



d chłopa do narodu

O autografie *Pana Balcera w Brazylii*

Wkrótce dobiegnie sto lat od czasu, kiedy dostępne wersje rękopisu *Pana Balcera w Brazylii* Marii Konopnickiej poddał analizie badawczej wytrawny i ceniony edytor Jan Czubek¹. W *Dodatku krytycznym*, zajmującym niemal sto stron druku, zestawiał – wers po wersie – formy z autografu i pierwodruku prasowego, który poetka zmieniała, przygotowując ostateczną wersję poematu, datowaną na 1910 rok, a obecną na rynku księgarskim od grudnia 1909 roku². Edytor uznał pierwodruk książkowy za tekst „poprawiony i ustalony przez autorkę”³. Decyzja to ze wszelkich miar słuszna, gdyż autorka dokonała tylu zmian w stosunku do pierwodruków prasowych, że te mogą być jedynie materiałem pomocniczym i porównawczym wobec wersji książkowej. Przy kolaudacji Czubek posługiwał się dwoma autografami poematu: czterema częściami zdeponowanymi w Bibliotece Krasieńskich w Warszawie oraz urywkami dochowanymi w Firmie Gebethner i Wolff⁴. Te autografy się nie zachowały⁵. Jedynym śladem po nich są dziś wypisy Czubka, co znacznie zawęża możliwość ich wykorzystania przy nowej edycji *Pana Balcera* oraz przy dociekaniach nad procesem twórczym Konopnickiej.

Szczęśliwie jednak dysponujemy wyjątkowo obfitym materiałem w tym zakresie. Można rzec, że rozległość rękopiśmiennej dokumentacji etapów redagowania przez poetkę *Pana Balcera w Brazylii* mogła deprymować literaturoznawców, którzy nader rzadko po nie sięgali⁶. Muzeum Narodowe w Krakowie (dalej skrót MNK) jest w posiadaniu następujących dokumentów:

– *Pan Balcer w Brazylii*, sygn. 666/1, Numer Inwentarzowy 112 039 (527 kart),

– *Pan Balcer w Brazylii* (fragmenty), sygn. 666/2, NI 112 040 (533 karty),

- *Pan Balcer w Brazylii* (luźne karty), sygn. 666/3, NI 112 041 (15 kart),
- *Pan Balcer w Brazylii* (luźne notaty), sygn. 666/3, NI 112 042 (45 kart),
- *Pan Balcer w Brazylii* (luźne karty), sygn. 666/3, NI 112 043 (70 kart),
- *Pan Balcer w Brazylii* (do zachowania, *Powrót*), sygn. 666/3, NI 112 043 (40 kart),
- *Pan Balcer w Brazylii* (*Matka*, na tych samych kartach *Pan Balcer*), sygn. 666/44, NI 112 046 (15 kart),
- [Do *Unitów*, reszta *Balcera*], sygn. 665/12, NI 112 047 (101 kart),
- [*Balcer*, notaty, język], sygn. 666/5a, NI 112 048 (62 karty),
- [Do *Balcera*], sygn. 666/5, NI 112 049 (9 kart),
- [Do *Balcera*, ludzie, zwierzęta], sygn. 666/6b, NI 112 050 (21 kart),
- [*Balcer*, notaty], sygn. 666/6 (dawniej 665/18), NI 112 045 (29 kart),
- [Notaty do *Balcera*], sygn. 666/6 (dawniej 666/36), NI 112 046 (52 karty),
- [*Balcer*, notaty], sygn. 666/20, NI 112 407 (35 kart),
- [List Józefa Balcerzaka do Marii Konopnickiej z 1891 roku, notaty do *Balcera*], sygn. 666/4 (dawniej 665/27), NI 112 046 (35 kart)⁷.

Ogółem mamy około 1500 kart o różnym stopniu czytelności. Zachowało się zaskakująco dużo materiałów, jeśli się uwzględni znany fakt ustawicznego przemieszczania się po świecie Konopnickiej w ostatnich dwudziestu latach jej życia⁸. Są tu pierwsze pomysły do poszczególnych obrazów i metafor, wstępne redakcje wersów i strof, wielokrotnie przeprawiane całe strony oraz kopie niektórych stron i pieśni dokonane niemal w całości ręką Konopnickiej. Jest to obraz nieuporządkowanego chaosu twórczego, ale i śladów rodzenia się poetyckich wyrażań, ich przekształcania, odrzucania myśli i powracania do zaniechanego kierunku, a także świadectwo wysiłku i pracy umysłu oraz ręki. Zza setek kart autografów wyłania się portret poetki, która nie rymuje z łatwością, ale ciężko nad każdym słowem pracuje, zupełne zaprzeczenie lekceważących a rozpowszechnionych opinii o jej sprawności „technicznej” w pisaniu „rąbanych, pustosłownych” wierszy, którą udowadnianio, mierząc czas, jaki miała do dyspozycji między zamówieniem na utwór a gotowym produktem⁹.

Kierunki pracy poetki nad tekstem

Wgląd w autografy pozwala się upewnić co do kierunku zamysłu kompozycyjnego poematu. Tadeusz Czapczyński ustalił porządek druku kolejnych pieśni¹⁰, ale operował tytułami, których poetka użyła dopiero w wersji książkowej, co sugeruje, że tak również było na wcześniejszych etapach pracy nad tekstem. Pierwodruk prasowy istotnie zaczyna się od tytułu *Pan Balcer w Brazylii*, po którym następuje „I. *Na morzu*”¹¹ oraz tzw. argumenty (spis treści) w liczbie 31. Dochowana karta autografu ma tytuł *Pan Balcer Socha! Za morzem*. Po nim następuje siedem argumentów. Dyspozycje rozkładu treści wyraźnie wskazują, że planowana księga pierwsza miała być znacznie krótsza, silnie podkreślająca sekwencje upły-

wu czasu z wyraźnie zaznaczonym punktem zwrotnym akcji („Ave Stella – Noc – Sen – Przebudzenie – Zaczyna się bieda – ”)¹². Tytułu księgi drugiej pierwodruk prasowy w ogóle nie ma¹³. Była publikowana po kilku latach przerwy w druku, toteż w trosce

o komfort lektury redakcja ogłosiła streszczenie księgi pierwszej przeplatane cytatami, po czym bezpośrednio nastąpiło przejście do narracji ciągłej (od strofy „Hej puszczo, puszczo niezgłębionych borów”). Jako ogniwo łączące powtórzono m.in. strofę zamykającą księgę pierwszą:

Aż nagle otoczy
Nas zewsząd wojsko. Cofa się zdumiały
Lud, dzieci płaczą, baby wrzasły: „Rety!”
Oficer krzyknął: „Marsz!”. Błysły bagnety¹⁴.

Autograf ma tu inną postać:

Lud patrzy zdumiały,
Dzieci w płacz; baby wrzasły *chórem*: Rety!..
Oficer <- pałasz dobył> krzyknął: „Marsz!” – Błysły bagnety¹⁵.

Sposób przekomponowywania tego obrazu przez poetkę uwyrażnia funkcjonalne operowanie efektami wizualnymi i akustycznymi. Wstęp deskrypcji zapowiada dominantę wizualną („patrzy”) i zaciekawienie poznawcze („zdumiały”). Dalej następuje wers wypełniony głosami ludzkimi (płacz, wrzask chóralny) i dopiero kolejny wers odnosi się do sfery postrzębionej (dobywanie pałasza, błysk bagnety).

W wersji ostatecznej znika pałasz, głos oficera przerywa i ucina reakcje głosowe tłumu, zaś błysk bagnetów potęguje efekt niespodzianki. Cała księga jest wszak opisem sytuacji, kiedy polscy chłopcy nie mogli już dłużej wytrzymać ucisku ekonomicznego oraz religijnego, toteż marząc o wolności ekonomicznej i wyznaniowej, udali się za ocean, a gdy już stanęli na progu Ziemi Obiecanej, zostali wzięci do niewoli. Mówiąc prostym, chłopskim językiem: z deszczu pod rynnę! Konopnicka buduje ten obraz z pełną świadomością jego malarsko-teatralnych jakości. Trzeba tu widzieć efekt studiów autorki nad zachowywaniem się tłumów, które prowadziła w 1892 roku i utrwaliła w cyklu reportaży *Uroczystości imienia Kolumba*¹⁶. Zwracała wtedy uwagę na efekty malarskie i indywidualizowanie portretów w zbiorowości, wprost przyznając się do inspiracji malarstwem Aleksandra Gieryskiego¹⁷. Rozważała np. ruchy tłumu, jego chaos oraz skupianie się. Dostrzegała pulsowanie zbiorowości, która najpierw jest „tłumem” złożonym z zajętych sobą indywidualów, ale później, pod wpływem zewnętrznego impulsu, „motłoch ten zmienia się w lud”¹⁸. Obraz z *Pana Balcera* we wcześniejszej redakcji pokazuje reakcję obronną tłumu na widok żołnierzy. Instynktowny przestрах spowodowany pojawieniem się wojska sugeruje, że wszyscy pasażerowie statku mieli wcześniej negatywne doświadczenia z armią. To wątpliwe w przypadku dzieci. Ruchy tłumu (cofanie się) nie są skoordynowane z ruchami oddziały wojska, który wszak wprawdzie „otoczył” przybyłych, a więc nie dał im miejsca na zmiany. Wersja finalna jest pod względem logiki budowy tej sceny teatralnej oraz pod względem efektu malarskiego ciekawsza.

W rękopisie jest tytuł „*Pan Balcer w Brazylii* / Część II. / *W puszczy*”, po którym bezpośrednio następuje strofa:

Oj głupi naród, oj i ja z nim głupi,
 Żeśmy swych w świecie szukali wolności!
 Oj źle ten przeda, nietęgo i kupi,
 Ko się na cudze złakomić dał włości!
 Tam, chłopie, próchniej, gdzie Bóg cię wesłupi,
 Żeby w swym domu mieć belkę z twej kości,
 A wiedz, że choć się z Adamem powadził,
 Każdemu daje raj, gdzie go posadził¹⁹.

Kartka z tą strofą sąsiaduje z inną, na której poetka przepisała tekst, lecz nie wpisała tytułu, tylko oznaczyła linią kropkowaną, że właśnie tu ma być miejsce segmentacji tekstu. Zapewne więc przytoczony wyżej tekst jest późniejszy, skoro zaopatrzone go w tytuł. Obie karty mają niewielkie ślady przeredagowań (ale w innych strofach) i wyglądają niemal

jak czystopisy. Tekst obu wersji nie jest identyczny (zmiany zaznaczono kursywą):

Oj głupi naród, *i ja z nim też* głupi,
 Żeśmy swych w świecie szukali wolności!
 Oj, źle ten *dolę* i przeda i kupi,
 Kto się na cudze *zamieniać* dał włości!
 (.....)
*Raj człeku dawa tam, gdzie go sam sadził*²⁰.

Pierwodruk tego fragmentu w „Bibliotece Warszawskiej” ma wers pierwszy w postaci „Oj, głupi naród *i ja z nim też głupi*”, zaś ostatni: „*Każdemu dawa raj tam, gdzie go osadził*”²¹ (elementy powtarzane zaznaczono **boldem**). Rama strofy pierwodruku w czasopiśmie jest kombinacją dwóch wersji autografu. Tam jednak, gdzie autografy zgodnie mówiły „złakomić dał” i „zamieniać dał”, Konopnicka wprowadziła formę „zamieniać jął”, co wprowadza znaczenie czynności mającej swój początek i trwającej przez czas nieznany. Pierwotne wahania formy czasownika dokonanego i niedokonanego zastąpiła wyrazem „osadził”. Ostateczny wybór słowa „osadził” („osiedlić”, „ulokować”, też „przytwierdzić coś do czegoś”) trzeba uznać za trafną decyzję poetki, gdyż wcześniejsze słowa zawierały skojarzenia ogrodnicze, zaś „osadził” tworzy wraz ze słowami „wesłupi” i „belka” pole stylistyczne: konstrukcja mocna, trwała.

Księga trzecia w pierwodruku była zatytułowana *Powrót*. W autografie ma ten sam tytuł, choć początek pierwszej strofy nosi ślady przeróbek: „O utęsknienie, o duszny głódzie”²² – „O utęsknienie! O duszny *ty* głódzie”²³. Obecny początek księgi piątej *W porcie* („Port było miasto”) był w pierwodruku prasowym początkiem pieśni piątej księgi trzeciej²⁴. Na księgę szóstą *Idziemy* („Ziemio ty nasza!”) złożyły się dwie części z pierwodruku: pieśń dziesiąta²⁵ kończąca się obrazem przybycia dwóch emisariuszy, personifikujących wskrzeszenie apostołów nawiedzających chatę Piasta, którzy wzywają unitów do powrotu, a także część osobna, mająca własny tytuł *Ostatnie strofy poematu „Pan Balcer w Brazylii”*²⁶. Ta część zaczynała się strofą: „Lecz Roch już wołał: – Słyszcie! Wielkie dziwy!” (w wersji ostatecznej, tj. w pierwodruku książkowym: „Lecz Roch z daleka wołał: – »Wielkie dziwy!« –”). Autograf ma tu na górze karty tytuł *Pan Balcer w Brazylii*²⁷, bez jakichkolwiek sygnałów delimitacji, obraz jest logicznie połączony z poprzednią zwrotką przez motyw podniesionych głosów przybyszy i członków gromady. Segmentacja pierwodruku nie była umotywowana fabularnie, ale wynikała z zewnętrznych zasad posiadanych przez redakcję materiału oraz z przyjętego

rozmiaru objętości druku poematu. W autografie obecny koniec księgi piątej „Nad ziemią lata grom i piorun złoty!” ma dopisek ręką Konopnickiej „Poślano Bibl. 20. XI. 1908”²⁸. Oznacza to, że pieśń dziewiąta, bo o nią chodzi, na druk w „Bibliotece Warszawskiej” długo nie czekała i że poetka wówczas najpewniej nie dysponowała dalszymi odcinkami, wypracowanymi i gotowymi do ekspedycji (praktyczniej i taniej było wysłać jeden pakiet).

Praca nad *Panem Balcerem w Brazylii* trwała od 1891 do 1909 roku. Zmian, które poetka wprowadzała do tekstu, nie da się dziś przedstawić w formie kalendarium roboty nad tekstem. Nie umożliwia tego ani jej korespondencja osobista, ani autograf, na którym dat prawie nigdy nie zaznaczano. Niektóre fragmenty, stanowiące fabularne dygresje, mają swoje wewnętrzne struktury i były drukowane jako autonomiczne utwory bez zaznaczenia ich związku z *Panem Balcerem*. Tak było np. z przypadkowo wykupionym na licytacji listem Jana Grudy (księga *W porcie*). Publikowany był jako osobny utwór pt. *Spoza oceanu*²⁹. Mimo tych utrudnień autograf *Pana Balcera* może być źródłem do obserwacji nie tylko tekstologicznych, lecz i tych dotyczących psychologii twórczości oraz kwestii ideowych³⁰.

Przekreślane, poprawiane i odrzucane wersje poematu ujawniają prawidłowość: Konopnicka konstruowała konkretny obraz poetycki wokół wyraźnie dominującego pomysłu lub metafory. Rdzeń najrzadziej był przerabiany, natomiast częste są przeróbki fraz tworzących rodzaj akcesoriów towarzyszących pomysłowi głównemu. Przyznaję, że w kilku wypadkach dopiero dostrzeżenie całego ciągu poprawek skupionych wokół myśli głównej zwróciło moją uwagę na niepospolity wyraz poetycki odwzorowujący przeżycia, dla których każda próba nazwania musi być nieskuteczna. Oto emigranci zmierzający na miejsce, skąd będą translokowani po Brazylii, spotykają po drodze grupę Polaków powracających z robót w kopalni rudy. Wśród nich jest kobieta, która straciła syna w kopalni i najpewniej oszalała z bólu. Ubranie ma nietypowe: „ni chłopskie, ni pańskie, / Szlacheckie niby, a niby mieszczańskie” (PB, 104). Ten synkretyzm oznacza każdą matkę Polkę, matkę każdego stanu, matkę biologiczną, która straciła „owoc żywota swego”. Kilka wersów, które opisują jej tragedię, są chyba najczęściej przerabianym przez poetkę fragmentem poematu:

Głowa jej była do Boga krzycząca,
Żrenica bez łez, spalona i sucha,
Aż krzyknie: Syn mój!... a krzyk był wnętrzości
Rodzących i szedł mrozem między kości³¹.

Włos siwy powstał, tak myśli się mącą.
– <Jasiek> *Julek!* – zakrzyknie, i urwie, i słucha.
I znowu: – <Jasiek> *Julek!* – **a krzyk był wnętrzości
Rodzących i szedł mrozem między kości**³².

Włos siwy powstał, śnać myśli się mącą.
– *Julek!* – zakrzyknie – i urwie i słucha –
I znowu: – *Julek!* – **a krzyk był wnętrzości
Rodzących i szedł nożem między kości**³³.

Z głowy *chuścina opadła jej biedna*
– Syn mój!... – zakrzyknie, **a krzyk był wnętrzości
Rodzących i szedł mrozem między kości**³⁴.

Włos siwy powstał, tak myśli się mącą.
– <Julek!> zakrzyknie i urwie i słucha.
I znowu: < „Julek!”>... **A krzyk był wnętrzości
Rodzących i szedł mrozem między kości**³⁵.

<Julek> Jezu! – zakrzyknie, i urwie, i słucha.
I znowu: <Julek> *Jezus! Jezus!* **A krzyk był wnętrzości
Rodzących i szedł mrozem między kości**³⁶.

– Julek! – zakrzyknie i urwie i słucha –
I znowu: „Julek!” – **a krzyk był wnętrzości
Rodzących i szedł mrozem między kości**³⁷.

Jak wiemy, ostatecznie Konopnicka zdecydowała się na imię „Stasiek”. Szereg onimiczny w tym ciągu poprawek jest chyba nieprzypadkowy: „syn mój – Jasiek – Julek – Jezus”. Emigrantów polskich, chcących się osiedlić na cudzej ziemi, wita nie brazylijska królowa, której mieli opowiedzieć trudy swej pielgrzymki, ale Matka Boska i matka-Polska w jednej osobie. Matka rodząca dzieci i oddająca je ziemi; matka, której zwierzęce, biologiczne przywiązanie do płodu jej ciała jest przedstawione przez straszłą i piękną w tej grozie figurę kobiety wsłuchującej się w głos ziemi, z najgłębszym przekonaniem, że „On słyszy! / Skroś ziemi słyszy matkę! Bogu chwała! / Oddycha jeszcze... żyw jest... jeszcze dyszy” (PB, 105). „Julek” to imię raczej szlacheckie czy mieszczańskie, „Jasiek” – najpewniej chłopskie, zaś „syn” i „Jezus” to imiona każdego dziecka każdej matki. Nie po raz pierwszy Konopnicka przywołuje Chrystusa i stosuje motywikę pasyjno-paschalną, jak i nie pierwszy raz Matka Boska „przedstawia dramat macierzyństwa człowieczego”³⁸. Poetka namyśla się nad fizycznymi cechami bohaterki i jej zachowaniem, dobiera i odrzuca imiona, nie mogąc się zdobyć

na decyzję, czy mają one być znakiem pozycji społecznej, czy raczej uniwersalnym znakiem religijnym. Nigdy jednak, ani razu, nie zrezygnowała z frazy pierwotnej, zrównującej narodziny i śmierć. „Wnętrznosci rodzące” i fizyczne odczuwanie cudzego cierpienia przez inne osoby za każdym razem w kolejnej redakcji cierpliwie powtarza. Matka rodząca i matka rozpaczająca są tu jednością. Fizyczny kontakt matki z dzieckiem jest płaszczyną biologiczną i mistyczną, skoro matka kontaktuje się z dzieckiem przez wsłuchiwanie się w głos ziemi – też matki... Konopnicka pisze tu o sobie. W ostatecznej wersji poetka najpewniej zawierzyła prawdzie własnych przeżyć. Jej syn, Tadeusz, z którego była najbardziej dumna, zmarł na rękach matki 12 stycznia 1891 roku. Zrozumiała wtedy poetka-matka, czym jest „smutek bez pociechy” i „ta ziemia, co ci dziecko bierze starszym, lepszym prawem wszechrodzicielki”³⁹.

I chyba stąd owo wahanie między formami „Jasiek” a „Stasiek”. Takie imiona mieli jej pozostali synowie. Ci żyjący. O Stanisława zamartwiała się ciągle...

Taka psychobiograficzna układnia ma za sobą poważny argument bliskości czasowej między pogrzebem syna poetki a pisaniem tej sceny. Może być jednak osłabiona również poważnym argumentem ciągłych wahań autorki podczas nadawania bohaterom imion i nazwisk. Księga *Na morzu*, wypełniona wieloma prezentacjami nowych postaci, jest w autografie ustawicznie kreślona i poprawiana w miejscach, gdzie występują personalia bohaterów. Wygląda to na ślady kreowania portretu psychologicznego postaci, w którym szyk „imię + nazwisko” lub „nazwisko + imię” jest kodem oficjalności i szacunku wobec konkretnej osoby oraz stopnia zindywidualizowania postaci, zaś dodatkowe efekty eufonii w doborze personaliów chłopskich należą raczej do porządku wersyfikacyjnego. (Onomastyka *Pana Balcera* zasługuje na osobne studium, bo konsekwencja, z jaką niektóre postaci – Opacz, Magier, Sekura – występują tylko pod nazwiskiem, zaś inne – Roch Zatrata – zawsze z imienia i nazwiska, jest ciekawym polem obserwacji socjokulturowych). Przez powtarzalność, ale i różnorodność imion postaci z ludu (tak mężczyzn, jak kobiet) Konopnicka charakteryzuje gromadę emigrantów jako zbiorowość indywidualów mających własne doświadczenia życiowe, a nie jako masę i stado tych samych sylwetek, twarzy i charakterów. Do zabiegu językowej kreacji postaci⁴⁰ przywiązywała dużą wagę, skoro zamiast po prostu przekreślić imię i wpisać inne, na

nowo przepisywała cały fragment poematu, wymieniając tylko jeden wyraz:

Co tu za rada – mówił Maciej Dyla⁴¹.

Co tu za rada! – mówił Paweł Dyla⁴².

Co tu za rada! – mówił Błażej Dyla⁴³.

Persewercja motywu wyjściowego podczas kolejnych przeredagowań danego obrazu jest częstą, łatwo dostrzegalną prawidłowością warsztatu twórczego Konopnickiej. Studiowanie autografów jest przeto pożyteczną i praktyczną wskazówką interpretacyjną, dzięki której zwraca się uwagę na poetykę detalu i szczegółu⁴⁴, mającą istotne znaczenie dla sensów całego utworu. W *Panu Balcerze* najczęściej wspomnianą polską rzeką jest Bug. Dla połączenia tematu patriotycznego

z prześladowaniami religijnymi na ziemiach polskich, a zatem dla formuły patriotyzmu lokalnego podniesionego do wymiaru teologii narodowej⁴⁵, Bug i Podlasie są kluczowe w interpretacji „epopei ludu”⁴⁶. Ilustruje to drobna na pozór poprawka w autografie:

<Ci gdzieś od Warty,> Alici najwięcej od Bugu <samego> naszego

<Tamte od Bugu> Liwca, Narwi brunatne sukmany⁴⁷.

Pierwodruk prasowy miał tu wersję:

Ci gdzieś od Warty, od Bugu samego,
Tamte od Narwi brunatne sukmany⁴⁸.

Autograf nosi zatem poprawki, które odwołują moment prezentacji gromady unitów. W „Bibliotece Warszawskiej” bezpośrednio po strofie „Westchnęli, milczą. Wtem jeden do nieba [...]. Aby te kości donieść!.. Aby kości!...” następuje opis ruszenia statku. Wersja książkowa ma tu dopisane cztery zwrotki (poetka częściej wykreślała z pierwodruku całe strofy, dopisywanie fragmentów było wyjątkiem). Te nowe części tekstu charakteryzują cierpienia unitów i kończą się zwrotem: „»—Skąd?... Po co?...« – »Duszę ratować. Znad Buga« – ” (PB, 27). Może poetka zakładała, że w 1892 roku każdy polski czytelnik bezbłędnie zidentyfikuje unitów, bo o ich sytuacji było głośno, zaś w końcu pierwszej dekady XX wieku nabrała przekonania, że powinna raczej szerzej objaśnić kwestię unicką, aby uniknąć skojarzeń z innymi powodami emigracji? Tego się już nie dowiemy. Na pewno jednak

Wgląd w autografy pozwala się upewnić co do kierunku zamysłu kompozycyjnego poematu

motyw rzeki Bug pojawił się w jej pomysłach od początku. Na pewno podczas przeredagowywania strofy pojawia się znamienna zamiana znaczenia opisowego na wyrażenie bliskości uczuciowej: „od Bugu samego” → „od Bugu naszego”. Na pewno też w redakcji ostatecznej przesunięcie nazwy rzeki na koniec czterostrofowej prezentacji gromady unitów, połączone z urwaniem informacji („Duszę ratować. Znad Bugu”), dramatyzuje narrację i uwzniosła temat męczeństwa za wiarę. Następująca później apostrofa „Rzeko! Żebyś ty wiedziała do siebie, / Co siły w tobie jest i co jest mocy” (PB, 27) jest wstępem do porównania Bugu z rzeką Jordan⁴⁹, gdzie odbył się chrzest Jezusa. Unici zatem są następcami Chrystusa, nowożytnymi dziećmi Boga, które przez własne cierpienia zbawia ludzkość.

Jak tragiczne przeżycia wiązały się z losem unitów, świadczy wstrząsająca relacja „Lisa Marcina z Kodnia” (PB, 397). Nie chcąc się zgodzić na przymusową konwersję dzieci na prawosławie, łapówkami opłacał swoje i swej rodziny prawo do wyznania. Po urodzeniu się trzeciego dziecka koszty łapówek przekroczyły jego możliwości finansowe. Na widok strażnika, który miał odebrać niemowlę, by je zanieść do cerkwi prawosławnej w celu ochrzczenia, matka zabiła dziecko. Unicka matka to nowożytny Abraham, który przeznaczył syna na ofiarę i został uznany za Kaina. Nie było przy nim anioła, by powstrzymać śmierć na ołtarzu wiary. Ta scena w „Bibliotece Warszawskiej” jest relacjonowana z chłodnym, protokolarnym ukierunkowaniem na fakty:

Nie było co dać. Strażniki pijane,
Ledwo świt, jeden z papierami leci...
Tak matka trzasła głowiną o ścianę –
I trup⁵⁰.

W tej wersji pośrednią przyczyną zabójstwa dziecka jest pazerność, samowola i alkoholizm rosyjskiej administracji. Autograf pokazuje, że poetka, komponując tę scenę, zrezygnowała z oskarżenia prawosławnego kleru. W pierwszym pomysłach czynna rola duchowieństwa prawosławnego w przesładowaniu unitów była wyeksponowana, dopiero po poprawkach pojawiają się „strażniki” jako element systemu państwa opresyjnego, łączącego kontrolę administracyjną z religijną:

Nie było co dać, diaczysko pijane
Ledwo świt, już ci z papierami leci⁵¹.
Nie było co dać, <diaczysko> strażniki pijane,
Ledwo świt jeden z papierami leci⁵².

Chłop – lud – naród

Biegunowa odmienność warunków życia, której doświadczyli chłopscy emigranci, zaczęła się podczas podróży morskiej, a spotęgowała w brazylijskiej puszczy. Konopnicka, jak to wyłożyła w *Ziemiach polskich*, widziała biologiczny i mistyczny związek polskiego ludu z jego ziemią ojczystą⁵³. *Pan Balcer* wyraża ten sam pogląd, który się wpisuje w program endecki – podkreślanie gniazda rodowego i przywiązania do ziemi-matki oraz idea obrony narodowego stanu posiadania⁵⁴. Założenie o geobiologicznych determinantach, które utrudniają polskiemu ludowi adaptację do innych warunków życia, jest wyrażone już w księdze *Na morzu*. W pierwodruku prasowym opis burzy na morzu jest bardzo rozbudowany – przeciwstawia się mu wspomnienia burz w polskich lasach i polach. Od strofy „Znam ci ja burze tęgie, bom od dziecka” (PB, 47) następuje w pierwodruku jedenaście strof⁵⁵. W edycji książkowej zaledwie pięć. Czubek w komentarzach edytora przedrukował cztery brakujące zwrotki, widocznie jednej nie dopatrywał. Autograf różni się tak od pierwodruku, jak wersja książkowej. Są w nim dwie luźne karty (nieidentyczne). Bezpośrednio po strofie „Znam ci ja burze tęgie...” następowala w obu autografach strofa mówiąca o odczuwaniu lęku przed nieznanym doświadczeniem:

(a) Jest ci tam <łoskot> przestach, gdy wicher uderzy
W zwierzchoły sosen, lub puści ze smyczy
Ogary <swoje> wiatrem po pustej trzebieży,
A tur go ciągnie w chrap mokry i ryczy...
(.....)⁵⁶
(b) Jest ci tam **łoskot**, gdy wicher uderzy
W róg krętych sosen, lub puści ze smyczy
Ogary wiatrem po pustej trzebieży⁵⁷.

Jak wiadomo, wersja książkowa wprowadza do tego obrazu leksykę militarną („wojna”). We wszystkich dominują wrażenia akustyczne – dojmujący hałas jako znak burzy morskiej. Strofa (a) z uwagi na widoczne skreślenia jest chyba śladem redakcji wcześniejszej. Po niej następuje w autografie przekreślona w całości strofa, która wyjaśnia i racjonalizuje ów przemożny strach chłopca przed burzą na morzu:

(a) Bo tutaj brak ci tej ziemi pod <stopą> nogą,
Gdzie byś się rzucić mógł i war przeczekać,
Lecz sam, na wyprzód z niebieską pożoga,
Wichrem się zrywać musisz, a uciekać.

Z niejedną ci się spotkałem już trwogą,
Lecz na nic mi się tak nie zda narzekać,
Jako na pęd ten srogi i mdłość duszy,
Gdyś cały w lasach ognia, a chcesz suszy⁵⁸.

Wersja (b) ma jedną poprawkę leksykalną: „<pęd> war”, poza tym jest taka sama. Nie została jednak przekreślona, jak poprzednia. W obu (a i b) po tym fragmencie, zaświadcującym wahania autorki, następuje strofa „Jeszcze to chłopu mniejsza, chłop dostoi”. Tu „chłop” oznacza po prostu płeć męską. Rzeczownik „chłop” w znaczeniu historycznej przynależności stanowej, osoba żyjąca z uprawy ziemi i reprezentująca tradycyjną kulturę ludową, nie pojawia się w poemacie często. Ze względu na bohatera zbiorowego epepej częściej spotykamy tu rzeczowniki „gromada”, „lud” i „naród” (w znaczeniu „niewielka wspólnota lokalna”). Jeśli więc w tekście pojawia się słowo „chłop”, zwraca na siebie uwagę i ma silne nacechowanie stylistyczne. „Chłop” to ktoś, kto z woli Boga jest *glebae adscriptus*. Jest nie tyle skazany na żywot osiadły, przypisany do konkretnych warunków przyrodniczych jak roślina, ile wybrany do pełnienia najzaszczytniejszej służby ziemi-matce jako kapłan celebrujący obrzęd przeistaczania materii nieożywionej (skała) w pokarm, będący podstawą istnienia rodu ludzkiego. Fraza „Tam, chłopie, próchniej, gdzie Bóg cię wesłupi” (PB, 89) wpisuje chłopca w porządek praw natury. Inne formuły z zakresu metaforyki przyrodniczej równie silnie akcentują jego ontologię jako bio-cząstki kosmosu, tworu powstałego z ziemi, ziemi oddanego i z niej czerpiącego siły żywotne:

<Lecz> A chłopcy trwały setnie! Nic tej duszy
Własnej nie dając głosu ni lamentu.
Chłop jak się zawziął, to prędzej ukruszy
Skałki niż jego; ma twardość diamentu
<W sobie>. A jak pociągnie raz ciężar i ruszy,
Do śmiertelnego idzie już momentu...⁵⁹

Biologiczny związek polskiego chłopca z rodzinną ziemią to jego siła, ale i ograniczenie, które nie pozwala mu się od niej oddalić. Poetka wyraża tę myśl przez metaforę chleba z rodzinnego domu oraz leksyki stosunków pokrewieństwa, która oznacza psychiczną potrzebę życia we wspólnocie.

I nie dlatego, że<+m> <zaznałem> tam zesłabł z głodu,
Żem młot rękami musiał dźwigać dwoma,

Lecz że<ś> odcięty bardzo już od rodu,
Gdyć chleb nie dojdzie, co<ś> go jadał doma,
Że przez tę rzekę nie będzie już brodu
Ani <od> do świata przewoza, ni promu,
Gdzie chleb cię niecha a samego puści,
Że ci tam ginąć <w> już <zdradzieckiej?> w takiej czeluści⁶⁰.

Chłop jest częścią środowiska biologicznego. A raczej – był takim, gdy wyruszał za ocean w poszukiwaniu lepszego środowiska, łatwiejszego miejsca do życia swego i najbliższej rodziny. Już na miejscu przekonał się, że winien trwać i „próchniej” tam, gdzie go „Bóg wesłupi”. Po doświadczeniach tułactwa chłop podlaski, chłop znad Buga, Liwca, Narwi i Biebrzy, ma już inną świadomość: „Nie jeno żerdź my <wkopana> u płota, / Ale i bary, co dźwigną pół świata”⁶¹. W metaforze żerdzi widać związek z wcześniejszym obrazem

„słupa” i „belki” chaty. Inna karta ma tu poprawkę poetki „Nie jedno proch my, za wiatrem co lata”⁶². Ta wersja była podstawą pierwodruku prasowego⁶³, ale w wersji książkowej jest tu rezygnacja z szyku przestawnego: „proch my, co za wiatrem lata”

(PB, 406). Pod względem siły wyrazu zapewne poetka dokonała szczęśliwego wyboru – kontrast nikłego „prochu” rozwiewanego przez wiatr z „barami” chłopskimi, które dźwigają świat, dają efekt wzniosłości. Ale oświadczenie żałuje, że Konopnicka nie została przy „żerdzi” i „płocie”, gdyż chyba osłabiła plastyczny i semantyczny związek między „belką” i „żerdzią”. Może też nieco zamazała drogę rozwoju chłopca od Anteusza, który musi mieć fizyczny kontakt z ziemią, aby żyć, do chłopskiego Atlasa dźwigającego podwaliny bytu narodu.

Cechą wyróżniającą polskiego chłopca od innych nacji jest „polność”. *Pan Balcer* pokazuje, jak „naród polny, te prostaki”, przeistacza się w „olbrzymy” (PB, 194–195). Symbolem polskości jest konsekwentnie „len”, „sukmana”, „chata” (rzadziej „lipa”) oraz wiara katolicka.

„On to len siwy, wełnami przetkany, / Na polskiej chaty przedziony zaprozu” (PB, 11) nosi w autografie ślad poprawki, której celem było wyeksponowanie cech narodowych. „Polska chata” była najpierw „cichą chatą”⁶⁴. Pierwotna wersja strofy, która mówi o kontraście między różnobarwną puszcza brazylijską a ubogim krajobrazem wsi polskiej (PB, 175), miała postać:

Księga trzecia
w pierwodruku
była zatytułowana *Powrót*

A kiedym stał tak i patrzył w te dziwy,
Serce się we mnie rzuciło jak młotem:
O ubożuchne wy a dalekie niwy,
Toć wy zbożami tak tkane jak złotem!
Toć tam lny nasze jak szafir ten żywy,
Toć gryki srebrnym łan grodzą wam płotem,
Toć Pan Bóg u was ma swoje śpichlerze,
A tutaj szatnie tylko, skąd blask bierze!⁶⁵

Wielokrotnie obserwujemy w autografie *Pana Balcera* wahania poetki związane z wyrazami „lud”, „naród” i „polski”. Wahania i przeredagowania autorki wskazują na konsekwentne dowodzenie, że lud polski staje się polskim narodem i jego dziedzicem pod wpływem doświadczeń historycznych. Ziszczają się oto romantyczne marzenia o „ludu – narodzie”. *Pan Balcer* nosi ślady zastępowania przez poetkę słowa „lud” wyrazem „naród”⁶⁶. Na podstawie dowodów z przeredagowań tekstu nie potrafię w tym akurat zakresie sformułować kategorycznego wniosku, że na pewno potwierdzają ogólny kierunek ewolucji ideowej polskiego chłopca. Trzeba pamiętać, że poetka nie zamyka kwestii emigracji chłopskiej w problemie patriotyzmu. Może tu akurat jest przykład autocenzury, kiedy poetka najpierw postawiła przymiotnik „polscy”, a później wybrała formę „święci”. Równie dopuszczalna jest interpretacja, że przejście od wersji

Na murze stoją patronowie
polscy⁶⁷

do postaci

a na murze święci patronowie
stoją⁶⁸

nastąpiło w trosce o logikę obrazu, skoro tematem deskrypcji jest kościół w Krakowie, w którym unicy brali ślub. W każdym razie wymiana słów „polscy” → „święci” dokonała się w zakresie pola stylistycznego oznaczającego krąg pojęć abstrakcyjnych, idei, a nie krąg codziennych konkretów życiowych, to zaś charakteryzuje mentalność ludu szerszą niż horyzont zapłotkowy.

Zza poprawek poetki widać, że słowo „naród” najpierw oznacza lud danej wioski (wspólnotę terytorialną), zaś w końcu poematu pracujący lud polski (wspólnota ideologiczna). Jeszcze na statku jest to luźna zbieranina, którą poetka w pierwszym odruchu nazwała „narodem”, ale się szybko z tej

decyzji wycofała. Zdanie „<A> Z tych <+pstrych> narodów, co razem w tej arce”⁶⁹ zamieniła na „A z tej *gromady* pstrej, która w tej arce”⁷⁰. Strofa, którą ów wers zaczyna, zawiera określenia „garść ludu”, „chłopy, młodziaki i starce”, „człowiek”, „kupa”, „drużyna”. Można rzec, że są to przedideologiczne formy struktur społecznych. W księdze *Idziemy* już nie ma luźnych grup społecznych połączonych miejscem urodzenia i rodzajem wykonywanej pracy, ale jest nowoczesna wspólnota narodowa wypełniająca dziejową misję, którą otrzymała w spadku po przodkach. Po doświadczeniach emigracji dawna gromada polskich chłopów ze statku jest inną jakością. Oto dwie próby jej opisanie przez poetkę:

Jakaś święteczność, jakowaś powaga
Weszła do piersi, wybiła na lica,
Jakaś <+się> w <gromadzie> kupie zaciężyła waga
Za syna czuł się <lud i> naród, za dziedzica.
(.....)
By to nie była luźna ruchawica,
Ale pod liczbę oddane i miarę
Głowy, miłemu gniazdu na ofiarę⁷¹.

Jakaś *dostojność*, jakowaś powaga,
Jakaś *zaduma* wybiła na lica,
Jakaś *się w duszy* zaciężyła waga,
Za syna czuł się naród, za dziedzica.
(.....)
Głowy, *ojczyźnie* miłej na ofiarę⁷².

Od „gniazda” do „ojczyzny”. Od socjobiologii do ideologii. Autograf *Pana Balcera w Brazylii* pokazuje tę drogę może nawet wyraźniej niż tekst ostateczny poematu.

Key Words: Maria Konopnicka, *Pan Balcer w Brazylii*, autograph, editing, immigration, people, nation

Abstract: The author analyzes the amendments made by Maria Konopnicka in subsequent versions of the narrative poem *Pan Balcer w Brazylii* and the differences between the original text from “Biblioteka Warszawska” (1891–1901), and the book version (1910). The basis for the analysis are 1500 pages of the autograph stored at the National Museum in Cracow. Konopnicka was writing and editing the poem for more than two decades. During this period both the composition’s concept and the readers’ ideological and political situation changed. In the first part, it has been established that the poet’s amendments concerned accessories, whereas the picture’s original motif was constant, and re-written a number of times. The amendments created a uniform stylistic field, which

treated a Polish peasant as a part of biological environment. The author's amendments in terms of anthroponymy were the result of the poet's assumptions concerning peasants' socio-cultural characteristics, but amendments resulting from the need of euphony. The article's second part analyzes the amendments in the contexts of terms such as: peasant, people, nation. The order of amendments made indicates that the Polish peasant was depicted by the poet as a model of local biological determinants and a part of nature. The experience of economic immigration provided him with a crash course in historical awareness. The former individual peasant became a part of a community with shared historical memory and the awareness of being a modern ideological nation.

¹ M. Konopnicka, *Poezje*, wydanie zupełne, krytyczne, t. 10: *Pan Balcer w Brazylii*, oprac. J. Czubek, wydanie piąte, Kraków 1925 (dalej cytaty według tego wydania, sygnowa-
ne skrótem PB i numerem strony).

² *Wydawnictwa gwiazdkowe księgarni Gebethnera i Wolffa w Warszawie. Nowości 1909–1910*, „Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 51, s. 1088. Krytyczne uwagi do projektu okładki poetka zawarła w liście do firmy Gebethner i Wolff z 10 października 1909 roku; M. Konopnicka, *Korespondencja*, t. 3, oprac. K. Górski et al., Wrocław 1975, s. 80.

³ J. Czubek, *Dodatek krytyczny*, w: M. Konopnicka, *Pan Balcer w Brazylii*, s. [408].

⁴ Ibidem.

⁵ *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 14: *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*, oprac. zespół pod kierownictwem Z. Szwejkowskiego i J. Maciejewskiego, Warszawa 1973, s. 340.

⁶ T. Budrewicz, *Konopnicka: szkice historycznoliterackie*, Kraków 2000.

⁷ Tytułatura i opis według *Spisu autografów M. Konopnickiej* (stan na 9 stycznia 1984 roku), maszynopis w Bibliotece Czartoryskich w Krakowie, k. 10, 12. Wielokrotnie korzystając z autografów Konopnickiej, mogłem potwierdzić pełną zgodność spisu ze stanem faktycznym.

⁸ T. Czapczyński, *Tulacze lata Marii Konopnickiej. Przyczyńki do biografii*, Łódź 1957; M. Konopnicka, *Listy do synów i córek*, oprac., wstępem i przypisami opatrzyła L. Magnone, Warszawa 2010.

⁹ M. Szypowska, *Konopnicka, jakiej nie znamy*, wydanie czwarte, Warszawa 1973, s. 331: „[...] nie zapominajmy, że miała tylko półtoragodzinną przerwę między powrotem z Rapperswilu a mityngiem, która musiała wystarczyć na skomponowanie wiersza, na przebranie się i na dojazd”.

¹⁰ T. Czapczyński, *„Pan Balcer w Brazylii” jako poemat emigracyjny*, Łódź 1957, s. 15.

¹¹ M. Konopnicka, *Pan Balcer w Brazylii*, „Biblioteka Warszawska” 1892, t. 3, s. 468.

¹² MNK, sygn. 666/2, NI 112 040, k. 26.

¹³ Wśród autografów zachowały się luźne karty z tytułami „II. W puszczy. W emigrancim domu” (MNK, sygn. 666/2, NI 112 040 VIII) oraz „II. W puszczy” i „Pan Balcer w Brazylii. Część II-a. W puszczy” (MNK, sygn. 666/2, NI 112 040 XIII). Z tytułów ksiąg wynika, że pierwotnym pomysłem poetki był trzyczęściowy układ poematu: na morzu – w puszczy – powrót.

¹⁴ M. Konopnicka, *Pan Balcer w Brazylii*, „Biblioteka Warszawska” 1897, t. 4, s. 82.

¹⁵ MNK 666/2 NI 119 040, k. 70. Ta wersja znalazła się w edycji książkowej, zapewne jest późniejsza od pierwodruku w „Bibliotece Warszawskiej”. W nawiasach kątowych zaznaczono skreślenia autorki, znak <-> oznacza dopisek.

¹⁶ Sugestię tę, choć bez rozwijania problemu, wysunął Bronisław Biliński: *Marii Konopnickiej kolumbowe reportaże z „Uroczystości imienia Kolumba” (Genua 1892)*, w: *Maria Konopnicka. Nowe studia i szkice*, pod red. J. Z. Białka i T. Budrewicza, Kraków 1995, s. 31.

¹⁷ M. Konopnicka, *Pisma zebrane*, t. 4: *Ludzie i rzeczy. Na normandzkim brzegu oraz inne opowiadania*, pod red. A. Brodzkiej, Warszawa 1976, s. 166. Malarskość literackiego portretu u Konopnickiej omówiła Ewa Ichnatowicz: *Portrety znajomych Marii Konopnickiej*, w: *Ludzie – rzeczy – obrazy. Studia i szkice o epoce Marii Konopnickiej*, pod red. T. Budrewicza i Z. Fatynowicza, Suwałki 2004, s. 49–58. Dodajmy, że niewątpliwym śladem stylistycznym łączącym tekst *Uroczystości z Panem Balcerem* są galerie portretów i sylwetek, skupianie uwagi na jednym charakterystycznym elemencie obrazu, symultaniczne łączenie płaszczyzn czasowych, zmiany widoków zależnie od odległości usytuowania podmiotu oraz łączące akapity tranzyjne, np. „Dość było spojrzeć...”, *Pisma zebrane*, s. 167.

¹⁸ M. Konopnicka, *Pisma zebrane*, s. 148.

¹⁹ MNK sygn. 666/2, NI 112 040 XIV, k. 14. Do cytatów wprowadzono modernizację pisowni, zachowano jednak autorską interpunkcję, aby móc lepiej śledzić emocje poetki w trakcie tworzenia.

²⁰ Ibidem, k. 15.

²¹ M. Konopnicka, *Pan Balcer w Brazylii*, „Biblioteka Warszawska” 1897, t. 4, s. 83.

²² Eadem, *Pan Balcer w Brazylii*, „Biblioteka Warszawska” 1900, t. 4, s. 151.

²³ MNK, sygn. 666/2, NI 112 044 IV, k. 1.

²⁴ M. Konopnicka, *Pan Balcer w Brazylii*, „Biblioteka Warszawska” 1906, t. 1, s. 321.

²⁵ Eadem, *Pan Balcer w Brazylii*, „Biblioteka Warszawska” 1908, t. 4, s. 441.

²⁶ Eadem, *Ostatnie strofy poematu „Pan Balcer w Brazylii”*, „Biblioteka Warszawska” 1909, t. 1, s. 421–433.

²⁷ MNK 666/2, NI 112 040 I, k. 13. Pod względem redakcyjnym ten fragment autografu pokrywa się z pierwodrukiem prasowym.

²⁸ MNK 666/3, NI 112 041, k. 9.

²⁹ M. Konopnicka, *Spoza oceanu*, „Przegląd Poznański” 1896, nr 10, s. 112.

³⁰ G. Marchwiński, *Z Brazylii do Polski. Chłopi, naród, literatura w dyskursie publicystycznym przełomu XIX i XX wieku („Pan Balcer w Brazylii” Marii Konopnickiej)*, „Pamiętnik Literacki” 2015, z. 2, s. 45. Konopnicka „dążyła do tego, aby przekuć emigrację brazylijską ludu w mit fundacyjny tej grupy jako pełnoprawnych członków lub wręcz awangardy narodu”.

³¹ MNK, sygn. 666/2, NI 112 040 X, k. 10.

³² Ibidem, k. 11.

³³ Ibidem, k. 14.

³⁴ MNK, sygn. 666/2, NI 112 040 XI, k. 1.

³⁵ Ibidem, k. 2.

³⁶ Ibidem, k. 3.

³⁷ MNK, sygn. 666/2, NI 112 040 XII, k. 1.

³⁸ Z. Mocarska-Tycowa, *Tropy przemyzły: o literaturze dziewiętnastowiecznej i miejscach jej zbliżeń z malarstwem*, Toruń 2005, s. 80.

³⁹ M. Konopnicka, *Korespondencja*, t. 1, s. 113 (list do T. Lenartowicza z 23 marca 1891 roku).

⁴⁰ Por. podstawy teoretyczne problemu w studium Magdaleny Pietrzak *Językowe środki kreowania postaci w twórczości historycznej Henryka Sienkiewicza*, Łódź 2004.

⁴¹ MNK, sygn. 666/2, NI 112 040 VIII, k. 59.

⁴² Ibidem, k. 60.

⁴³ Ibidem, k. 60 [bis].

⁴⁴ A. Stoff, *Szczegół w poetyce „Trylogii” Henryka Sienkiewicza* [cz. 1], „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1997, nr 49, s. 69–93; [cz. 2], „AUNC. Filologia Polska” 1999, nr 53, s. 61–100.

⁴⁵ W. Doleżan, *Maria Konopnicka. „Pan Balcer w Brazylii”*, Tarnów 1922, s. 45: „Epopcja ta oderwana od ziemi staje pośrodku dwóch pokoleń: między ludem, który cierpiał, wierzył i ginął, a ludem, który czerpie od narodu moc światła, swe przeznaczenie dziejowe i może już w niedalekiej przyszłości wytworzy nowych ludzi na polskiej ziemi”.

⁴⁶ Argumenty za epopeicznością poematu oraz dowód, że bohater zbiorowy jest treścią każdej epopei, przedstawił Henryk Galle, *O poematach Marii Konopnickiej „Prometeusz i Syzyf” i „Pan Balcer w Brazylii”*, Warszawa 1904, s. 29–31 i 65–68.

⁴⁷ MNK, sygn. 666/1, NI 112 039 I, k. 19.

⁴⁸ M. Konopnicka, *Pan Balcer w Brazylii*, „Biblioteka Warszawska” 1892, t. 3, s. 481.

⁴⁹ Zestawienie Bug – Jordan (PB, 59) nosi w autografie ślad przeredagowania uwnioskującego: „Wzdłuż Buga [!], rzeki<ą> <płacz> co jest rzeką też i męką” (MNK, sygn. 666/1, NI 112039 I, k. 62a). W księdze *Idziemy* po raz kolejny wraca Bug jako rzeka symbolizująca granicę kosmosu i religii: „A prędzej Bug się nawróci i stanie, niż ja z tej wiary popuszczę choć trocha” (PB, 398). W stosunku do pierwodruku („Biblioteka Warszawska” 1909, t. 1, s. 426–427) ta scenka ma sporo różnic, jednak wersy z motywem Bugu są niezmienione, z czego płynnie wniosek, że był to motyw wyjściowy.

⁵⁰ M. Konopnicka, *Ostatnie strofy poematu „Pan Balcer w Brazylii”*, „Biblioteka Warszawska” 1909, t. 1, s. 425.

⁵¹ MNK, sygn. 666/2, NI 112 040 I, k. 6.

⁵² MNK, sygn. 666/2, NI 112 040 II, k. 7.

⁵³ T. Budrewicz, op. cit., s. 133–148.

⁵⁴ A. Romanowski, *„Przed złotym czasem”. Szkice o poezji i pieśni patriotyczno-wojennej lat 1908–1918*, Kraków 1990, s. 187–188.

⁵⁵ M. Konopnicka, *Pan Balcer w Brazylii*, „Biblioteka Warszawska” 1893, t. 3, s. 504–507.

⁵⁶ MNK, sygn. 666/2, NI 112 040 VI, k. 37.

⁵⁷ MNK, sygn. 666/2 NI 112 040 VI, k. 52.

⁵⁸ MNK, sygn. 666/2, NI 112 040 VI, k. 37.

⁵⁹ MNK 666/2 NI 112 040 VIII, k. 91. Bezpośrednio po tej zwrotce następował opis osiedlin Lucia Ostańcuka, zatem była ona pomyślana jako uogólnienie cech psychicznych chłopca, od których wyjątkiem był Pińczuk jako istota niemal pierwotna. W kolejnych przeredagowaniach poetka wprowadziła tu motyw samobójstwa Przytuły, który nie mógł znieść

oderwania od ziemi. Oba wyjątki miały ukazać indywidualne rysy chłopskiej gromady, biegunowe postawy wobec oderwania od „rodu” i reakcje odmienne od reszty grupy.

⁶⁰ MNK, sygn. 666/2, NI 112 040 V, k. 92. W innej redakcji (k. 91) jest „Lecz że<-ś> odcięty już bardzo od rodu. / <Gdyć chleb> Kogo nie dojdzie <coś go jadt> chleb, co go jadt doma!” Obecnie jest to koniec pieśni drugiej *W puszczy*, miejsce, od którego się zaczynają wątpliwości emigrantów, czy podolają zadaniu karczowania puszczy.

⁶¹ MNK 666/2, NI 112 040 IV, k. 17.

⁶² Ibidem, k. 17a.

⁶³ M. Konopnicka, *Ostatnie strofy poematu „Pan Balcer w Brazylji”*, s. 433.

⁶⁴ MNK, sygn. 666/1, NI 112 039 II, k. 13.

⁶⁵ MNK, sygn. 666/2, NI 112 039 XIV, k. 78. W ostatecznej wersji poetka wyeksponowała obraz polskiej krainy jako karmicielki ludzkości: „Toć Pan Bóg u nas ma swoje śpichlerze, / Gdzie chleb, zaś tutaj szaty jeno bierze!” (PB, 176).

⁶⁶ J. Czubek, op. cit., s. 460.

⁶⁷ MNK, sygn. 666/2, NI 112 040 II, k. 4.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ MNK, sygn. 666/2, NI 112 040 VI, k. 36.

⁷⁰ M. Konopnicka, *Pan Balcer w Brazylji*, „Biblioteka Warszawska” 1892, t. 4, s. 443.

⁷¹ MNK, sygn. 666/2, NI 112 040, V, k. 15.

⁷² Ibidem, k. 15a.

