

P

rzeglądam
wszystko, co dotąd
napisałem”O notatnikach Konrada Bielskiego
z lat 1918–1924

Prowadzenie notatek zazwyczaj kojarzy się z praktykami piśmiennymi zakładającymi ciągłość, jak choćby w przypadku dzienników czy pamiętników¹. Integralnym, choć często niezauważalnym na pierwszy rzut oka elementem tej formy zapisu są reлектury, które Philippe Lejeune podzielił na cztery typy: te czynione z bliska, z dystansu, z dystansu z dopiskami na marginesie oraz na reлектury systematyczne².

W przypadku archiwum³ Konrada Bielskiego (1902–1970) okazję do przyjrzenia się problemowi powtórnego czytania zapisów przez autora dają autografy pochodzące z początku jego aktywności literackiej. Warto się im przyjrzeć ze względu na to, że materiały te są związane z procesem kształtowania się osobowości twórczej prowincjonalnego artysty. Bielski był postacią ściśle związaną z lubelskim środowiskiem artystycznym. Poeta angażował się w projekty wydawnicze od lat szkolnych. W 1920 roku współpracował przy redagowaniu i publikowaniu „Młodzieży”⁴, w której zresztą debiutował *Sonetami wojennymi*. Rok później wraz z Wacławem Gralewskim zainicjował utworzenie „Lucifera”⁵. Literaci uczestniczyli tylko przy wydaniu pierwszego numeru, który ukazał się w atmosferze skandalu. Nakład został skonfiskowany ze względu na reakcje władz lubelskich i dostojników kościoła na tytuł periodyku oraz zawarty w nim utwór Bielskiego *Dytyramb szatański*. Sensacja ta była przez zespół redakcyjny oczekiwana. Miała wzbudzić zainteresowanie czytelników i środowiska artystycznego spoza Lublina⁶. Po zniknięciu „Lucifera”

ze sprzedaży Bielski i Gralewski podjęli następną inicjatywę wydawniczą – utworzyli pismo „Reflektor” (1923–1925), które w dwudziestolecie było uważane za najważniejszy periodyk o charakterze awangardowym w Lublinie. To wokół niego w 1924 roku zawiązała się grupa literacka o tej samej nazwie, w skład której weszli Bielski, Józef Czechowicz, Wacław Gralewski, Czesław Bobrowski oraz Stanisław Grędziński (przejściowo również Tadeusz Bocheński i Kazimierz Andrzej Jaworski).

Funkcjonująca w dwudziestolecie międzywojennym awangarda lubelska pozostawiła po sobie dość spory dorobek, z którego najbardziej znana jest twórczość Józefa Czechowicza. Rozpoznawalność tego poety przełożyła się oczywiście na to, że powstało wiele opracowań na temat jego utworów, niewiele natomiast wiadomo o pozostałych członkach grupy Reflektora. Taka sytuacja w znacznym stopniu wynika z tego, że teksty innych artystów działających w ramach tej formacji nie były drukowane tak często, jak ich młodszego kolegi, nie odnosili zatem takich sukcesów jak on, co więcej, byli raczej kojarzeni jako osoby organizujące życie artystyczne w Lublinie. Tak właśnie jest postrzegany Bielski, który w międzywojniu i w okresie powojennym słynął głównie z zaangażowania w inicjatywy artystyczne i wydawnicze. Po wojnie był kojarzony z kolei jako autor prozy wspomnieniowej, działacz kulturowy i społeczny. W dwudziestolecie jego tekstów nie drukowano zbyt często, a jeśli już, to w lokalnych pismach, z którymi zresztą poeta czasami współpracował. Po wojnie ukazały się jedynie trzy tomiki poetyckie Bielskiego, z czego dwa zbierały liryki rozproszone w lubelskich periodykach. Ponadto pisarz wydał trzy zbiory tekstów prozatorskich, które w dużej mierze także zawierają fragmenty ogłaszane drukiem na łamach „Kameny”. Zapoznanie się z działalnością satyryczną Bielskiego do niedawna⁷ było możliwe dzięki wystawianiu w teatrze szopek Reflektora, których poeta był współautorem. Opublikowany dorobek tego literata jest zatem dość skromny.

Tym, co daje badaczom możliwość przyjrzenia się w większym stopniu pozostałym twórcom z kręgu Reflektora, są zbiory archiwalne zawierające materialne ślady pracy pisarzy, m.in. ich prywatne zapiski, często o charakterze raczej użytkowym niż literackim. Dokumenty tego typu mogą odświeżyć nie tylko twórczość, która nie przekroczyła progu publikacji, ale mogą też dać wgląd w to, jak przebiegał proces pisania

czy kształtowania się osobowości twórczej oraz metod pracy ze słowem.

Wśród materiałów Bielskiego pochodzących z początku jego aktywności twórczej zachowały się dwa zeszyty z notatkami o heterogenicznym charakterze. Oba nośniki mają ślady przeglądania poszczególnych fragmentów przez autora. Efektem tego działania są skreślenia i dopiski, wobec czego reлектury przeprowadzane przez Bielskiego można zaliczyć przynajmniej do dwóch z wymienionych przez Lejeune’a typów – reлектury czynionej bezpośrednio po zapisaniu (czemu niekiedy towarzyszyła korekta) oraz tej z dystansu, z komentarzami obok tekstu.

Pierwsze z pozostawionych przez Bielskiego autografów są ciekawe ze względu na swój charakter. To właśnie juvenilia dają wgląd w proces kształtowania się osobowości i praktyki twórczej artysty. Christine Alexander zaproponowała, by aktywność tego typu postrzegać jako oddzielny gatunek, dookreślony przez badaczkę ponadto jako gatunek pierwotny, który pojawia się w twórczości niezależnie od płci

i narodowości artysty czy okresu literackiego, w którym powstaje dzieło⁸. Jego dystynktywną cechą jest młodość osoby piszącej. W juveniliach pisarz buduje swoje autorskie „ja”, czerpie z wzorów wypracowanych w tradycji literackiej przez innych artystów, łącząc je ze sobą często

na zasadzie gry intertekstualnej. Imitowanie i eksperymenty, ale też niekiedy sprzeciw wobec tego, co zastane, stanowią składowe cechy młodzieńczej twórczości⁹. Juvenilia są zatem nierozzerwalnie związane z procesem szukania przyszłego, „dorosłego” głosu autora oraz wypracowywaniem sposobu dalszej pracy twórczej.

Bielski w swoich brulionach pozostawił liczne ślady przeglądania zapisków. Występują one zwłaszcza w sąsiedztwie tekstów literackich, co w większości przybrało postać skreśleń i zakreśleń, rzadziej komentarzy¹⁰ czy innych paratekstowych elementów, takich jak: dedykacje, motta oraz notatki dotyczące miejsca publikacji kilku utworów w lubelskiej prasie¹¹. Zapisy te są efektem celowych działań, które posłużyły pisarzowi do: podsumowywania i oceny tekstów, oznaczania fragmentów do późniejszego wykorzystania lub tych o statusie już użytych (przeniesionych do innego nośnika/opublikowanych), wprowadzania zmian w utworach lub wykreślenia ich.

Istotną pozostałością po czynionych przez Bielskiego reлектurach jest jedna z wczesnych wypowiedzi pisarza. W październiku 1919 roku młody poeta zapisał:

**Bielski
w swoich brulionach
pozostawił liczne ślady
przeglądania zapisków**

To jest dzień trzeci, który przychodzi do mnie. Trąca mię w ramię, a ja się nie odwracam. W rękę trzymam ołówek i piszę wiersz – *Erotyk*. Trochę uczuć, które miałem i którym kłamałem ciągle, i teraz kłamię. I biorę swój bilet wizytowy, przekreślam nazwisko i po drugiej stronie piszę wiersz po raz wtóry. A potem przeglądam wszystko, co dotąd napisałem. Ja nie znam tego. To jest obce i dziwne. To jest życie inne, minione. To jest wiersz napisany po drugiej stronie biletu wizytowego – to jest przekreślone nazwisko – i nie poznaję tego, co się działo przed dwoma dniami. Biorę znów czysty arkusz papieru i piszę:

„To jest dzień trzeci, który przychodzi do mnie, trąca mnie w ramię, ja się odwracam, a on ma twarz kobiety”¹².

Metarefleksja Bielskiego uzmysławia, że praktyka twórcza poety nie ograniczyła się wyłącznie do powtarzalnej czynności pisania. Jej następnym etapem, który uzupełnia poprzednią czynność, jest lektura. W przypadku Bielskiego łączyła się z mechanicznym zaznaczaniem tego działania w postaci wcześniej wspomnianych zapisów lub, co również niewykluczone, z niszczeniem poszczególnych kart¹³. Procesualność prowadzenia brulionu polega na współwystępowaniu śladów czynności pisania oraz czytania, jak i nanoszeniu ewentualnych poprawek, a zatem na praktykach redaktorskich. Sytuacja pisarza sięgającego ponownie po swoje zapiski pozwala w tym wypadku odsłonić rolę, w jakie się wciela autor, stając przed swoimi tekstami. Widoczne staje się to, że na poszczególnych etapach pracy Bielski skupia się w większym stopniu na różnych pozycjach wobec własnej twórczości – występuje w tym wypadku nie tylko jako twórca, ale również jako czytelnik, niekiedy też redaktor.

„To jest obce i dziwne”

Interakcja pisarza z tekstami w postaci ponownej lektury jest w tym wypadku szczególna. U Bielskiego czytanie własnych utworów czy notatek nie pełniło jedynie funkcji memoryzacyjnej. Działanie to nie było także wyłącznie etapem związanym z planowaniem publikacji. Relektura stanowiła dla poety narzędzie samopoznania. Pisarz, dokonując tej czynności, odrzucił jednak to, co znalazł w swoich zapiskach. W czytanej próbce tekstu Bielski nie odnalazł teraźniejszego siebie, wobec czego odczuł dystans do tego, co minione.

Gest dystansowania się autora od własnej twórczości może być rozumiany jako powtórzenie deklaracji wyartykułowanych przez wczesnych modernistów ciężących w stronę symbolizmu. Dostrzegali oni bowiem problem „ja”, które dla autora staje się tajemnicą; *mare tenebrarum*, którego poznanie nie jest możliwe w pełni¹⁴. W takim ujęciu „ja” jest rządzone przez nieznane, mroczne siły. Staje się ono wartością płynną, zmienną w czasie i zależną od ciemnych impulsów nieświadomego, a zatem tego, co irracjonalne i prymitywne¹⁵. Próba samopoznania, zrozumienia własnego toku myślenia jest zatem niemożliwa lub w znacznym stopniu utrudniona przez nieuświadomione, a tym samym przez to, co niekiedy bywa nieuchwytnie.

W przytoczonym fragmencie pisarz zaznaczył dwukrotnie wątek odseparowywania się od własnej twórczości: „Ja nie znam tego. To jest obce i dziwne”, „nie poznaję tego, co się działo przed dwoma dniami”. Bielski nie odczuwał dystansu tylko w stosunku do czytanych fragmentów – zaznaczył go również wobec samego siebie oraz uczuć, które towarzyszyły mu w trakcie pisania. Poeta zresztą dwukrotnie podkreślił osadzenie w przeszłości elementów odległych od tego, z czym się utożsamiał. Autor wskazał przy tym, że to, co zostało utrwalone przez niego na papierze, należy do sfery niemożliwej do odtworzenia. Być może upływ czasu przy-

niósł zapomnienie i niemożność rekonstrukcji ulotnego stanu zapisanego wierszem. Ta nieuświadomiona praca umysłu pozostała zatem w przeszłości, a jej wyniki stały się nierozpoznawalne, niedostępne dla świadomości pisarza. Ponadto brak akceptacji podświadomych procesów myślowych, które zmanifestowały się w czytanim przez Bielskiego fragmencie, każe sądzić, że odrzucił on pozycję pisarza pełniącego funkcję medium dla nieświadomości. Jest to o tyle istotny wątek, że negował on to, co stanowiło dla symbolistów metodę poszukiwania źródła prawdziwej sztuki, o czym pisał choćby Arthur Rimbaud w swoim *Liście jasnowidza*¹⁶.

Zastanawiającym elementem wypowiedzi Bielskiego jest samooskarżenie o kłamstwo. Być może to właśnie uchylanie się od szczerości – w dodatku nie wobec osoby obcej, a wobec samego siebie – wzmogło odczuty dystans i udaremniło próbę udzielenia odpowiedzi na pytanie: „kim jestem?”. Poeta miał świadomość, że pisząc, tłumi treści, których być może się obawiał lub wstydził, co w następstwie rozszczepiło rolę Bielskiego-pisarza i Bielskiego-czytelnika, a co za tym idzie – pozwoliło ujawnić pęknięcie, sprzeciw wobec obcego, nieznanego

Relektura stanowiła dla poety narzędzie samopoznania

w nim samym. Próba zwerbalizowania prawdziwych uczuć pojawiających się w trakcie aktu twórczego była więc dla poety czymś niewykonalnym w danym momencie. Mimo tej porażki Bielski ponownie starał się stworzyć zapis, z którym mógłby finalnie się identyfikować: „Biorę znów czysty arkusz papieru i piszę”. Artysta penetrował zatem skrywane pokłady nieświadomości, podejmując kolejną próbę pisania i zrozumienia siebie. Powodzenie tej czynności mogło zostać zweryfikowane dopiero podczas relektury nowego tekstu.

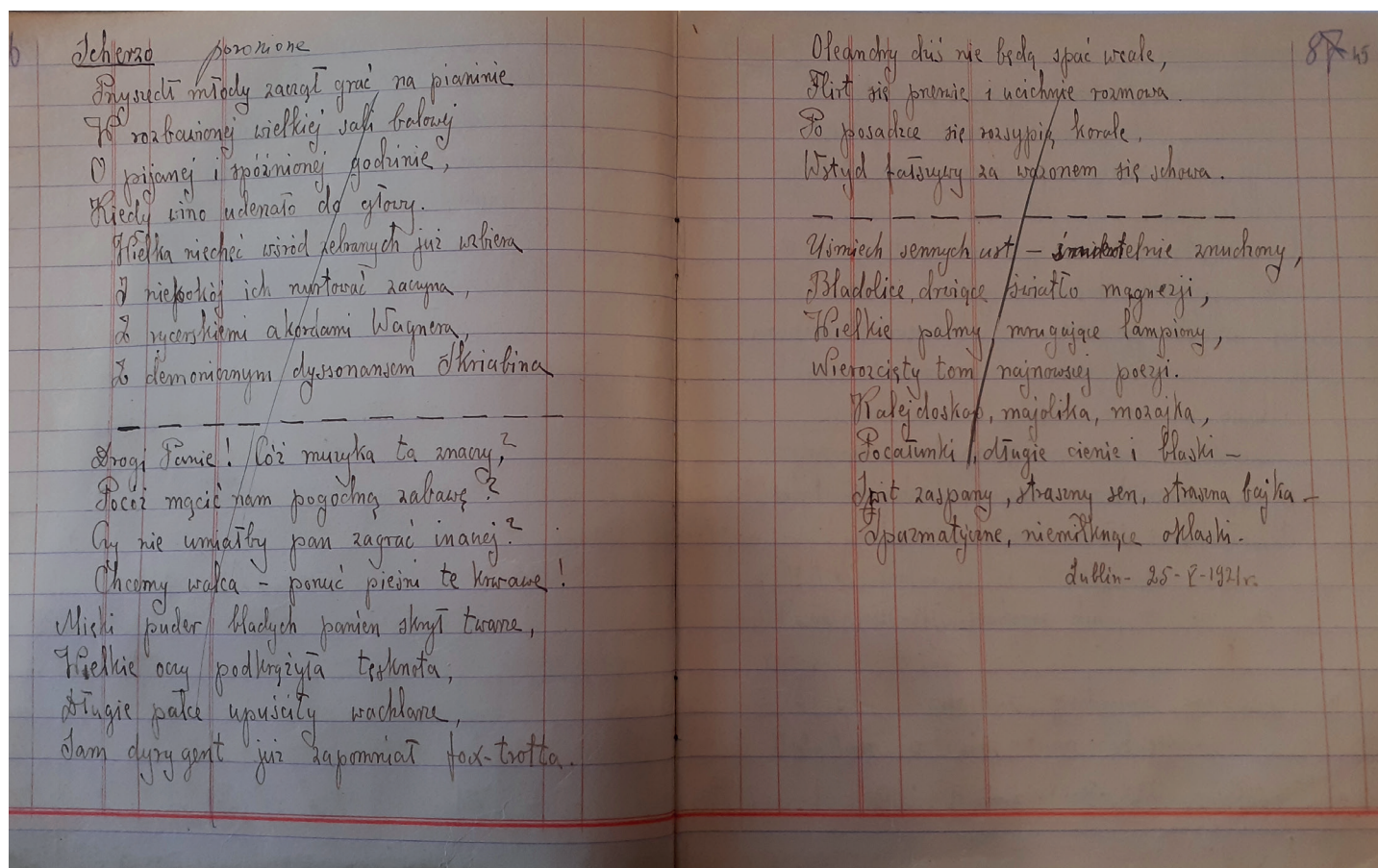
Autoredakcja

Poeta nie ograniczył się jednak wyłącznie do pisania w nadziei na odnalezienie siebie. Bielski podjął trud lektury, wyboru, niekiedy także uporządkowania i poprawienia zgromadzonych fragmentów literackich. Nie porzucił zatem obszernego materiału, który zebrał w zeszytach – spróbował z niego wyselekcjonować to, w czym poznawał samego siebie. Działania mające temu służyć są zauważalne w obu wczesnych notatnikach pisarza, w których znalazły się zapiski z lat 1918–1925. Pierwszy z brulionów, który należy łączyć z kilkunastoma kartami odłączonymi od niego, stanowi najbardziej zróżnicowany zbiór fragmentów. Bielski zapisywał w zeszycie relacje z bieżących spraw, teksty literackie oraz różnego rodzaju notatki pomocnicze (głównie literackie); znalazło się w nim również kilka rysunków poety. Drugi z zeszytów, podpisany jako raptularz i prowadzony z dużą starannością, był próbą zmierzenia się Bielskiego z zebranymi do tej pory materiałami. Poeta przepisywał do brulionu i układał w nim wybrane przez siebie utwory i fragmenty literackie, przy czym znaczna część przeniesionych tekstów pochodzi z poprzedniego notesu. Proces tworzenia raptularza przebiegał na kilku poziomach: (1) selekcji tekstów i wprowadzaniu w nich zmian; (2) organizowaniu treści w obrębie raptularza, z którym wiązały się niekiedy dalsze korekty, wybieranie fragmentów literackich na motta oraz oznaczanie utworów na wcześniejszych nośnikach jako wykorzystanych; (3) przekształcaniu wstępnego porządku w zeszycie powstałego w trakcie wprowadzenia tekstów do raptularza, czemu towarzyszyły takie działania, jak przesunięcia, rozdzielanie wprowadzonych treści na mniejsze części, usuwanie oraz dokonywanie kolejnych zmian w utworach; (4) relektury, w wyniku których powstały komentarze oraz inne graficzne ślady aktywności pisarza (takie jak skreślenia).

Pierwszy z wyróżnionych poziomów, wiążący się z dokonywaniem zmian w wybranych utworach, następował

jednocześnie z relekturą lub już w czasie przepisywania utworu z jednego nośnika do drugiego. Wyraźnym przykładem tego działania są karty, na których Bielski zanotował *Rewolucję* – utwór pisany wierszem i sklasyfikowany przez pisarza jako obrazek (przy tytule został zapisany podtytuł *Obrazek jakich wiele*). Wersja tekstu obecna na kartach odłączonych od pierwszego z notatników uległa kilku poprawkom, które mogły nastąpić po lekturze świeżo zapisanego tekstu – zarówno on, jak i korekta zostały zapisane ołówkiem. Część zmian (skreśleń przesuwających i unieważniających)¹⁷ mogła zresztą nastąpić nawet w trakcie pisania. Utwór został przekreślony na wszystkich dziewięciu kartach pionowymi liniami, co jest znakiem wykorzystania – w tym wypadku przeniesienia tekstu do raptularza. Najciekawsze wydają się jednak działania wykonane przez Bielskiego w momencie przepisywania *Rewolucji* do późniejszego z zeszytów, a więc skreślenia niewidoczne. Ich obecność staje się dostrzegalna dopiero w momencie porównywania dwóch wersji utworu. Bielski, przenosząc go, wykonał cztery takie skreślenia¹⁸. Korekta ta nie wpłynęła w znacznym stopniu na sens i budowę utworu. Wszystkie zmiany można określić jako równorzędne, ponieważ pisarz wyraźnie zadbał o to, by liczba sylab w nowych elementach była zgodna z uprzednio istniejącymi w brudnopisie. Zmiany te są wyraźnym znakiem dokonanej przez pisarza ponownej lektury odłożonej w czasie, a zatem, sięgając do przytoczonej wcześniej typologii Lejeune’a, nie była to relektura bezpośrednia.

Przeniesiony do raptularza liryk *Scherzo* (zob. il. 1–2) stanowi natomiast interesujący przykład rezygnacji z utworu na skutek ponownego czytania, oceny tekstu odbywającej się podczas tej czynności, a następnie odrzucenia go w wyniku autokorekty zamierzeń i celów twórczych. Oprócz skreślenia przecinającego cały tekst pisarz obok tytułu dodał słowo „poronione”. Zarówno przekreślenie, jak i dopisek pełnią w tym wypadku funkcję unieważniającą. Możliwe, że oba elementy powstały bezpośrednio po zapisaniu tekstu i korekcie, którą widać w dwóch ostatnich strofach utworu – skreślenie oraz adnotacja zostały wykonane tym samym narzędziem. Warto wspomnieć, że wiersz zachował się również w pierwszym z zeszytów. W tej wersji tekst nie został przekreślony tylko raz. Bielski skreślił go wielokrotnie, być może już po podjęciu decyzji o usunięciu utworu z raptularza. Pisarz musiał zatem wrócić do wcześniejszego autografu i wykreślić również tę wersję. Możliwe zresztą, że powrót do poprzedniego notesu wzbudził w poecie większe uczucie niezadowolenia ze *Scherzo*, na co może wskazywać to, że strona, na której został zapisany liryk, jest pokryta wieloma liniami przecinającymi się w dość



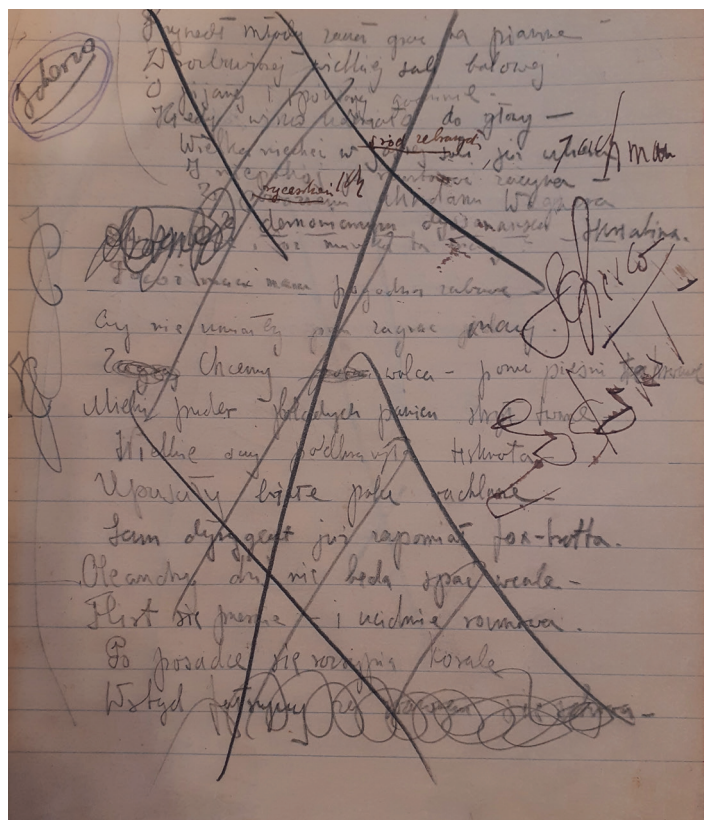
Il. 1. K. Bielski, *Scherzo* (raptularz), w zbiorach Muzeum Józefa Czechowicza (filii Muzeum Narodowego w Lublinie), sygn. MC 167R

chaotyczny sposób, przy czym pisarz, wykonując te skreślenia, mocno docisnął ołówek do papieru.

Następnym poziomem organizowania przestrzeni raptularza było ustalenie pewnego, próbnego jeszcze, porządku wybieranych fragmentów. Działanie to nie było typowe dla poety, który dokonuje korekty pojedynczych tekstów. Pojawia się tu już element planowania większej całości, którą można postrzegać jako zarys późniejszej publikacji. Przybiera on postać swego rodzaju makiety. Pisarz ustawiał na niej poszczególne fragmenty wedle celu, jaki chciał osiągnąć. Uwagę zwraca to, że Bielski rozdzielił w raptularzu utwory na trzy główne części: pierwszą, zawierającą teksty z lat 1918–1921 i podzieloną wewnątrz na dwa cykle (*Sonetów wojenne* i *Nastroje*)¹⁹, drugą, w której zamieścił liryki oraz fragmenty dziennika z 1921 roku, oraz trzecią z materiałami z lat 1921–1924. W kontekście tego podziału ważne są wykonane przez pisarza karty tytułowe. Pierwsza z nich odnosi się do całego dokumentu. Znalazł się na niej podpis Bielskiego oraz tytuł nadany zeszytowi, co może wskazywać na to, że początkowo

teksty miały zostać wpisane ciągiem – bez rozdzielania ich na części. Możliwe też, że pisarz chciał podzielić je na mniejsze cykle, jak w przypadku wspomnianych *Sonetów wojennych* i *Nastrojów*.

Wyraźny podział na większe sekcje materiału został wprowadzony dopiero na karcie tytułowej drugiej części (zob. il. 3). W celu odseparowania dotychczas wpisanych tekstów od tych późniejszych pisarz zdecydował się na mechaniczne rozdzielanie ich przez zakrycie jednej kartki (już zapisanej) inną, pełniącą funkcję strony tytułowej. Na doklejonej karcie inicjującej znajdują się dwa dodatkowe elementy – cytata z Friedricha Nietzschego („Żem wygnańcem jest z dzie-
dzin wszelkiej prawdy / Szaleniec tylko! / Tylko poeta!”)²⁰ oraz autokomentarz Bielskiego do własnej twórczości zgromadzonej w obu częściach („Utwory powstałe po wyraźnym przełomie wewnętrznym”). Oba te fragmenty należy potraktować jako wyraz budującej się samoświadomości młodego pisarza, który dostrzega różnice między tekstami zawartymi w pierwszej części i późniejszymi. O ile utwory w drugiej części są



Il. 2. K. Bielski, *Scherzo* (brudnopis), w zbiorach Muzeum Józefa Czechowicza (filii Muzeum Narodowego w Lublinie), sygn. MC 167R

zbliżone obrazowaniem do tych z pierwszej, o tyle można w tych tekstach wskazać elementy odmienne w stosunku do wcześniejszych, które świadczą o rozwoju pisarza. Między innymi Bielski w późniejszych lirykach porzucił wątek nawrotu do przeszłości; sięgał do twórczości Tadeusza Micińskiego, Kazimierza Wierzyńskiego i Juliana Tuwima; wypełnił swoje teksty innymi niż do tej pory sylwetkami bohaterów zaczerpniętych z mitologii, Biblii, legend, baśni i podań czy tych znanych z twórczości wyżej wymienionych poetów.

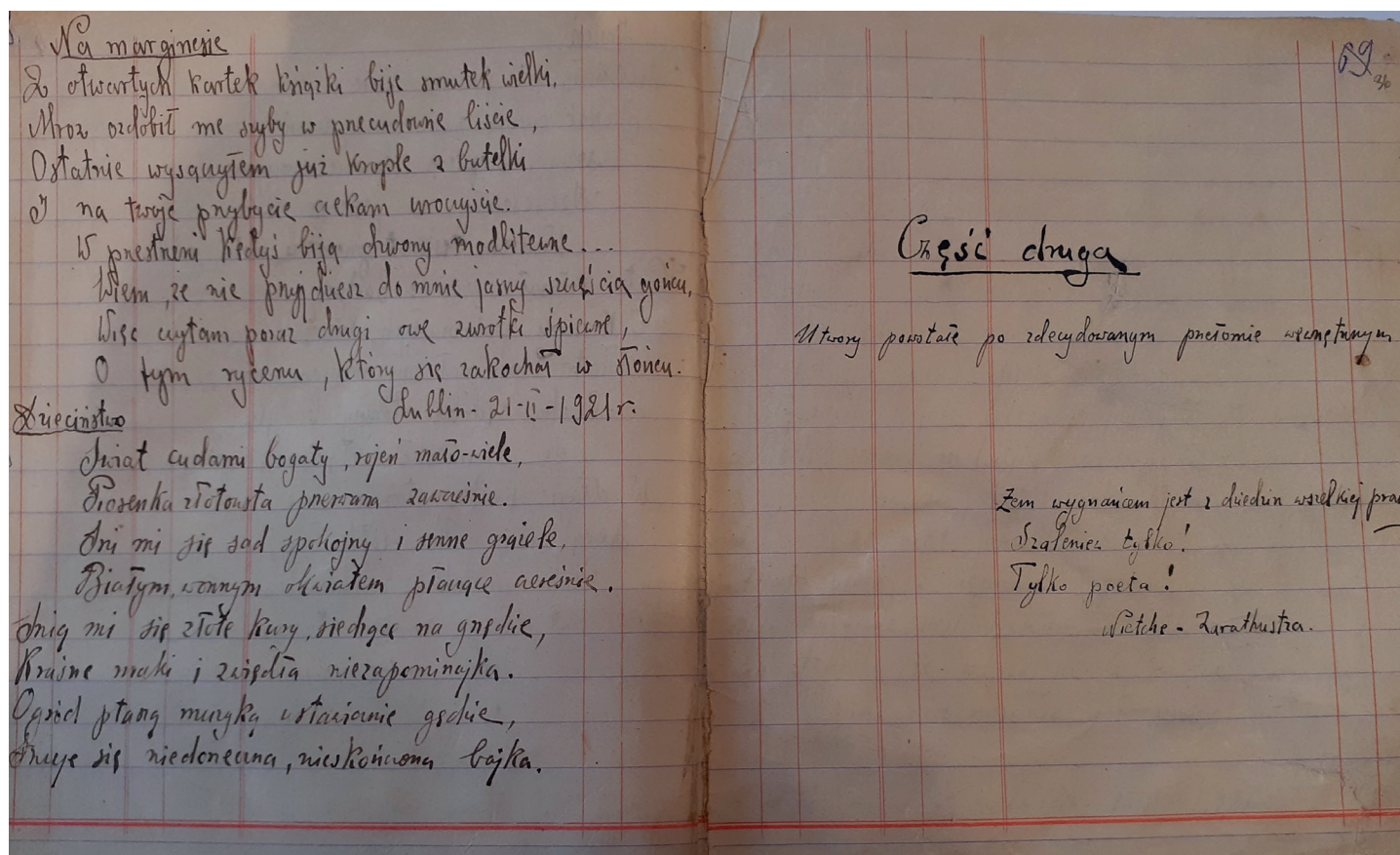
Słowa niemieckiego filozofa nie zostały zapisane na karcie w postaci ozdobnika. Cytat wystąpił w charakterze wzmocnienia autokomentarza Bielskiego. Tym też sposobem pisarz wyraźniej zaznaczył granicę między tym, co jego zdaniem wówczas uchodziło za rodzaj „wprawki”, a chwilą, w której uznał siebie za artystę już ukształtowanego. Bielski zdefiniował wobec tego swoją twórczość z wydzielonej sekcji oraz dowartościował siebie jako poetę słowami Nietzschego.

Ostatnia karta tytułowa jest już pozbawiona tego typu diagnoz. Widzimy na niej cytat z utworu Aleksandra Błoka [*Skroś mokrą noc...*]²¹ przełożony przez Karola Husarskiego, co Bielski oznaczył w postaci przypisu na dole strony.

Obecność słów tego autora nie jest szczególnie zaskakująca, skoro w latach 1921–1924 środowisko lubelskie było zafascynowane rosyjskim symbolistą, o czym pisali w powojennych wspomnieniach m.in. właśnie Bielski czy Kazimierz Andrzej Jaworski²².

Opisane ustalanie wstępnego porządku treści, które Bielski przeniósł do raptularza, świadczyło o budowaniu większej całości. W konstrukcji tej pisarz nie tyle próbował szukać siebie, ile chciał stworzyć siebie lub opowieść o sobie, czyniąc to przez dokonanie wyboru i opatrzenie tekstów różnymi suplementami (mottami, komentarzami, dopiskami). Raptularz w tym wypadku jest więc swego rodzaju autonarracją czy też manifestem tożsamości narracyjnej Bielskiego. Stanowi próbę wyselekcjonowania z materiału utworów lub innych fragmentów literackich, które w jakimś stopniu odzwierciedlały proces szukania „dorosłego” głosu przez poetę. Taki zamiar może poświadczać to, że pisarz zdecydował się na uwzględnienie w raptularzu swoich pierwszych prób literackich, wydzielając je w pierwszej części – uznał je zatem za ważny składnik procesu poszukiwania własnego wyrazu artystycznego. Zwracającym uwagę elementem prowadzenia przez Bielskiego opowieści o samym sobie są tu parateksty (czy też niekiedy ich brak), którymi autor wzbogaca wprowadzane do zeszytu zapisy. Szczególnie widoczne jest to w wypadku wspomnianego już autokomentarza z karty tytułowej drugiej części, w którym pisarz dookreślił własne położenie w trakcie poszukiwania wrażliwości artystycznej. Poeta utwierdził się za pomocą tej konstatacji w tym, że poziom jego warsztatu pisarskiego może być już uznany za dojrzały. Znamienny staje się jednak brak tego typu deklaracji w trzeciej części, wprowadzonej zresztą do zeszytu mniej ozdobnym pismem – być może wpisanej do raptularza po odłożeniu brulionu na dłuższy czas przez Bielskiego. Poza kilkoma komentarzami przy fragmentach *Snu czerwcowego* oraz informacji o publikacji wiersza *My!*²³ w „Reflektorze” w 1925 roku czy tych dotyczących dedykacji lub wpisu do czyjegoś albumu w tej partii materiału utwory zostały wpisane ciągiem, bez adnotacji o innym charakterze. Można więc interpretować to jako potwierdzenie, że autor uznał jakość tych tekstów za wysoką. Bielski nie dookreślił zatem tej części materiału, uważając ją za dojrzałą, niewymagającą dodatkowych uwag.

Po ustaleniu przez pisarza „roboczego” porządku, który miał odzwierciedlać to, jak autor postrzegał własną twórczość i siebie samego jako artystę, Bielski podjął następną próbę porządkowania materiału. Możliwe, że ten etap pracy miał utrwalić ostateczny kształt rękopisu. Pisarz chciał osiągnąć pożądany efekt za pomocą przesuwania poszczególnych

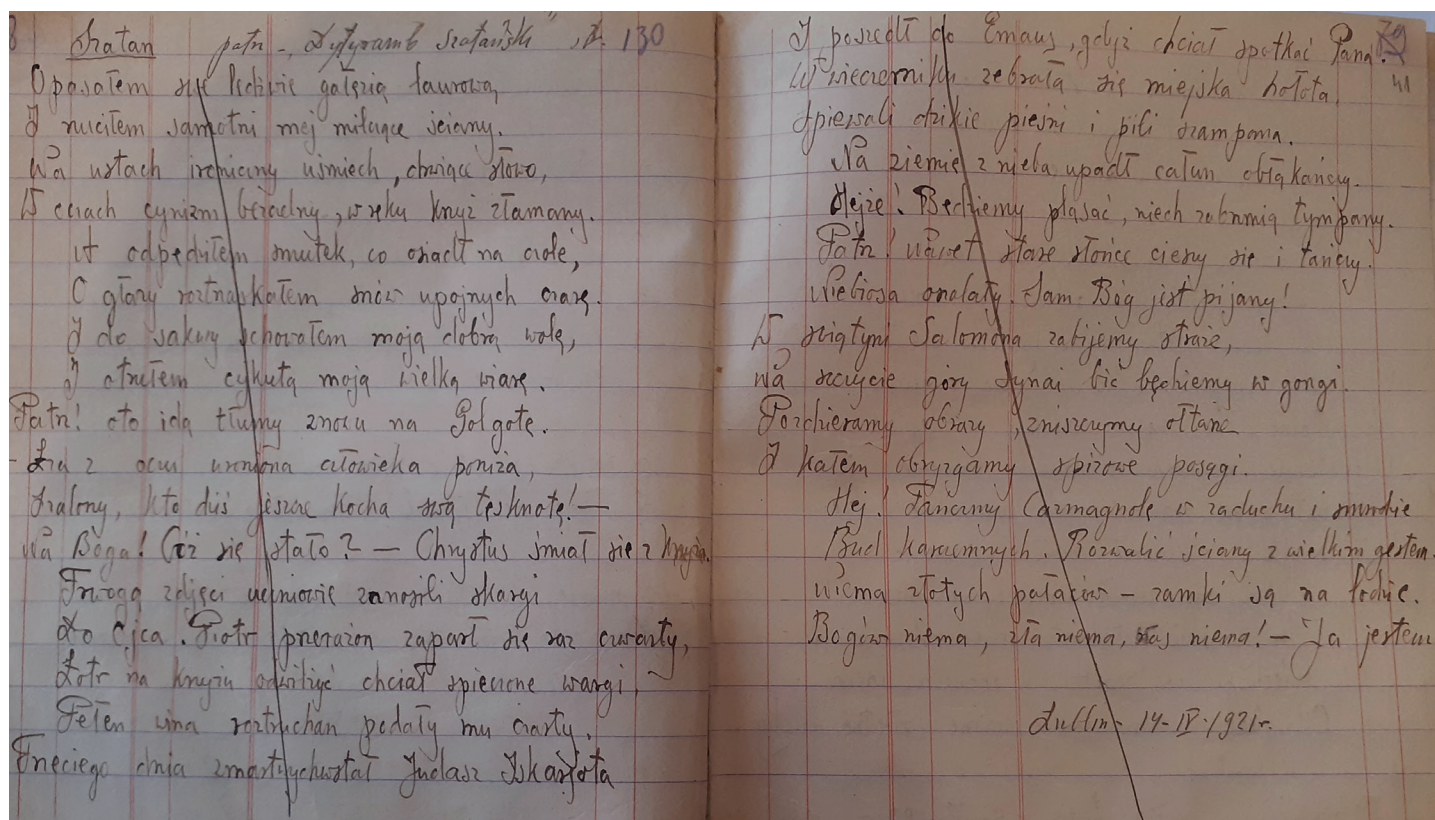


Il. 3. Karta tytułowa drugiej części raptularza Bielskiego, w zbiorach Muzeum Józefa Czechowicza (filii Muzeum Narodowego w Lublinie), sygn. MC 167R

fragmentów w obrębie raptularza. Ciekawymi przykładami tekstów w ruchu są dwa związane ze sobą wiersze. Pierwszy z nich, *Szatan* (zob. il. 4), został przekreślony na skos z dopiskiem w tej samej linii co tytuł: „patrz »Dytyramb szatański« str. 130”. Skreślenie to pełni jednocześnie funkcję usuwającą oraz przenoszącą. Pisarz zrezygnował z ponad połowy tekstu, ale na podstawie zachowanych fragmentów stworzył *Dytyramb szatański*. W miejsce usuniętych fragmentów dodał strofy o postaciach biblijnych. Zmiany te wpłynęły zatem nie tylko na strukturę utworu, ale również na jego sens. Zamiast szalonego tłumy, który w swoim pochodzie niszczy zdobycze cywilizacji i kultury, co kojarzy się raczej z twórczością futurystów, pisarz skupił się na biblijnych sylwetkach, przedstawiając je w obrazoburczy sposób, zbliżony raczej do lucyferyzmu Micińskiego. Co więcej, pisarz zmodyfikował zachowane fragmenty – wprowadził skreślenia niewidoczne, będące zmianami równorzędnymi: zamiast „Śpiewali dzikie pieśni i pili szampana” – „Śpiewali dzikie pieśni – hulali do rana”; znaczna część interpunkcji uległa zmianie – większość

znaków przestankowych została wykreślona, pojawiły się za to wykrzykniki; widoczne jest również przesunięcie – w *Szatanie*: „Pełen wina”, w *Dytyrambie*: „Wina pełen”.

Innym tekstem, który pisarz postanowił przesunąć, jest *Finale* (zob. il. 5). Sposób postępowania jest jednak odmienny niż w przypadku *Szatana*. Został zachowany cały wiersz, a funkcję skreślenia przenoszącego pełni tu dopisek: „Wiersz ten powinien się znajdować na stronnicy 60^{ej}”. Zabieg ten ma sens o tyle, o ile utwór w nowym układzie znalazł się za fragmentem z „Pieśni Mocarza”, co istotne jest z tego względu, że teksty te korespondują ze sobą. Podobne relacje zachodzą również między wierszami, co tym bardziej intryguje, ponieważ poszczególne fragmenty nie były przepisywane do raptularza losowo. Bielski stworzył cykle wykraczające poza strukturę pojedynczych utworów. Dokonał tego, wydzielając *Sonety wojenne* i *Nastroje* oraz układając obok siebie teksty, które wyraźnie się ze sobą wiążą, jak w przypadku *Finale* oraz fragmentu z „Pieśni Mocarza”, ale też liryków *Preludium* i *Ukojenie* – z których pierwszy kończy się obrazem



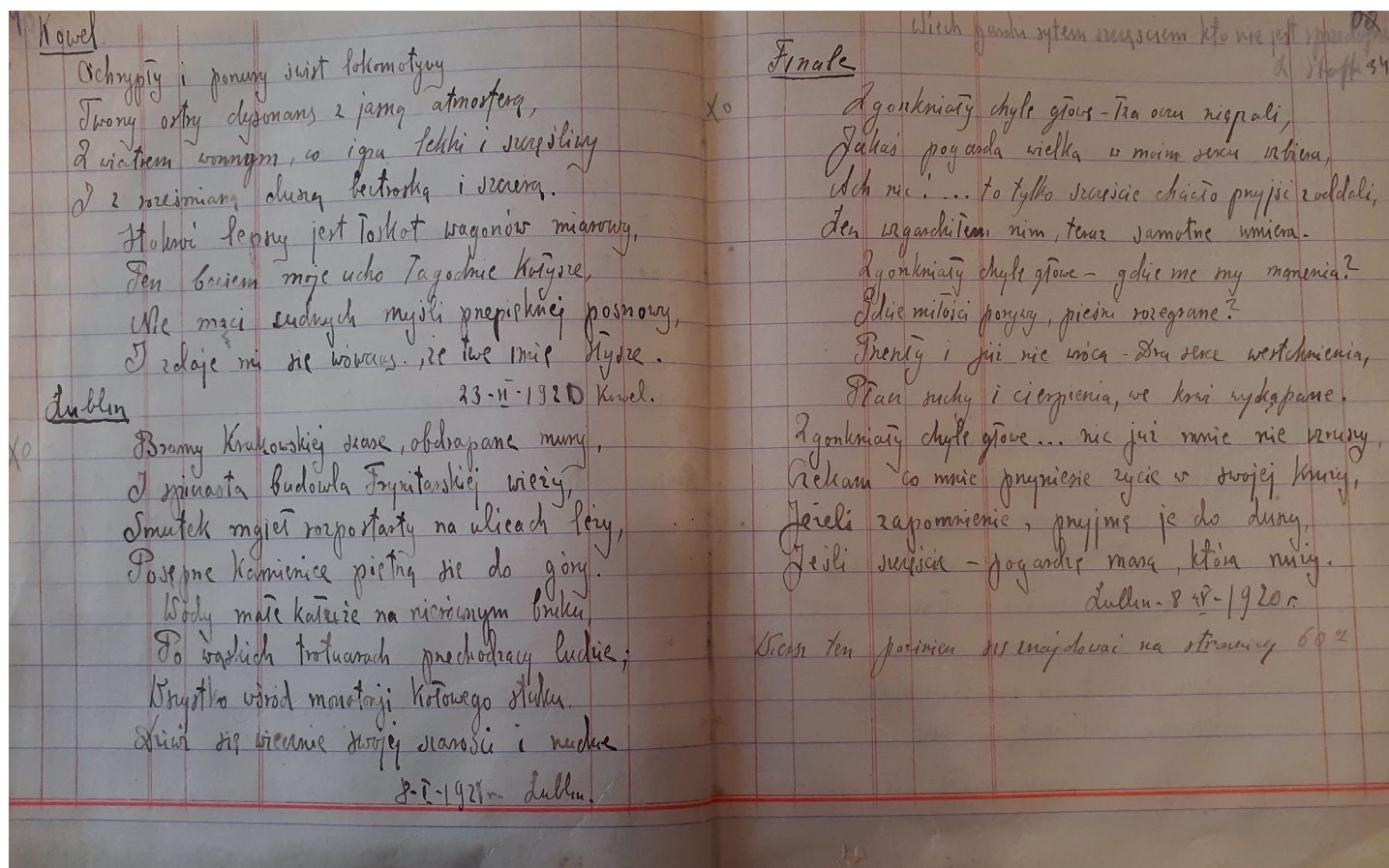
Il. 4. K. Bielski, *Szatan* (raptularz), w zbiorach Muzeum Józefa Czechowicza (filii Muzeum Narodowego w Lublinie), sygn. MC 167R

nocy i łąz w oku podmiotu („Noc, a na oku łąz”), drugi natomiast rozpoczyna się od zbliżonego opisu, będąc niejako kontynuacją *Preludium* („Po srebrzystym promieniu miesiąca, / Po łązie, która z oczu spływa drżąca / Zeszło w głębie duszy mej / Ukojenie”).

Czynnością towarzyszącą procesowi tworzenia raptularza na różnych jego etapach były relektury, przede wszystkim te poprzedzające wprowadzanie tekstów do zeszytu, ale też te wykonywane już po wstępnym uporządkowaniu treści oraz po zakończeniu pracy nad kompozycją. Ponowne czytanie utworów było więc nieodłącznym elementem opisanych przeze mnie wcześniej działań pisarza na zebranych w brulionie materiale. Poszczególne przeprowadzane przez Bielskiego relektury pozwalały mu mieć lepszy ogłód na powstającą konstrukcję, kształtowanie przestrzeni raptularza względem założonego celu. Warto zwrócić przy tym uwagę, że poeta po korektach i ustaleniu położenia utworów w przestrzeni rękopisu powrócił do notesu, aby ponownie przeczytać wybór ze swojej twórczości. Śladem pozostawionym przez pisarza po kolejnej lekturze są wspomniane już graficzne działania takie jak skreślenia, ale też komentarze, które były

formą śledzenia dalszych losów opublikowanych utworów oraz tych zapisanych w albumach bliskich osób, niekiedy także wyrazu zadowolenia z własnej pracy, jak w przypadku uwag pozostawionych przy prozatorskim utworze *Sen czerwcowy*, który stanowi zapis wspomnień z 1921 roku. Praktyka czytania własnych zapisków, zakładając, że była wykonywana z pewnego dystansu czasowego, umożliwiała zatem poecie wykorzystywanie raptularza w funkcji memoryzacyjnej. Dawała mu też szansę na ocenę własnego, jeszcze budującego się warsztatu twórczego. Dzięki zamieszczeniu w raptularzu utworów, które powstawały na różnym etapie poszukiwania własnego wyrazu artystycznego, Bielski mógł weryfikować swoje postępy w kształtowaniu swojej wrażliwości i metod pracy nad słowem. To, że poeta zdecydował się na zamieszczenie w notatniku najwcześniejszych ze swoich prac, skłania do myślenia, że ujmował on proces budowania osobowości twórczej całościowo, bez pomijania żadnego etapu, nawet jeśli te pierwsze teksty w późniejszym czasie nie przystawały do sposobu ekspresji artysty.

Prześledzenie młodzieńczych zapisków Bielskiego pozwoliło ukazać to, co można zobaczyć w archiwum, jeśli nie



Il. 5. Karty z utworami *Kowel*, *Lublin* i *Finale* zapisane w raptularzu. W ostatnim tekście widoczne jest przesunięcie w postaci adnotacji pod utworem, w zbiorach Muzeum Józefa Czechowicza (filii Muzeum Narodowego w Lublinie), sygn. MC 167R

będziemy na nie patrzeć tylko w kategoriach przed-tekstu, czyli jeśli nasza uwaga nie będzie skupiona wyłącznie na tym, co poprzedziło efekt końcowy rozumiany jako dzieło. W przypadku przedstawionych materiałów znacznie istotniejszy jest ich użytkowy charakter; to, że przestrzeń rękopisów zapisanych przez Bielskiego posłużyła mu właśnie jako bezpieczna przestrzeń do ekspresji, miejsce do budowania własnego warsztatu czy za swego rodzaju „laboratorium pisarskie”²⁴, którego nieodłącznym aspektem jest dokonywanie eksperymentów, prób, gromadzenie bardziej lub mniej potrzebnych materiałów, a także odrzucanie części z nich – co zresztą wpisuje się również w opisaną przez Alexander kategorię gatunku pierwotnego. Autografy Bielskiego same w sobie są ciekawe właśnie z tego względu, że tylko nieliczne z młodzieńczych utworów włączonych w obręb raptularza zostały ogłoszone drukiem lub pojawiały się w późniejszych rękopisach i maszynopisach pisarza. Dla nich zeszyt ten był przystankiem na drodze do kolejnych modyfikacji, a niekiedy

także do publikacji. Większość z tekstów przepisanych do raptularza nie przechodziła jednak dalszych korekt, pozostały one zatem poza szerszym obiegiem literackim, w bezpiecznej przestrzeni osobistych zapisków Bielskiego. Dokument ten jest wobec tego wyraźnym przykładem materialnego świadectwa pracy nad tekstem, w którym nie tyle wytwarzane były dzieła, ile trwały szeroko zakrojone poszukiwania własnego wyrazu artystycznego przez młodego twórcę oraz próby budowania opowieści o samym sobie.

Key Words: Konrad Bielski, juvenilia, archive, re-reading, creative proces, self-narrative

Abstract: The article is a presentation of the earliest autographs of Konrad Bielski – a poet associated with the Lublin artistic community. The author focuses in the text on issues related to the poet’s creative processes, whose immanent elements were the following actions of writing and reading. Re-readings were supposed to be

a tool for Bielski for self-discovery. However, this activity accompanied him also in the actions he made on materials he had collected; it was an inseparable element of the poet's effort to evaluate, select and organize his own works, and thus his efforts to create a coherent image of his own creative personality. The poet putted these efforts in a rough draft, which he titled "raptularz". He made out of it a safe space to narrate about himself, but also to work on his own creative workshop.

¹ P. Rodak, *Dziennik pisarza: między codzienną praktyką piśmienną a literaturą*, "Pamiętnik Literacki" 2006, z. 4, s. 36.

² Cyt. za: R. Lubas-Bartoszyńska, *Philippe Lejeune, Catherine Bogaert. Historia pewnej praktyki „Un journal à soi”, „Przestrzenie Teorii”* 2004, nr 3–4, s. 274.

³ Archiwum Konrada Bielskiego jest przechowywane w Muzeum Józefa Czechowicza (filii Muzeum Narodowego w Lublinie). Materiały, o których mowa w tekście, znajdują się w teczkach opisanych jako [Utwory młodzieńcze z lat 1919–1924] (sygn. MC 167R) i [Wiersze Konrada Bielskiego i innych] (sygn. MC 168R).

⁴ „Młodzież. Pismo Lubelskiej Młodzieży Szkolnej” wydawano w 1920 roku (ukazały się trzy numery) prawdopodobnie z inicjatywy Organizacji Młodzieży Narodowej. Było periodykiem międzyszkolnym i miało charakter postępowy i liberalny. Redaktorami pisma byli kolejno Wacław Gralewski, Konrad Bielski oraz Tadeusz Bobrowski. Profil pisma przyczynił się do tego, że osoby związane z nim miały problemy z władzami szkoły – grożono im wydalaniem z instytucji.

⁵ Do pracy nad pismem włączyli się również m.in. Dziewanna Włodarska, Jan Wydra, Stanisław Grudziński, Czesław Bobrowski, i to oni podjęli się wydania drugiego numeru.

⁶ Część egzemplarzy została ocalona przez Stanisława Wójcika (właściciela Drukarni Udziałowej, w której drukowano zarówno „Lucifera”, jak i późniejszy „Reflektor”). Rozprowadzenie uratowanej części nakładu pozwoliło na pokrycie kosztów wydruku i odłożenie funduszy na następny numer, przy którym już nie pracowali Bielski ani Gralewski. Sprawa konfiskaty pisma odbiła się echem poza Lublinem – dotarła do warszawskiego „Głosu”, paryskiego „La vie des lettres” i dodatku literackiego w amerykańskim „New York Times”; W. Gralewski, *Dytyramb szatański*, w: *Ogniste koła*, Lublin 1963, s. 57.

⁷ W międzywojniu wydrukowano tylko ostatnią szpokę. Wszystkie trzy szpoki Reflektora ukazały się natomiast dopiero w ostatnim czasie; J. Arnsztajn, K. Bielski, W. Gralewski, *Szopki Reflektora*, oprac. J. Cymerman, J. Teterwak i A. Wójtowicz, Lublin 2020.

⁸ Ch. Alexander, *In Search of Literary Juvenilia: A Survey of the Birth, Childhood and Growth of a New Genre*, w: *Home and Away: The Place of the Child Writer*, eds. D. Owen, L. Peterson, Newcastle upon Tyne 2016, s. 14.

⁹ Ibidem, s. 22–24.

¹⁰ Między innymi przy poszczególnych fragmentach prozatorskiego utworu *Sen czerwcowy* pisarz pozostawił krótkie adnotacje: „b. ładnie”, „cudnie”, „o tak!” oraz kilka pytań.

¹¹ Adnotacje te dotyczą ośmiu z dziewięciu opublikowanych tekstów, które poeta wprowadził do raptularza: *Sonetu wstępnego*, *Sonetu pijanego*, *Kłęski*, *Dytyrambu szatańskiego*, *Polityki*, *Erotyku*, *Erotyku jesiennego*, *My!* Bielski nie oznaczył druku wiersza *Obrazek na pudełku tytoniu* w „Nowym Życiu” (1925, nr 2–3), który został wydrukowany pod pseudonimem Tomasz Ptak. W komentarzach towarzyszących opisywanym tekstom Bielski wskazuje pismo, w którym ukazały się jego liryki, numer oraz rok, niekiedy dopisuje także dodatkowe informacje, jak w przypadku *Dytyrambu szatańskiego*, który był drukowany w „Luciferze” – poeta dodał uwagę „nakład skonfiskowany za bluźnierstwo”.

¹² K. Bielski, „Garść wspomnień”, rkps, sygn. MC 167R w zbiorach Muzeum Józefa Czechowicza (filii Muzeum Narodowego w Lublinie).

¹³ Jeden ze wspomnianych notatników Bielskiego jest uszkodzony – brakuje w nim tylnej okładki oraz części kart, niektóre karty są natomiast luźno włożone do zeszytu. Nie dysponujemy informacjami o tym, dlaczego fragment nośnika uległ zniszczeniu, niewykluczone jednak, że pewne elementy mogły zostać usunięte celowo przez poetę.

¹⁴ Maurice Maeterlinck w taki sposób mówił o tym, co skrywa ludzki umysł, przekonując, że to, co przynosi nieświadomość, nie jest możliwe do kontrolowania, niekiedy nawet do wyrażenia: „Jest w nas morze wewnętrzne, prawdziwe *mare tenebrarum*, kędy szaleją dziwaczne burze, nie dające się ani ująć w dźwięki, ani opisać; to zaś, co uda się nam wypowiedzieć, zapala w nim niekiedy coś, jakby odbicie gwiazdy na tle tak czarnym i burzliwym”; cyt. za: Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*, w: idem, *Wybór pism krytycznych*, t. 1, Warszawa 1967, s. 289.

¹⁵ R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, w: *Odkrywanie modernizmu. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 103–106.

¹⁶ A. Rimbaud, *List jasnowidza*, tłum. J. Hartwig i A. Międzyrzecki, w: idem, *Wiersze. Sezon w piekle. Iluminacje. Listy*, oprac. A. Międzyrzecki, Kraków 1993, s. 301.

¹⁷ Składniki pisma tego typu występują u Bielskiego w czterech wariantach –

(1) mechanicznego zakrycia fragmentu, którego pisarz nie chciał zachować w przestrzeni dokumentu; (2) w postaci prostych linii (jednej lub kilku) przechodzących przez cały utwór, często w taki sam sposób, jak w przypadku tekstów wykorzystanych; (3) w postaci próby zamazania elementu lub (4) nieprzeniesienia wersji w stanie niezmienionym z poprzedniego nośnika. Co więcej, w raptularzu skreśleniom towarzyszą dopiski, które również pełnią funkcję unieważniającą.

¹⁸ Poszczególne przekształcone przez poetę wersy prezentują się następująco: w pierwszym z zeszytów pojawia się zapis „Porywy – ideały – trociny – otręby”; „Wykrzywia suche usta spiekle od męczenia”; „Wyhodowali zemstę z lodowatym czołem – / O nie bój się. Strach jest śpiący i pijany”; „Sam się zdziwił, że ktoś się do niego uśmiecha”. W raptularzu wersy tego utworu brzmią natomiast: „Porywy, ideały – kłęski dziewczosłoby”; „Wykrzywia suche usta spiekle od męczarni”; „O, zemsto barbarzyńska z lodowatym czołem. / Nie lękaj się. Strach jest śpiący i pijany”; „Zdziwił się, że ktoś się do niego uśmiecha”.

¹⁹ Między tymi dwiema sekcjami materiału jest kilka pustych kart – możliwe, że Bielski planował uzupełnić pierwszą z nich kolejnymi tekstami.

²⁰ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Warszawa 1908, s. 374.

²¹ Ze względu na niedostępność pełnego tłumaczenia, które przytoczył Bielski, incipit podaję za przekładem autorstwa Józefa Czechowicza; A. Blok, [*Skroś mokrą noc...*], tłum. J. Czechowicz, w: A. Blok, A. Achmatowa, B. Pasternak, W. Majakowski, S. Jesienin, *Pięciu poetów*, Warszawa 1975, s. 96.

²² K. Bielski, *Most nad czasem*, Lublin 1963, s. 110; K. A. Jaworski, *Szczyty poezji rosyjskiej (Lermontow – Fet – Blok – Jesienin – Majakowski)*, w: idem, *Pisma*, t. 10, Lublin 1973, s. 120–121.

²³ W tym kontekście adnotacje dotyczące druku poszczególnych tekstów również są istotne. Uwagi te świadczyły o tym, że Bielski nie jest już poetą przed debiutem i może pochwalić się dorobkiem, nawet jeśli w chwili zakończenia prowadzenia raptularza było to zaledwie dziewięć wierszy z omawianego zeszytu.

²⁴ P.-M. de Biasi, *Genezyka tekstów*, tłum. F. Kwiatek i M. Prussak, Warszawa 2015.