Ów opis – osnuty wokół motywu księżycy – nie znalazł się w drukowanych przekazach powieści, choć stylistycznie przylegał do tonacji tej – wywołanej grą młodzieńczej skrzypaczki – poetyckiej impresji przedstawionej przez Sienkiewicza w rozdziale V tomu pierwszego i – wcześniej – wyodrębnionej w osobną miniaturę *Sonata księżycowa*.

Następna partia brulionowych zapisków autora układa się w całość złożoną z czterech kart; są to k. 115–118 (z paginą autorską 42–44, przy czym dwie kolejne karty noszą ten sam autorski numer: 43). Całość ta obejmuje tekst rozdziału VII części pierwszej powieści. Na jej treść składają się metafizyczne rozmyślenia Grońskiego nad celem i porządkiem istnienia, scena modlitwy w kaplicy dworskiej w Jastrzębiu oraz opis uczuć i poglądów religijnych Władysława Krzyckiego dokonywany po części z punktu widzenia Grońskiego, po części zaś z perspektywy narratora autorskiego. Partia ta weszła do przekazów drukowanych z jedną dość istotną zmianą polegającą na usunięciu uwag związanych z „mechaniczną” religijnością Krzyckiego. W przekazach drukowanych profil duchowy młodego szlachcica został w tym miejscu odpowiednio złagodzony przez pisarza, nie znalazło się w nich

bowiem – potencjalnie drażliwe dla czytelników – sformułowanie, że religia dla Krzyckiego to „kwestia bez praktycznego znaczenia”, sprowadzająca się wyłącznie do rutynowego uczestnictwa w nabożeństwach.

Autorska pagina na następnych kartach (k. 119–121) układa się w ciąg: 40, 41, 42. Trzy strony oznaczone tymi cyframi zawierają króciutkie – niewystępujące w przekazach drukowanych – fragmenty rozdziału VIII: na k. 119 znajdują się tylko dwie kwestie dialogowe, na k. 120 – jednozdaniowe wprowadzenie metatekstowe i cztery wersy rozmyślań Grońskiego o Krzyckim, na k. 121 – jedno zdanie. Interesująca jest treść zapisku na k. 120: Groński z wielkim krytycyzmem – silniejszym aniżeli w przekazach drukowanych – odnosi się w myślach do młodego Krzyckiego, podnosząc jego swoistą amoralność w stosunku do kobiet oraz uleganie popędom. Umieszczone w prawych górnych rogach ołówkowe dopiski „[t. I, rozdz. VIII]” nie pochodzą, jak już wcześniej zaznaczono, od Sienkiewicza.

Karta 126 nie posiada numeru autorskiego. Została włączona do brulionu w tym miejscu według kryterium treściowego, zawiera bowiem tekst pochodzący z rozdziału IX tomu pierwszego powieści – są to fragmenty opisu powikłanych uczuć Laskowicza do panny Maryni: miłości, namiętnych pragnień i podziwu proletariusza dla panienki z wyższej sfery, pociągającej go mimo niepodatności na jego agitację ideową.

Po niezapisanej i autorsko nienumerowanej k. 126 pojawiają się w brulionie dwie karty z krótkimi zapiskami tekstu z rozdziału X, oznaczone przez autora numerami 85 i 87. Na dwóch następnych kartach (k. 130–131) – jednej z paginą autorską 7, drugiej nienumerowanej – zostały zaś zapisane przez Sienkiewicza krótkie fragmenty przedstawiające scenę z pogrzebu Żarnowskiego oraz – opisaną już wyżej – odmienią wersję sceny otwierającej powieść, w której pojawia się narracja w pierwszej osobie. Cyfra 7 wiąże k. 130 z wcześniejszą – oznaczoną tym samym autorskim numerem – k. 8. Sienkiewicz w sposób przemyślany zestawiał je ze sobą, kierując się kryterium treściowym. Warto zauważyć, że dopisane w prawych górnych rogach tych dwóch kart (k. 130 i 131) ołówkowe notatki „[t. II, r. II]” zawierają błędy lokalizacyjne. Oczywiście ich autorem nie był Sienkiewicz.

Karty 132 i 133 mają autorskie numery 50 i 52; znajdują się na nich krótkie zapiski tekstu z rozdziału VI (są to wyimki ze scen rozgrywających się podczas urodzin Maryni). Na k. 134, oznaczonej przez Sienkiewicza cyfrą 67, znajduje się fragment rozdziału IX tomu drugiego *Wirów* zawierający początek przełomowej rozmowy Krzyckiego z panną Anney. Brakuje natomiast autorskiej paginy na k. 135; Sienkiewicz

zapisał na niej passus przedstawiający rozmowę Grońskiego z Krzyckim w momencie przekazywania listu od panny Anney. Dokonana obcą ręką lokalizacja tego fragmentu – „z T. II, r. X” – tym razem jest prawidłowa.

Dużo luk w paginacji autorskiej występuje na k. 136–147. Kolejność numerów wstawionych przez pisarza wygląda tu następująco: 15, 21, 23, 24, 25, 32, 38, 38, 42, 48, 49, 57. Na k. 141^v widnieje autorski numer 37 i krótki zapis (oba wpisy odwrócone): „Pani, Hanuś – ozwał się Krzycki, chwytając jej obie dłonie –”. Na k. 144^v znajduje się z kolei autorski numer 36 i lekko zamazana, ale czytelna fraza: „Chmurki pojawiające się na niebie”. Fragmenty tekstu zamieszczone na k. 136–147 pochodzą z rozdziałów tomu drugiego powieści: XIII (są to wyimki z listu panny Anney do Krzyckiego), XV (część rozmowy pani Krzyckiej z księdzem; końcówka sceny w mieszkaniu pani Otockiej i początek rozmowy Władysława z matką; dalsza część tej rozmowy utrzymana w mowie pozornie zależnej z punktu widzenia Władysława; kontynuacja rozmowy matki z synem), XVII (rozmyślenia panny Anney o związku z Władysławem i wzmianka o nieporozumieniach między narzeczonymi), XX (dwie wersje opisu porannej rozpaczki Krzyckiego po rozstaniu z panną Anney), XXI (dłuższy passus przedstawiający burzliwą rozmowę Laskowicza z Polcią), XXIII (końcowa scena napaści motłochu na mieszkanie panny Anney i postrzał Maryni), XXIV (scena rozgrywająca się wokół ciężko rannej Maryni), XXV (początkowa część rozdziału: opis pokoju, w którym leży zmarła skrzypaczka, oraz rozpaczki bliskich i obcych oddających jej hołd).

Karta 149 – przez autora nienumerowana – zawiera krótki passus z fragmentem *Eklogi III* Wergiliusza: „Qui legitis flores et humi nascentia fraga / Frigidus, o pueri, fugite hinc, latet anguis in herba” („Chłopcy, co kwiaty zrywacie, i w trawie rosnące poziomki, / Strzeżcie się! Śliski tu wąż ukryty leży wśród ziela”)¹⁴. Jest on obudowany metaliterackim komentarzem bohatera, w którym pojawiają się uwagi o nieporozumieniach między autorem a czytelnikami wynikających stąd, że ci drudzy oczekiwali wyłącznie przyjemnych rzeczy, owych Wergiliuszowych „kwiatów” i „poziomek”, podczas gdy autor ukrył w „zielu” „węża”. Fragment z eklogą rzymskiego poety nie znalazł się w drukowanych przekazach powieści. Można spekulować, że narracja jest w nim prowadzona z punktu widzenia bohatera o profilu intelektualnym zbliżonym do Grońskiego, tyle że wzmianka o autorskich książkach, które ów bohater miał napisać, wprowadza dodatkową niejasność. Groński przecież pisarzem nie jest. Głos wergiliuszowski potwierdza jeden fakt: sieć intertekstualnych powiązań

powieści – także jej wersji brulionowych – jest złożona z wielu motywów literatury i kultury antycznej śródziemnomorskiego kręgu kulturowego. Klasyczna erudycja Sienkiewicza była rozległa.

Pięć końcowych zapisanych stron znajduje się na k. 150–154. Ołówkowy dopisek informujący o odmiennej redakcji rozdziału I tomu pierwszego, zamieszczony na k. 150 (oznaczonej autorską paginą 1), nie pochodzi od pisarza. Fabuła tej pierwotnej wersji początku powieści zasadniczo różni się od przekazów drukowanych¹⁵. Akcję Sienkiewicz osadził tutaj w Warszawie, gdzie na pogrzeb zamożnego ziemianina Zglinickiego przybywają młody Władysław Stroński oraz kilka innych postaci, które w wersjach drukowanych również występują, tyle że sygnowane innymi imionami i nazwiskami. Od początku w scenie powieściowej pojawiają się trzy bohaterki: młoda wdowa pani Kunicka (poprzedniczka pani Otockiej), jej siostra panna Gabriela Pniewska (młodziutka, utalentowana skrzypaczka) oraz – nienazwana jeszcze – ich przyjaciółka zapowiadająca późniejszą pannę Anney. Tym trzem kobietom zostaje przedstawiony po pogrzebie ów Stroński, ziemianin, protoplasta Władysława Krzyckiego. Majątek ziemski Strońskiego znajduje się w pobliżu granicy z Galicją; bohater mówi, że nad Warszawę przedkłada Kraków, gdzie woli jeździć z uwagi na fakt, że tam – z oczywistych przyczyn politycznych – „oddycha się swobodniej” aniżeli w Królestwie¹⁶. Występujący w tej redakcji niejaki Zagajski (Zagajewski), kolega szkolny Strońskiego, nie znalazł się ani w „głównej” brulionowej wersji tekstu, ani w przekazach drukowanych; jego sylwetka w najogólniejszych zarysach przypominała trochę profile Grońskiego i Dołhańskiego¹⁷.

W tej zarzuconej redakcji po scenie pogrzebu następuje jeszcze jedna scena, której rozwiniętą i znacznie zmodyfikowaną postać Sienkiewicz wplótł potem do rozdziału V tomu pierwszego, a także wyodrębnił w oddzielny utwór (*Sonatę księżycową*). Tutaj składa się na nią początkowa część wieczornego koncertu w warszawskim mieszkaniu pani Kunickiej. Do wykonania *Sonaty księżycowej* sposobią się: gospodyni jako akompaniująca pianistka, panna Gabriela jako skrzypaczka oraz niejaki sędzia Kirstner¹⁸ w partii fletu. Po rozpoczęciu gry scena urywa się. Nie ulega wątpliwości, że już na tym wstępnym etapie prac nad tekstem powieści wątek beethowski zaczął się krystalizować w wyobraźni pisarza.

Analiza brulionowych zapisków Sienkiewicza pozwala zrekonstruować przynajmniej część procesu powstawania tekstu *Wirów*. Brulion – jak już zauważono – składa się z kilku brudnopisów, jest tekstem roboczym, poddawany licznym przekształceniom w postaci skreśleń i nadpisań (o jego

użytkowym charakterze świadczą także zapiski krótkich działań arytmetycznych na k. 69 i 78v). Mimo swej prowizoryczności i niestabilności zawiera on jednak wiele elementów wykorzystanych potem w przekazach drukowanych, ukazuje przy tym zmagania pisarza z koncepcją fabuły *Wirów* oraz z profilami poszczególnych postaci. Z analizy brulionu można też wywieść wnioski dotyczące przekształceń powieściowego języka oraz – w ogólniejszym ujęciu – strategii pisarskiej Sienkiewicza z końca pierwszej dekady XX wieku i cech jego warsztatu.

Podstawowa część brulionu *Wirów* gromadzi tekst o stosunkowo dużej objętości, oscylującej wokół 60–65% tekstu drukowanego. Na treść brulionu składają się: zawartość rozdziałów I i II w całości (niekiedy znacznie przekształcona), a także fragmenty rozdziałów: III–X, XIII–XVIII tomu pierwszego oraz krótsze partie tekstu rozdziałów I, III, V–VI, IX–X, XIII–XV, XVII, XX–XXI, XIII–XXV tomu drugiego.

Interesujące wydają się przypadki pomysłów zaniechanych. Oprócz wspomnianych wcześniej rezygnacji z zapisu z k. 131 oraz z motywu Tołstojowskiego *Zmartwychwstania* na uwagę zasługują jeszcze dwa przypadki autorskich pominięć. Pierwszy, objętościowo bardzo obszerny, dotyczy długiego fragmentu tekstu rozdziału VIII części pierwszej powieści, na który złożyły się opowieści Grońskiego i Krzyckiego o zjawiskach nadnaturalnych. Bohaterowie ci, wróciwszy z polowania na słonki, dołączają do towarzystwa zgromadzonego w dworze w Jastrzębiu, po czym za namową panny Maryni oraz panny Haryson (późniejszej Anney) snują opowieści o dziwnych zdarzeniach. Groński opowiada historię przypominającą treścią ballady romantyczne: oto bohater z ludu litewskiego został wcielony do armii i wziął udział w wojnie krymskiej; wzięto go do niewoli i sprzedano do południowego Egiptu. Uciekwszy po 10 latach z niewoli, wrócił do domu, tu jednak wszystko się zmieniło, gdyż jego żona poślubiła innego, a dziecko, które z nią miał, zmarło. Z rozpaczy bohater popełnił samobójstwo, topiąc się w jeziorze. Następnie jako topielec nawiedzał okoliczne wsie, z których zaczęły bez śladu ginąć dzieci. Zajął chatę opuszczoną przez chłopą po tajemniczym zniknięciu jego córki. Przybyły do okolicy geometra, odważny sceptyk i racjonalista, postanowił położyć kres tym szokującym historiom i udał się do chaty zamieszkiwanej przez topielca. W czasie snu został zaatakowany przez wodnika i stracił życie.

Na dalszą część tego zaniechanego w przekazach drukowanych fragmentu złożyła się historia opowiedziana przez

Krzyckiego, który pewnego wieczora w opuszczonym budynku odczuwał obecność jakiejś niewidzialnej postaci, słysząc tajemnicze westchnienia napływające z bliska. Krzycki miał zasugerować wcześniej Grońskiemu, że doświadczył kiedyś czegoś, o „czym by można mówić na posiedzeniu spirytystów”. Historia przytoczona przez młodego szlachcica była bezpośrednio skierowana do panny Haryson i bystry obserwator Groński natychmiast przeniknął zamiary opowiadacza, którego podejrzewał o zarzucanie sieci na kolejną (po wcześniej uwiedzionej Hance) ofiarę. Wszak Krzycki zwięździł swoją opowieść znaczącym motywem: pragnieniem bliskości ukochanej osoby. Groński dał w myślach upust pewnej irytacji, sądził bowiem, że Krzycki to „szelma” i „bawidamek”, który przetworzył w opowieści wspomnienia o dawnym romansie w taki sposób, by przyciągnąć uwagę podziwianej przez siebie Angielki. Pokusił się nawet o pewną złośliwość, mniemając, że dobrze by było dla Krzyckiego, gdyby się okazało, że „ta [angielska – T. S.] łątką umie kęsać”¹⁹.

Analiza pierwszego zaniechanego fragmentu rozdziału

pozwała wyciągnąć interesujące wnioski. Pierwszym zamysłem pisarza było – jak można spekulować – wmontowanie w fabułę *Wirów* historii ewokujących nastrój dziwności i fantastyczności, który miał otaczać bohaterów i współgrać z ich uczuciami. Groza zawarta w historii

opowiedzianej przez Grońskiego – acz pobrzmiewały w niej echa romantycznej fantastyki – nie wywierała odpowiedniego wrażenia, w żaden też sposób nie łączyła się z nastrojem burzy rewolucyjnej. Historia swoim narracyjnym kształtem i zawartością fabularną nie dorównywała wysokiemu poziomowi pisarstwa Sienkiewicza, była artystyczną porażką. Pominięcie jej w akcji powieściowej zawartej w drukowanych przekazach tekstu okazało się bardzo dobrą decyzją, pozwoliło zachować większą zwartość fabuły i uniknąć zbędnych dłużyzn. Miało ono także wpływ na zmianę profilu duchowego Maryni Zbytowskiej. Znamienne bowiem, że i w pominiętym fragmencie rozdziału VIII, i w pozostałych częściach tekstu brulionowego *Wirów* bohaterka ta charakteryzowała się pewną dziewczęcą trzpiotowatością, która została w znacznej części „zatarta” w przekazach drukowanych, wskutek czego młodziutka skrzypaczka zmieniła się w postać wyidealizowaną, symbol piękna, doskonałości i niewinności, w nowe wcielenie św. Cecylii.

Usunięcie passusu z opowiadaniem Krzyckiego wiązało się z kolei z inną tendencją ewolucji tekstu, polegającą na wyretuszowaniu wizerunku tego bohatera oraz złagodzeniu krytyki pod jego adresem ze strony Grońskiego. Krzycki

Interesujące wydają się przypadki pomysłów zaniechanych

„brulionowy” to mężczyzna o silniej rozwiniętej zmysłowości i jeszcze bardziej podatny na uroki kobiece, jednak, co paradoksalne, nieunikający też poważniejszych rozważań natury egzystencjalnej. Groński ocenia go tu ostrzej niż w wersjach drukowanych. W tych drugich – co widać przy okazji zmiany w uwagach o religijności bohatera – Sienkiewicz nieco złagodził i uprościł jego profil: Krzycki przestał „filozofować”, okiełznał jakby zmysły, a jego słabość i zmienność były tłumaczone uległością wobec „folgi”, typowej przypadłości polskich klas uprzywilejowanych.

Inne istotne pominięcie autorskie dotyczy cytatu z *Dziadów* części III Mickiewicza, zapisanego tylko w jednej z dwóch brulionowych wersji sceny ukazującej rozmyślania metafizyczne Grońskiego o prawach bytu, powszechnym determinizmie oraz miejscu jednostki w tym systemie. Bohater spekulował o sensie cierpienia, zestawiając nieszczęścia zarówno całych zbiorowości, jak i pojedynczego człowieka z logiką bytu, zgodnie z którą „[ż]adna zmarszczka, żadna szczelina nie robi się na niebie nawet wówczas, kiedy całe narody cierpią, a coś dopiero, gdy chodzi o indywidua”. I dodawał w myśli: „Konrad Mickiewicza odczuł to, mówiąc: »A ty mądrze i wesoło zawsze sądzisz, zawsze rządysz«”²⁰. Ten cytat z *Wielkiej Improwizacji*, przez Sienkiewicza nieznacznie zniekształcony, nie przeniknął ani do drugiej wersji brulionowej, ani do drukowanych przekazów powieści. Czyżby pisarzowi chodziło o zatarcie śladu buntu przeciwko wszechwładzy Boga, buntu, który klóciłby się z ogólną tendencją ideową *Wirów*, niewolną od providencjalizmu? Nie sposób jednoznacznie określić motywu, jakim kierował się Sienkiewicz, wykreślając Mickiewiczowski intertekst.

Inny charakter miały dokonywane przez autora zmiany polegające na retuszu profili poszczególnych postaci. Oprócz wymienionych wcześniej przypadków warto zwrócić uwagę na zabieg dyskretniejszy, zastosowany przez Sienkiewicza wobec czarnego charakteru powieści – socjalisty Laskowicza. W brulionie bohater ten ma silniej wyeksponowane cechy negatywne, przede wszystkim cechuje się chorobliwą nienawiścią do wyższego świata. Krzyckiego nienawidził Laskowicz nie tylko z uwagi na różnice klasowe, ale też „dla jego zdrowia, czerstwości, szerokiej miary w piersiach, dla jego zdrowych zębów i hożej a zarazem rasowej twarzy, wreszcie dla tego jakiegoś daru ujmowania sobie od pierwszej chwili ludzi ogromną otwartością i szczerością”²¹. Jaskrawy był zwłaszcza kontrast między afektami i postawą Laskowicza

a atmosferą panującą w Jastrzębiu. Wszakże ideowa i charakterologiczna deprecjacja Laskowicza w niewielkim stopniu została stonowana w drukowanych wersjach powieści. Sienkiewicz nie chciał wobec wrogich sobie postaw i poglądów zająć stanowiska *sine ira et studio*.

Struktura zapisków brulionowych świadczy o zmaganiach Sienkiewicza z tekstem oraz o dążeniu do maksymalizacji efektu artystycznego. Liczne nadpisanie, niekiedy nawet trzypiętrowe, ujawniają dążność do uzyskania optymalnych rozwiązań stylistycznych. Pisarz zmieniał szyk wyrazów i liczbę epitetów, kondensował przekaz za pomocą usuwania zbędnych oraz nieprecyzyjnych znaczeniowo elementów. Tekst brulionu w wielu jego partiach ewoluował, przekształcał się, rozpadał na odmienne warianty tej samej sceny. Interwencje autora były znaczone licznymi przekreśleniami, skreśleniami (przybierającymi też postać zamazań) oraz nadpisaniami. Sienkiewicz ujmował czasem partie tekstu w ramki i przekreślał je ukośnymi kreskami (niekiedy krzyżującymi się ze sobą). Takie „obramowanie” mogło obejmować tekst zarzucony

Struktura zapisków brulionowych świadczy o zmaganiach Sienkiewicza z tekstem

potem przez autora w przekazach drukowanych; zdarzyło się tak np. z treścią k. 28, gdzie Krzycki zdecydowanie odmawia przyjęcia zapisu testamentowego przeznaczonego przez Żarnowskiego dla Hanksi Skibianki, jeśli by obdarowana się nie znalazła. Częściej jednak „obramo-

wany” i przekreślony tekst pisarz wykorzystywał – z mniejszymi bądź większymi zmianami – w innych miejscach; taka sytuacja dotyczy tekstu na k. 67: składa się nań dalsza część rozmowy Grońskiego z Laskowiczem zawierająca – formułowane przez tego pierwszego bohatera – oskarżenia socjalizmu o destrukcyjność oraz sianie nienawiści niepozwalającej „wypalać cegieł na żadną budowę”²². Ten „ceglany” motyw Sienkiewicz wprowadził do drukowanych wersji powieści.

Wiele zapisanych kart w brulionie *Wirów* – łącznie 56 – zostało przez autora przekreślonych ukośną linią poprowadzoną wzdłuż całej stronicy. Owe przekreślenia nie oznaczają tu „unieważnienia” zapisanego tekstu; tekst zawarty na tych kartach – niekiedy *in extenso*, kiedy indziej po mniejszych lub większych zmianach – przeniknął wszak do wersji drukowanych. Jak odczytywać decyzję Sienkiewicza przekreślającego całą stronę zapisu brulionowego? Niewykluczone – choć to tylko spekulacja – że autor oznaczał w ten sposób wykorzystanie danego fragmentu w czystopisie.

Brulionowe wersje *Wirów* zawierają liczne rozwiązania fabularne zawarte potem w akcji powieściowej wersji drukowanych. Moment inicjalny fabuły – przyjazd Grońskiego

do Jastrzębia i jego rozmowa z gospodarzem Władysławem Krzyckim – bez większych zmian został zachowany. Podobnie rzecz się ma ze sceną pogrzebu Żarnowskiego oraz z wątkami Hanki Skibianki i Dołhańskiego (okoliczności związane z uwiedzeniem dziewczyny przez Krzyckiego pozostały bez zmian, choć w brulionie Zośka początkowo miała lat piętnaście, a po autokorekcie pisarza stała się szesnastolatka). Żadnym większym przekształceniom – poza niewielkimi zmianami stylistycznymi – nie uległ również wątek doktora Szremskiego. Ewoluuowały natomiast – o czym wspomniano – profile duchowe Grońskiego, Krzyckiego oraz panny Maryni i – w mniejszym stopniu – Laskowicza. Wydarzenia rozgrywające się tuż po zamachu na Krzyckiego zostały wyretuszowane przez Sienkiewicza nieznacznie, zasadniczy bowiem „zrąb” akcji, uwydatniający poświęcenie i siłę charakteru panny Anney, zachował się. Wątek Polci Kielkówny, służącej panny Anney, został opracowany już w wersji brulionowej; w przekazach drukowanych nie uległ zmianom. Krótkie brulionowe fragmenty przedstawiające scenę rozmowy pani Krzyckiej z księdzem oraz ataku motłochu na mieszkanie panny Anney (zwieńczonego strzałem do Maryni) zostały przez pisarza wykorzystane w tekście wersji drukowanych praktycznie bez retuszów. Tak samo stało się z brulionowymi opisami czuwania bliskich nad konającą Marynią oraz późniejszego nastroju po śmierci bohaterki. Kształt tych najdramatyczniejszych i emotywnie najbardziej wstrząsających fragmentów powieści skryształizował się w umyśle pisarza najwcześniej i nie podlegał zmianom.

Struktura brulionowego przed-tekstu powieści rzuca światło na warsztat pisarski Sienkiewicza i ukazuje jego zmagania z procesem twórczym. Pisząc tekst fazami i poddając go przekształceniom, autor usilnie walczył z oporem materii. Kłopoty zdrowotne oraz dość zaawansowany wiek przysparzały mu trudności, o czym świadczy korespondencja pisarza. Nieznane pozostają losy powstającego na podstawie brulionu czystopisu powieści, który Sienkiewicz dostarczał redakcjom publikującym prasowe pierwodruki *Wirów*. Brulionowa wersja powieści jest objętościowo i bogatsza, i uboższa od wersji opublikowanych; w wielu aspektach różni się od tych drugich. Jest bogatsza, bo zawiera wiele partii tekstowych nieobecnych w przekazach późniejszych; uboższa – bo brak jej licznych fragmentów tekstów publikowanych, a niektóre motywy i wątki mają w niej postać odmienną. Oprócz niekwestionowanej wartości tekstologicznej brulion *Wirów* ma też dużą wagę jako dokument ideowych dylematów Sienkiewicza w okresie po rewolucji 1905 roku.

Key Words: Henryk Sienkiewicz, *Whirlpools*, a rough draft, a creative process, transformations

Abstract: A great many manuscripts have been preserved in Henryk Sienkiewicz's legacy. Not all of them have been examined so far. The novel *Wirów* (*Whirlpools*), published in 1910, exists also as a rough draft of a large part of volume 1 and fragments of volume 2. The rough draft of *Wirów* (*Whirlpools*) is a text full of deletions, variants and transformations, showing Sienkiewicz's creative process at the time of writing. The writer worked hard on the text of the novel, making many changes and searching for the best solutions. An analysis of the rough draft of *Wirów* (*Whirlpools*) reveals the fluid nature of its text, in which the author's ideological and artistic dilemmas can be seen. Sienkiewicz did not start writing with a fixed concept of the plot, he created various variants of its motives, changed the profiles of the characters and improved his style. Sienkiewicz's notes are a textual testimony to his struggles with the creative process. Their textological value cannot be overestimated. They are also of historical and literary significance because they broaden the presentation of *Wirów* (*Whirlpools*) as a novel with a complex plot composition and ideological structure that cannot be subordinated to an unambiguous tendency.

* Tekst stanowi zmienioną część dodatku krytycznego do edycji *Wirów*; *Dodatek krytyczny*, w: H. Sienkiewicz, *Wirów*, opracował i wstępem opatrzył T. Sobieraj, Białystok–Lublin 2024.

¹ Książkowe wydanie *Wirów* ukazało się w maju 1910 roku.

² Terminologia ta odwołuje się do opracowania: R. Loth, *Podstawowe pojęcia i problemy tekstologii i edytorstwa*, Warszawa 2006, s. 57–58 i 120–123.

³ Koncepcję płynnego tekstu sformułował na początku XXI wieku amerykański edytor i literaturoznawca John Bryant; J. Bryant, *Płynny tekst. Teoria zmienności tekstów i edytorstwa w dobie książki i ekranu*, tłum. Ł. Cybulski, Warszawa 2020.

⁴ Ibidem, s. 114.

⁵ Autograf *Wirów* trafił do Ossolineum na początku 1953 roku dzięki zakupowi od syna pisarza, Henryka Józefa Sienkiewicza.

⁶ Wszystkie przywoływane tu lokalizacje kart autografu odnoszą się właśnie do tej numeracji bibliotecznej (foliacji). Karty *verso* oznaczono skrótem v; karty *recto* skrótu r nie mają.

⁷ P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. F. Kwiatek i M. Prussak, Warszawa 2015, s. 52.

⁸ W. Kruszewski, *Przedmiot edycji: brulion. Z doświadczeń francuskiej szkoły krytyki genetycznej*, w: *W kręgu sztuki edytorskiej. Materiały z III Ogólnopolskich Warsztatów Młodych Edytorów* Kazimierz Dolny, 18–20 listopada 2005, red. D. Gajc i K. Nepelska, Lublin 2006, s. 14.

⁹ *Inwentarz rękopisów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu*, t. 3: *Rękopisy 11981–13000*, oprac. i przygotowały do druku A. Dician i J. Loret-Heintsch, red. A. Fastnacht, Wrocław 1966, s. 294.

¹⁰ H. Sienkiewicz, „*Wirów*”. *Część 1 nie kompletna*, sygn. 12440/II, s. 131, <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=7437> (dostęp: 14.05.2024).

¹¹ Ibidem, s. 37 i 39, <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=7437> (dostęp: 14.05.2024).

¹² W edycji książkowej są to passusy rozdziałów: XV, XVI, XVII i XVIII tomu pierwszego powieści.

¹³ Pisarz miał talent plastyczny; często zamieszczał swoje rysunki na kartach autografów lub tworzył je niezależnie. Na zachowanej karcie z rękopisem fragmentu powieści *W pustyni i w puszczy*, zakupionej przez Ossolineum w 2018 roku od prawnuka pisarza Bartłomieja Sienkiewicza, widnieją sylwetki zwierząt afrykańskich. W zakupie znajduje się również „osobna jednostka właśnie z rysunkami pisarza”; H. Kulesza, A. Janik, *Nowe sienkiewicziana w zbiorach rękopisów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, w: Mówią zbiory. Wykłady ossolińskie*, red. T. Sokół, Wrocław 2020, s. 104–105. Gennym

opracowaniem twórczości plastycznej pisarza jest monografia W. Birka *Henryk Sienkiewicz w obrazkach. Rysunki Henryka Sienkiewicza i obrazkowe adaptacje jego powieści*, Poznań 2018, s. 11–118.

¹⁴ Wergiliusz, *Bukoliki i georgiki*. (Wybór), przeł. i oprac. Z. Abramowiczówna, Wrocław 1953, s. 17.

¹⁵ Bardzo skrupulatną procedurę kolacjonowania wszystkich wersji początku rozdziału I *Wirów* przeprowadziła Agnieszka Kuniczuk-Trzciniowicz w szkicu „*Wiry*” – początek. *Rekonstrucja badawcza*, w: *Sienkiewicz. Nowa odsłona*, red. G. Borkowska, R. Kotowski i A. Kurska, Kielce 2018, s. 184–193.

¹⁶ Na tę sugestię polityczną zawartą w pierwszej redakcji początku rozdziału I *Wirów* zwróciła uwagę Kuniczuk-Trzciniowicz; *ibidem*, s. 186.

¹⁷ Kuniczuk-Trzciniowicz interesująco zinterpretowała „parę” dwóch męskich bohaterów pierwszej redakcji brulionowej oraz przekształcenia, jakim podlegli później: „Tworząc charakterystykę kluczowych bohaterów, pisarz odszedł od pomysłu zbudowania duetu męskiego, który wraz z rozwojem akcji mógłby przerodzić się w parę konkurentów do ręki tej samej panny. Można zakładać, że gdyby Sienkiewicz pozostał przy pierwotnej koncepcji, to właśnie kwestie miłosne zostałyby rozwinięte w diametralnie odmienny sposób. Włączenie do powieści rówieśnika Krzyckiego [czyli Zagajskiego/Zagajewskiego – T. S.], zamiast dojrzałego Grońskiego, prowadziłoby zapewne do komplikacji i perturbacji »wykreślonych« z ostatecznej wersji utworu”; *ibidem*, s. 187.

¹⁸ Ten bohater przekształcił się ostatecznie w reagenta Dzwonkowskiego.

¹⁹ H. Sienkiewicz, „*Wiry*”. *Część 1 nie kompletna*, sygn. 12440/II, s. 43, <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=7437> (dostęp: 14.05.2024).

²⁰ *Ibidem*, s. 31.

²¹ *Ibidem*, s. 20.

²² *Ibidem*, s. 67.

— a więc przyszedł za wrota? — Nie, tego nie robię!

— to jakże rano, niegdyś jej oddać i zapisać tyle, ilekiedy chciał.

— a więc przyszedł za wrota? — Nie, tego nie robię!

— to jakże rano, niegdyś jej oddać i zapisać tyle, ilekiedy chciał.

— a więc przyszedł za wrota? — Nie, tego nie robię!

— to jakże rano, niegdyś jej oddać i zapisać tyle, ilekiedy chciał.

— a więc przyszedł za wrota? — Nie, tego nie robię!

— to jakże rano, niegdyś jej oddać i zapisać tyle, ilekiedy chciał.

— a więc przyszedł za wrota? — Nie, tego nie robię!

— to jakże rano, niegdyś jej oddać i zapisać tyle, ilekiedy chciał.

— a więc przyszedł za wrota? — Nie, tego nie robię!

— to jakże rano, niegdyś jej oddać i zapisać tyle, ilekiedy chciał.

— a więc przyszedł za wrota? — Nie, tego nie robię!

— to jakże rano, niegdyś jej oddać i zapisać tyle, ilekiedy chciał.