STARA BASŃ

J. I. KRASZEWSKI.

F. GERHOLD S. E. A. LEIPZIG

DOI: http://dx.doi.org/10.12775/SE.2021.0003

Grzegorz P. Bąbiak

Pisma zebrane a edycje krytyczne polskiej literatury

Zarys zjawiska

Uniwersytet Warszawski, kontakt: g.babiak@uw.edu.pl,
ORCID ID: 0000-0002-7105-6154

Roman Pilat w referacie pamiętnego Zjazdu im. Jana Kochanowskiego w 1884 roku położył podwaliny późniejszych edycji dzieł pisarzy polskich. Mimo że jego wypowiedź odnosiła się do twórców staropolskich, wnioski okazały się na tyle uniwersalne, że zostały przeniesione także na literaturę późniejszych epok. Punktem wyjścia była dla niego konkluzja, że: „Zasady krytycznego wydania dzieł literatury, gdzie indziej utarte i ogólnie uznane, nie rozpowszechniły się jeszcze u nas w tym stopniu, jakby sobie życzyć należało, a są nawet częstokroć zupełnie zapoznawane”[1]. Wprawdzie od wypowiedzenia tych słów minęło przeszło sto trzydzieści siedem lat, lecz wydaje się, że nie straciły one na aktualności. A jakimi cechami powinny – jego zdaniem – charakteryzować się wydania krytyczne? Przede wszystkim Pilat akcentował rolę porządku chronologicznego w edycji, który byłby miernikiem: „Jak się talent pisarza rozwijał, pod wypływem tych lub owych okoliczności przemieniał, wzrastał i dojrzewał, słabnął i opadał”[2]. Ale jednocześnie czynił zastrzeżenie, że należy dokonać systematyzacji dzieł według „pokrewieństwa ich rodzaju i charakteru” (tzn. gatunków i rodzajów literackich). Drugim kryterium jest dla niego dążenie do odtworzenia autentycznego tekstu dzieła, pozbawionego błędów kopistów, pomyłek zecerów, poprawek wydawców. Błędów, które „w miarę powtarzania edycji, zyskują prawo obywatelstwa, przeistaczają myśl autora, a czasem pociągają za sobą tak znaczne różnice, że tekst ukazuje się nie w jednej, ale w kilku rozmaitych wersjach”[3]. Przy tej okazji zwracał uwagę na zmiany i poprawki, które wprowadzał sam autor. Dla Pilata najbardziej wiarygodne pozostawały autografy, w czym bliski był edytor-

Sztuka Edycji 1/2021
ISSN 2084-7963 (print)
ISSN 2391-7903 (online)
s. 27–44

stwu zachodnioeuropejskiemu, a w razie ich braku te wydania, które zostały dokonane za życia autora, bo „oparte na rękopisach autorów, a nadto robione z ich współudziałem lub przynajmniej przez nich uznane”[4].

Jednocześnie poniższą jego uwagę jeszcze dziś można wypisywać nad drzwiami Zakładów Edytorstwa każdego uniwersytetu: „Na wydawcy cięży […] obowiązek poprawienia lub zmiany tych ustępów w celu restytucji autentycznego brzmienia tekstu. Jak daleko sięga to prawo wydawcy poprawiania tekstu głównego – nie można ściśle oznaczyć”[5].

Trzecim wyznacznikiem krytycznego wydania było zaopatrzenie tekstu w objaśnienia, wskazówki i uwagi, które miały „ułatwić czytelnikowi wszechstronne poznanie i zbadanie dzieła”[6]. Tu również nie można nie zacytować wieńczącego fragmentu rozważań:

> Ale wydawca powinien z drugiej strony pamiętać, że zbytnie obciążanie tekstu dopiskami chybiałoby celu i zamiast ułatwić czytanie dzieła utrudniałoby je, przenosząc uwagę czytelnika z tekstu do komentarza. […] Nie należy dawać **za mało**, ale i nie **za wiele**. Łatwo pojąć, że oznaczenie granicy między tym, co **za wiele** a **za mało** [wyróżnienie org.] pozostanie zawsze chwiejne i zależeć będzie ostatecznie od osobistego zapatrywania wydawcy. Powinien mieć w tej mierze trafny instynkt, w ocenieniu rzeczy i tam, gdzie może przypuścić, że czytelnik nie obejdzie się bez wskazówki, pospieszyć mu z pomocą i dać potrzebne wyjaśnienie[7].

Ten ekscerpt z propozycji Pilata sprzed przeszło wieku można uznać za „złotą zasadę” edycji krytycznych. Stanowi on swoisty fundament edytorstwa naukowego, na którym kolejne piętra budowali: Konrad Górski, Zbigniew Goliński, Jan Trzynadlowski, Roman Loth i inni. Szczególnie pierwszy z wymienionych, Konrad Górski, w swoim klasycznym już dziś podręczniku *Tekstologia i edytorstwo* dodał metodologiczne rozwinięcie podstaw „wydań zbiorowych”. Uwagi te znane są wszystkim edytorom, zatem nie ma potrzeby drobiazgowego ich przytaczania, warto natomiast przypomnieć najważniejsze z tych ustaleń. Wspomniany badacz pisze o czterech wyznacznikach, jakie powinien spełniać ten specyficzny typ edycji. Pierwszym wyznacznikiem jest charakter (typ B, mniej C), drugim zawartość, trzecim układ, czwartym zaś wyposażenie techniczne. Wydaje się, że dwa ostatnie elementy mają najistotniejsze znaczenie. To układowi Górski poświęcił najwięcej miejsca w swoich rozważaniach, podkreślając, że jako właściwą edycję zbiorową uznaje on „tylko taką, która zawiera wszystko, co wyszło spod pióra danego autora, a więc: dzieła drukowane za jego życia i niedrukowane, wszelkie ich warianty, bruliony i szkice oraz wszelkie pisma w zasadzie nieprzeznaczone do druku (pamiętniki, dzienniki, listy czy jakiekolwiek teksty powstałe w związku z prywatnym życiem pisarza)”[8].

Jest to program maksimum, który udało się zrealizować w zaledwie kilku przypadkach, a przede wszystkim w odniesieniu do spuścizny wieszczów. W znakomitej większości twórców można mówić raczej o zbiorczym wydaniu dzieł danego literata, często podjętym przez różnych wydawców i w różnym czasie, a niekiedy także w różniącym się opracowaniu. Wydania te zebrane razem co prawda prezentują cały dorobek, ale mimo to nie można ich zakwalifikować jako *opera omnia*. Ponadto sądzę, że w przypadku tych najstarszych, wielotomowych publikacji bardziej adekwatna byłaby nazwa „wydań zbiorowych” w odróżnieniu od współczesnych „dzieł zebranych”, choćby tylko z uwagi na odmienne uwarunkowania, w jakich były wydawane.

Kiedy daną edycję można nazwać edycją krytyczną?

Z racji ograniczeń tego artykułu i wobec rozległości zaproponowanego w tytule zagadnienia koniecznych jest kilka zastrzeżeń. Przede wszystkim należy wspomnieć o niewielkiej liczbie prac syntetyzujących ten problem w przeciwieństwie do liczby definicji i not określających cechy edycji krytycznych, jakie dodawano do większości publikacji. Już pierwsze dyskusje, jakie podejmowałem na ten temat podczas spotkań w środowisku edytorów, wykazały złożoność tego zjawiska i trudności w przyjęciu wspólnych konkluzji. Do uzgodnienia wskazówek, którymi można byłoby się kierować w pracach nad *opera omnia* polskich twórców, droga wydaje się daleka. Świadczy o tym chociażby lista stawianych pytań: kiedy daną edycję można nazwać edycją krytyczną? Czy w ogóle jest to możliwe wobec specyfiki pisarstwa twórców XIX i XX wieku? Jak ma się teoria edytorstwa do praktyki wydawniczej? Co ze zmiennymi, które przynosi ewolucja tego zjawiska? Zwłaszcza że dzisiejsze rozumienie *opera omnia* nie przystaje do tego, jak pojmowano je sto czy nawet pięćdziesiąt lat temu (z obecnej perspektywy coś, co było dawniej „pismami zebranymi”, dziś nosiłoby raczej miano „pism wybranych”).

Pytania te, które są wyborem z długiej listy zagadnień, nie dotykają nawet sedna problemu, a mogą stanowić tematy osobnych studiów. Co więcej, zanim zostaną podjęte, należy rozpocząć od szczegółowego zestawienia materiału badawczego! Trudno uwierzyć, ale w żadnej z baz danych ani

w żadnym cyfrowym katalogu bibliotecznym nie ma dotąd spisu „dzieł zebranych", jakie ukazały się w ostatnich dwóch stuleciach. Ten szkic należy zatem traktować jako właśnie owo przedwstępne zakreślenie pola. Poniższe rozważania mają na celu przede wszystkim egzemplifikację najważniejszych edycji i charakterystykę ich aparatu krytycznego, które na dalszym etapie będą mogły stać się podstawą szczegółowych rozważań. Będą mnie interesować zatem zwłaszcza ukończone edycje twórców literatury polskiej drugiej połowy XIX i XX wieku, które ukazały się w ostatnim stu pięćdziesięcioleciu (1870––2020).

Wreszcie koniecznym zastrzeżeniem metodologicznym jest uwaga, że podstawą wszystkich uogólnień nie były badania bibliometryczne i statystyczne, a dostępne katalogi: Biblioteki Narodowej, bibliotek uniwersyteckich oraz bibliografie literackie[9]. Ich żmudne przeszukiwanie dostarczyło zaskakującego i nierozpoznanego dotychczas materiału, który na potrzeby tego szkicu musiał zostać poddany daleko idącej selekcji. Zatem poniższe rozważania, raz jeszcze podkreślam, należy traktować jako prolegomena do zjawiska, a nie jego monograficzny zarys.

W okresie 1870–2020 wielotomowych wydań dzieł jednego autora – nie przesądzając jeszcze o tym, czy były one „zebrane", „zbiorowe", „wybrane", a tym bardziej „krytyczne" – można odnotować około siedemdziesięciu. Z liczby tej jako inicjatywy ukończone należy uznać pięćdziesiąt pięć wydań, przy jedenastu edycjach przerwanych lub do dziś kontynuowanych. Wśród nich na uwagę zasługują wydania pism m.in.: Bolesława Prusa, Elizy Orzeszkowej, Adolfa Dygasińskiego, Jana Kasprowicza, Stefana Żeromskiego, Bolesława Leśmiana, Józefa Weyssenhoffa, Tadeusza Peipera, Juliana Tuwima, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego[10].

Następnym uściśleniem w badanym materiale powinna być uwaga, że sześćdziesiąt sześć wydań dotyczy trzydziestu ośmiu autorów, czyli że spośród odnotowanych wielu z nich doczekało się dwu, a niekiedy i kilkukrotnej edycji swoich dzieł. Rzecz jasna owa wielokrotność nie przesądzała ani o ich kompletności, ani tym bardziej o krytyczności, o czym wspomnę poniżej. Czy rozstrzygająca byłaby w tym względzie data publikacji? Poniekąd, ale truizmem byłoby stwierdzenie, że im starsze, tym cechowało je słabsze opracowanie naukowe, choćby ze względu na rozwój teoretyczny dyscypliny. Zaświadczają o tym zarówno zacytowane na początku ustalenia Pilata i Górskiego, jak i tocząca się dyskusja, która w odniesieniu do edycji tekstów drugiej połowy XIX wieku przybrała na sile dopiero w latach sześćdziesiątych XX wieku. Ponadto wiele ze współczesnych wydań niczym nie różni się od tych z początku XX stulecia, w których aparat krytyczny został ograniczony do minimum (np. u Tuwima z lat 1955–1964 czy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego z lat 1957–1960 i 2014–).

W cytowanym na początku wielogłosie teoretycznym nie może zabraknąć jeszcze jednej wypowiedzi – Zygmunta Szweykowskiego, o którego edycji dzieł Stanisława Wyspiańskiego wspomnę w dalszej części. W przedmowie do *Pism* Władysława Reymonta w 1952 roku zwracał on uwagę, że przed 1863 rokiem wydania zbiorowe obejmowały przede wszystkim twórczość poetycką. Wyjątkami byli ci twórcy (jak bp. Ignacy Krasicki), którzy „uprawiali wprawdzie powieść, ale odznaczali się poezją". Inny wyjątek stanowili autorzy pochodzenia arystokratycznego, jak Elżbieta Jaraczewska z hr. Krasińskich (*Powieści narodowe*, 1845) czy Fryderyk hr. Skarbek (*Powieści i pisma humorystyczne*, 1840). Szweykowski zauważał, że po 1863 roku stan ten zaczął ulegać zmianie, choć początkowo wydania zbiorowe spotkały się ze sprzeciwem pokolenia skupionego wokół „Przeglądu Tygodniowego". „Młodzi" uważali bowiem podobną inicjatywę „za krok zbędny i społecznie fałszywy", ponieważ ich zdaniem społeczeństwo miało czytać przede wszystkim rozprawy naukowe, a nie powieści[11].

W epoce postyczniowej zastrzeżenia te upadły wobec oczekiwań czytelników, tyle że z dzisiejszego punktu widzenia naukowa wartość tych edycji „budzi poważne zastrzeżenia" – jak zauważał badacz:

> Niektóre z nich były biernymi – choć rzadko kiedy starannymi – przedrukami z edycji pierwotnych, nad innymi jakoby czuwali sami autorowie, a były i takie, które powierzano specjalistom filologom. […] [Jednak] ci filologowie dalecy byli do rzetelnego stosunku do powierzonego im tekstu; rolę swoją pojmowali jako rolę stylistycznych korektorów, poprawiaczy prostujących domniemane potknięcia autorów, których się mimo pozornego pietyzmu traktowało dość bezceremonialnie. Korektorzy byli w dużej mierze wyrazicielami swawoli wydawców […]. Co gorsza, korektorzy na nieszczęście okazywali się również filologicznymi ignorantami, a ich praca kończyła się nieraz na triumfie niedorzeczności […]. Ale najgorsza w tych zbiorowych wydaniach powieściowych epoki pozytywistycznej była jeszcze rzecz następująca. Opiekunowie edytorscy uprawniali się jednocześnie do innej roli: byli konserwatywnymi cenzorami „moralności" społecznej i to cenzorami – jeśli chodzi o teksty powieściowe – niesłychanie bezwzględnymi:

> co tylko w ich mniemaniu uderzało w społeczny tradycjonalizm – usuwali, skreślali, zmieniali. […] Robiono to bezceremonialnie nie tylko w stosunku do autorów zmarłych, ale i żyjących, często nawet nie pytając ich o zdanie[12].

W konkluzjach Szweykowski podkreślał, że w tym świetle nie istniał postulat wierności tekstu, a wydawcy tylko ze względów prestiżowych i merkantylnych opatrywali edycje zbiorowe we wstępy głośnych krytyków i historyków literatury. Robili to wyłącznie po to, by ci swoimi nazwiskami nadawali wydawnictwu „odpowiednią rangę". Zatem wszystkie te wydania końca XIX wieku, a nawet międzywojnia, „nie tylko nie miały charakteru krytycznego, ale wręcz można je nazwać antykrytycznymi, fałszującymi rzeczywistość tekstową autorów"[13]. To radykalne, ale całkowicie zgodne z rzeczywistością spostrzeżenie.

Sięgając do „prehistorii" omawianego zjawiska, o której wspominał Zygmunt Szweykowski, tzn. o wydawnictwach końca XIX wieku, od razu należy zaznaczyć ich odmienny charakter. Odmienny zarówno od tych wydawanych w dwudziestoleciu międzywojennym, jak i inicjatyw po 1945 roku. Podejmowane od ostatniej ćwierci „pięknego wieku" edycje zbiorowe miały w zdecydowanej większości charakter komercyjny. Ponadto miały związek z coraz silniejszym zjawiskiem natury ogólniejszej. Od początku stulecia na popularności zyskiwały bowiem serie wydawnicze, które po kilku dekadach stały się istotnym elementem strategii marketingowej większości liczących się wydawnictw[14].

Alicja Jędrych zauważa, że w ostatnich dwudziestu pięciu latach XIX wieku „na charakter wydawnictw seryjnych wpłynął program społeczny i oświatowy polskiego pozytywizmu. Powstaje wówczas coraz więcej serii o charakterze popularnym oświatowym, dydaktyczno-umoralniającym. Dotyczy to również serii literackich, gdyż literatura włączona została w realizację celów społecznych"[15]. Doskonale korespondowały z tym edycje dzieł pozytywistycznych takich twórców, jak Henryk Sienkiewicz, Eliza Orzeszkowa i Bolesław Prus.

W tego typu przypadkach interes wydawnictwa maskowany był interesem społecznym i tylko w części odpowiadał interesom twórcy. Liczył się bowiem zysk oficyny, dla której była to znacząca i obarczona dużym ryzykiem inwestycja. Przy minimalizacji kosztów celem było osiągnięcie jak największych dochodów. Twórca, od którego nakładca wykupował prawa do całej dotychczasowej spuścizny, uzyskiwał większą gratyfikację niż w przypadku standardowych umów, jednak w dalszym ciągu nieadekwatną do rodzaju transakcji. Dość wspomnieć korespondencję Elizy Orzeszkowej z Franciszkiem Salezym Lewentalem, w której doskonale widoczne są dysproporcje w negocjacjach obu stron. Ponadto ważąca we wzajemnych stosunkach była popularność pisarza. I im była ona większa, tym wyższe stawki i lepsze warunki mógł on uzyskać, ponieważ malało ryzyko, że książki się nie sprzedadzą. Dla oficyny pozyskanie pisarza i uzyskanie od niego tego typu „kontraktu" równoznaczne było z podniesieniem prestiżu na rynku wydawniczym. Stąd na umowy takie mogły sobie pozwolić jedynie nieliczne wydawnictwa i to wobec nielicznych literatów.

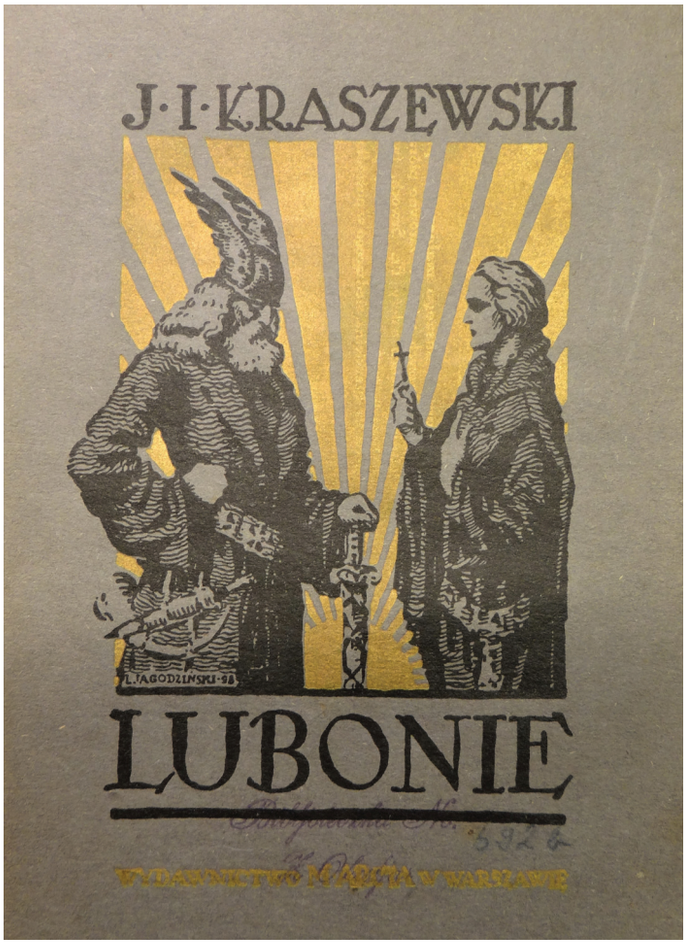
Charakterystykę wydań zbiorowych należy rozpocząć od pisarza, którego objęcie twórczości dziś jeszcze – nie wspominając o krytycznym opracowaniu – należy prawie do rzeczy niemożliwych. Jest nim Józef Ignacy Kraszewski, którego znana twórczość powieściowa i rozpoznana epistolograficzna przyćmiewa: krytykę (artystyczną i literacką), publicystykę (społeczną i polityczną) oraz rozprawy naukowe. Kraszewski w drugiej połowie XIX wieku cieszył się olbrzymią popularnością i niekwestionowaną pozycją literacką, a każda jego powieść rozchodziła się w olbrzymich nakładach, gwarantując sukces wydawniczy. Nie dziwi zatem, że w odstępie zaledwie czterech lat edycji jego dorobku podjęli się Władysław Gubrynowicz we Lwowie (wraz ze Spółką Wydawniczą), a potem Mieczysław Glücksberg w Warszawie. Obaj byli znani pisarzowi, a dodatkowo z pierwszym mogło łączyć go zaangażowanie w sprawy powstania styczniowego. W obu przypadkach były to inicjatywy wieloletnie – cztery lata projektu pierwszego i aż trzynaście lat drugiego (edycja została ukończona dwa lata po śmierci pisarza) – oraz bardzo obszerne: sto dwa tomy wydania pierwszego i dwadzieścia dziewięć tomów drugiego. Jednak zarówno *Zbiór powieści. Wydanie przejrzane i poprawione*[16], jak i *Powieści historyczne*[17] były przedrukami wcześniej wydanych utworów, trudno zatem zastosować wobec nich choćby ogólne normy edytorskie[18]. Były to więc klasyczne przedruki zbiorowe dzieł jednego twórcy.

Dziś, ujmując rzecz obrazowo, jeszcze nikomu nie udało się chyba przepłynąć tego *mare tenebrarum* Kraszewskiego, a prawdopodobnie nie pojawił się także nikt, kto stanąłby nad jego brzegiem z koncepcją edycji *opera omnia*. Mimo że od śmierci autora upłynęło ponad sto trzydzieści lat, a jego twórczość do niedawna inspirowała innych artystów i stanowiła podstawę kilku ekranizacji. Projekty takie podejmowane były cyklicznie zarówno w międzywojniu (wyd. Arcta; zob. il. 1)[19], jak i w okresie powojennym (Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza)[20] wobec dzieł literackich, a osobno (jako prolegomena) wobec korespondencji przez Wincentego

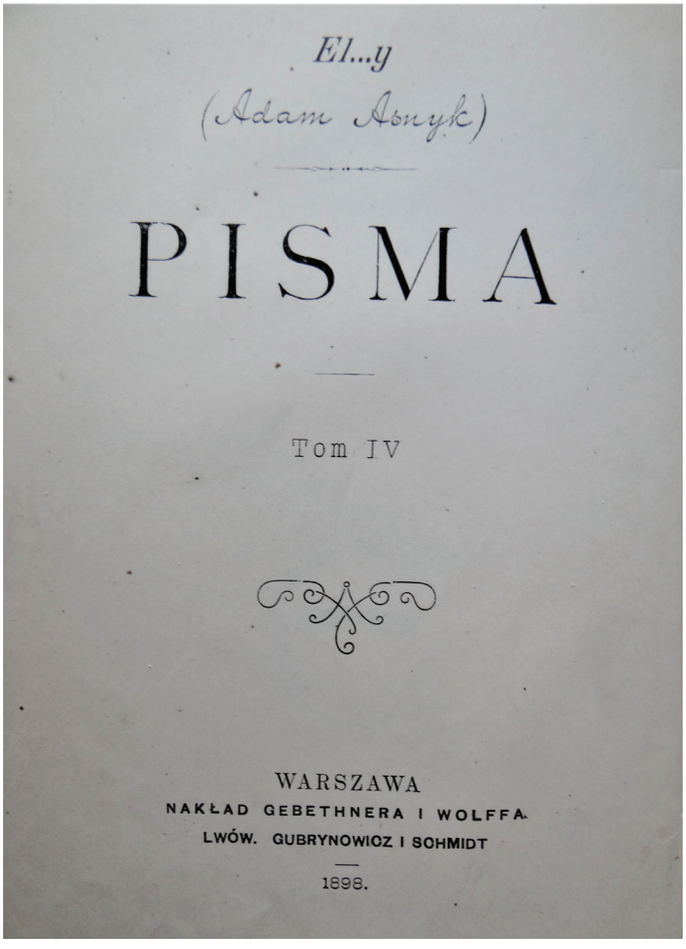
Danka (Ossolineum)[21]. Jednak wydaje się, że żadnego z tych wydań nie można określić jako wydanie pełne i krytyczne. Wspomniane zaś pozostałe gatunki jego pisarstwa leżą całkowicie niemal nierozpoznane w stosach ówczesnej prasy.

Biorąc pod uwagę uwarunkowania ekonomiczne i polityczne, do najstarszych wydań zbiorowych XIX stulecia bardziej zasadne wydaje się zatem zastosowanie klucza wydawniczego, a nie autorskiego. W tym świetle jedna oficyna pozostaje bezkonkurencyjna. Jest nią najbardziej chyba zasłużona dla literatury polskiej ostatnich dwóch stuleci spółka Gebethnera i Wolffa, która jednocześnie była wydawcą „Tygodnika Ilustrowanego". W jej dorobku odnotować należy aż dziesięć tego typu przedsięwzięć, z czego m.in. trzy inicjatywy dotyczyły Henryka Sienkiewicza, a dwie Władysława Reymonta, którym poświęcę osobny akapit. Z pozostałych na uwagę zasługuje wydanie: *Pism* Adama Asnyka (zob. il. 2)[22], Elizy Orzeszkowej (ponownie, jako *Wydanie zbiorowe zupełne*, po dwudziestu latach od edycji lewentalowskiej)[23], Bolesława Prusa w „Bibliotece »Tygodnika Ilustrowanego«"[24], *Pism* Wacława Berenta (zob. il. 3)[25] oraz Józefa Weyssenhoffa[26] także we wspomnianej serii.

Już ta pierwsza egzemplifikacja wydawnictw GiW mogłaby posłużyć za ilustrację zróżnicowania wydań zbiorowych tak pod względem ich typu, kompletności, jak „krytyczności" w XIX i XX wieku. Znalazły się bowiem wśród nich edycje przerwane (Weyssenhoff), edycje zebrane tylko z części dorobku, tzn. jednego uprawianego gatunku (Orzeszkowa, Prus, Berent) – wszystkie pozbawione komentarzy – aż po wyróżniające się i znajdujące na przeciwległym krańcu edycje, które zawierały wiele cech opracowania krytycznego (Asnyk). To ostatnie wydanie w opracowaniu galicyjskiego publicysty, krytyka literackiego i historyka Stanisława Krzemińskiego, cechuje najgłębszy namysł edytorski, w którym słychać echa poglądów Pilata wyrażonych kilkanaście lat wcześniej.



Il. 1. J. I. Kraszewski, *Dzieła*, wyd. Arcta (1928–1929)



Il. 2. A. Asnyk, *Pisma*, GiW (1898)

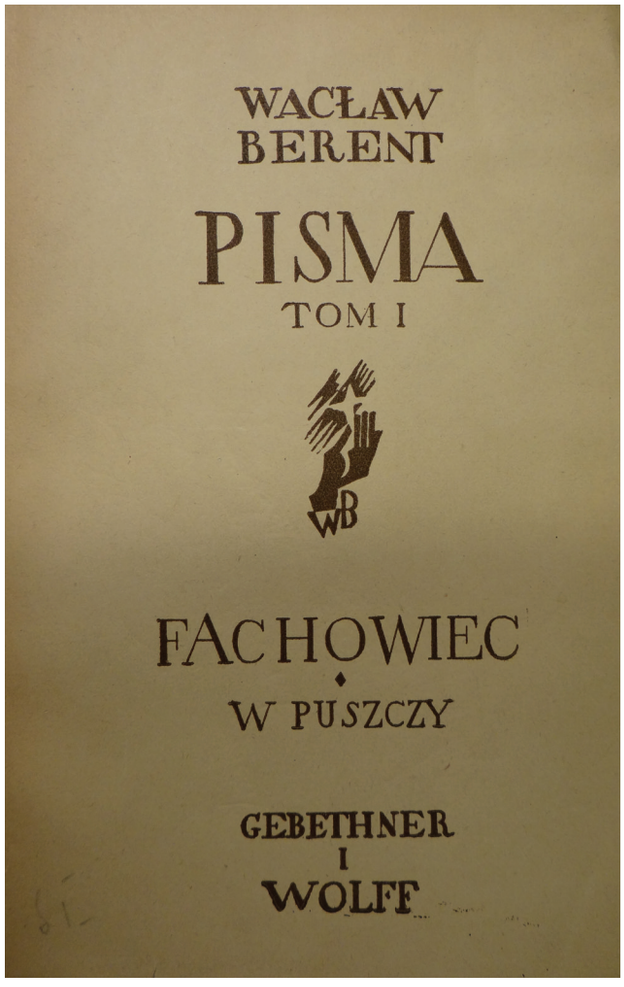
Krzemiński pisał: „Edycja obecna obejmuje 270 pojedynczych utworów z czterech tomów dotychczas wydanych oraz wszystkie osiem dramatów ogłoszonych drukiem: *Poezje* stanowią trzy pierwsze tomy; dramata – dwa pozostałe; całość wytwarza pięciotomowy zbiór *Pism*"[27]. Podkreślał on zatem we *Wstępie* przemyślany układ wypływający z tematyki wierszy i próbę rekonstrukcji chronologii utworów. Odsyłał również do bibliografii druków. Elementy te, które dziś stanowią integralną część aparatu, wówczas były absolutnym wyjątkiem, o czym może świadczyć konkluzja Krzemińskiego: „Korekta uszanowała wszystkie nieliczne zresztą właściwości formalne języka poety; tak np. pozostawiła bez zmiany: *mięszać*, *spieszy*, ale *pośpiech*, *śpi*. Przestankowanie wprowadziła własne. Formę *Witołd* zastąpiłem inną, według pana Karłowicza stosowniejszą – *Witold*"[28].

Obok wydawnictwa Gebethnera i Wolffa drugą instytucją, która podjęła podobną inicjatywę, była oficyna Franciszka Salezego Lewentala. I w tym przypadku warto zwrócić uwagę na typowe cechy tego przedsięwzięcia, charakterystyczne również dla epoki. Tak jak dla współki GiW, także dla Lewentala była to zaplanowana inwestycja, którą zabezpieczały wpływy z „Kłosów" i „Tygodnika Romansów i Powieści". Co więcej, *Tanie zbiorowe wydanie powieści* Elizy Orzeszkowej (zob. il. 4a–c)[29] miało uatrakcyjnić i jeszcze bardziej zwiększyć obrót, bowiem zostało pomyślane jako insert przede wszystkim dla prenumeratorów obu gazet. Język reklamy *Prospektu* anonsującego całe wydawnictwo doskonale oddawał jego charakter. Swoboda w skompletowaniu ulubionych powieści, czytelny druk i piękny papier oraz specjalna cena – były najważniejszymi atutami. W tym świetle praktyki wydawniczej jeszcze lepiej powinny wybrzmieć słowa Romana Pilata przytoczone na początku tego artykułu, które ten wypowiedział niemal w tym samym momencie na krakowskim zjeździe[30].

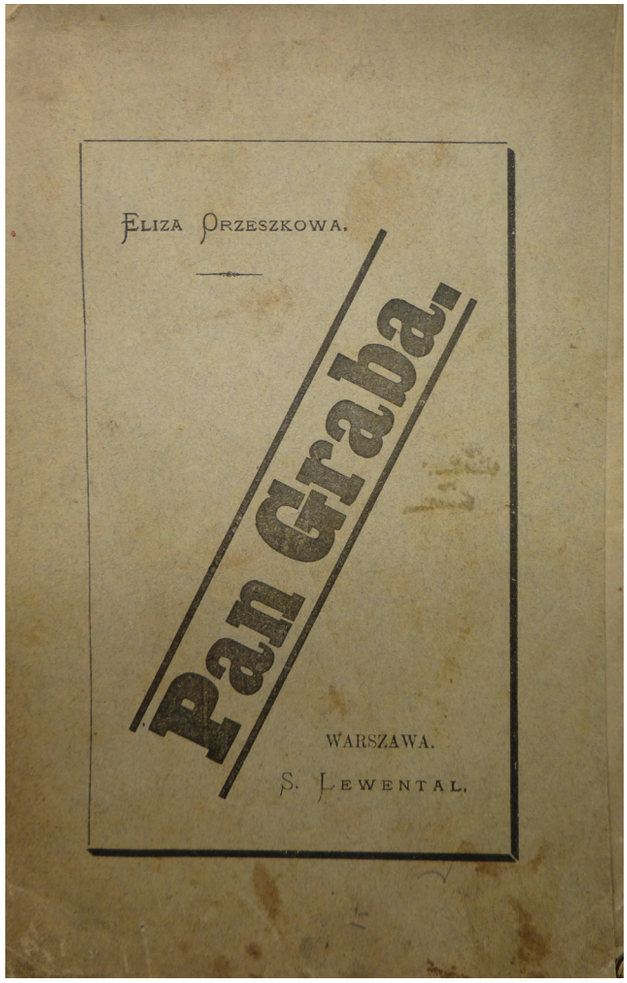
Gwoli uzupełnienia warto w jednym zdaniu wspomnieć jeszcze o wydaniach innych oficyn z przełomu XIX i XX wieku. Obniżenie kosztów produkcji, ale przede wszystkim poszerzenie rynku wydawniczego i zwiększenie liczby odbiorców (w Galicji i Królestwie), spowodowało, że chociaż nadal wydania zbiorowe pozostawały dużym wysiłkiem dla firm, to były już w zasięgu ich możliwości. Przykładem może być wydanie *Dzieł poetyckich* Jana Kasprowicza[31] nakładem Towarzystwa Wydawniczego i spółki Edwarda Wendego (zob. il. 5a–b). Choć redakcji podjął się Ludwik Bernacki, historyk literatury, edytor, od 1906 roku pracownik, a potem dyrektor Ossolineum, to spodziewany poziom opracowania naukowego może początkowo rozczarować. Oprócz komentowanej *Bibliografii utworów drukowanych w czasopismach* nie ma w nim bowiem innych elementów aparatu. Jednak mimo to omawiane wydanie zachowało pewne walory, które pół wieku później docenił zmarły niedawno prof. Roman Loth. W dwuakapitowym słowie *Od wydawcy* została zawarta dość istotna informacja dla faktycznych *Pism zebranych*:

> Niniejsze *Dzieła* Jana Kasprowicza są pierwszym zbiorowym wydaniem utworów poety, dokonanym za jego wskazówkami i pod jego okiem. […] Nadmienić jedynie wypada, że przy niektórych utworach podano datę ich napisania, zaczerpniętą z rękopisów autora. Po bibliografii przytoczono w skróceniu poezje Kasprowicza, dotąd drukiem nie ogłoszone, pochodzące z najpierwszej epoki jego twórczości[32].

Z powodu zniszczenia części rękopisów podczas ostatniej wojny – jest to wiadomość bezcenna.



Il. 3. W. Berent, *Pisma*, wyd. GiW (1933–1934)

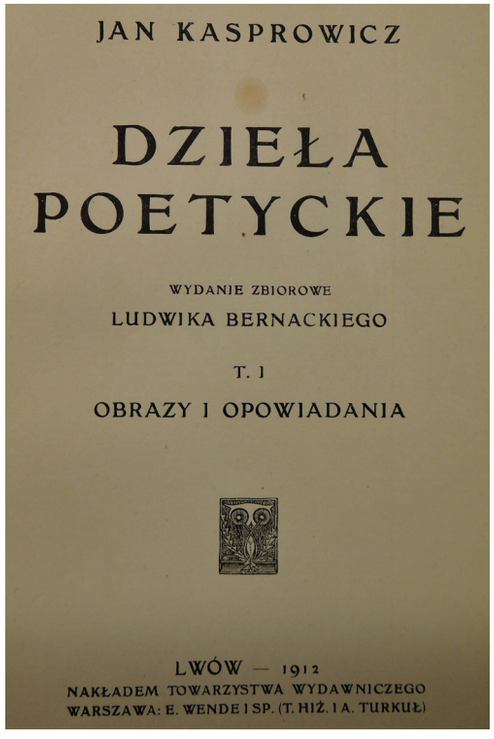


Il. 4a–c. E. Orzeszkowa, *Tanie wydanie powieści*, wyd. F. S. Lewental (1884–1889)

Osobny fragment tego szkicu należy poświęcić kwestii, która sama w sobie powinna być przedmiotem kolejnego artykułu. Dotyczy ona *opera omnia* polskich noblistów literackich. Przykład ten może stanowić także doskonałą ilustrację potrzeb, wyzwań i braku spójnej polityki wydawniczej państwa, które szczególnie w ostatnim okresie przeznacza znacznie więcej środków na zabezpieczenie patrymonium narodowego. Nie ma chyba bowiem drugiej takiej płaszczyzny, na której braki byłyby tak ewidentne. Trudno uwierzyć, że dotychczas brakuje u nas wydania „dzieł narodowych" polskich laureatów tego prestiżowego wyróżnienia. Na pięcioro uhonorowanych tylko jeden doczekał się realizacji tego postulatu (edycja rozpoczęta w 1999 roku właśnie dobiega końca)[33]. Jako jedno z niewielu wydawnictw *Dzieła zebrane* Czesława Miłosza spełniają kryteria zarówno edycji pełnej, jak i krytycznej. Uświadamiają ponadto ogrom pracy oraz wyzwań, jakie stają przed badaczami podejmującymi takie zadanie. Zadanie, które mogło zostać urzeczywistnione jedynie dzięki metodycznej realizacji i we współpracy dwóch znaczących oficyn: Znaku i Wydawnictwa Literackiego oraz zaangażowania i poświęcenia znacznego zespołu.

Problemy związane z tego typu edycją okazały się dotychczas nierozwiązywalne w odniesieniu do pozostałych nieżyjących noblistów[34]. Skupiając się zatem na pierwszych laureatach, można zadać pytanie o powód, dla którego nie podjęto jeszcze takiej inicjatywy. Przyczyny w jednym i drugim przypadku pozostają różne, choć pierwsze prace przygotowawcze zostały już wykonane. Za takie można uznać bowiem zarówno trzykrotne wydanie dzieł zbiorowych obu autorów, jakie wyszły przed 1939 rokiem, jak i pełną dokumentację bibliograficzną w *Nowym Korbucie* (t. 15 z 1978 i t. 17 z 2015 roku).

Casus Sienkiewicza dodatkowo ilustruje to, o czym pisałem już wcześniej, tzn. merkantylny charakter wydań w XIX i na początku XX wieku. Sienkiewicz, podobnie jak wcześniej Kraszewski, pozostawał na literackim parnasie przełomu wieków bezkonkurencyjnym autorem. Otoczony swoistym kultem i namaszczony na „pisarza narodowego", dyktował najwyższe stawki i stawiał wymagania, którym mogła sprostać tylko jedna oficyna tego czasu – Gebethner i Wolff. Pierwsze *Pisma* Sienkiewicza zaczęły się ukazywać już w latach osiemdziesiątych XIX wieku[35]. Następnie w 1900 roku na fali przygotowań do jubileuszu dwudziestopięciolecia pracy literackiej w serii *Pism* firma wznowiła te utwory, które stanowiły jej własność, dodając je jako bonus dla prenumeratorów „Tygodnika Ilustrowanego"[36]. Edycja ta odznaczała się



Il. 5a–b. J. Kasprowicz, *Dzieła poetyckie*, wyd. E. Wende (1912)

zastanawiającym jak na to wydawnictwo niskim poziomem redakcyjnego opracowania tekstów, za które odpowiadał literat i dziennikarz Władysław Rajnold Korotyński. Jedyną zaletą było włączenie po raz pierwszy do *oeuvre* pisarza juweniliów oraz tekstów publicystycznych. Jeszcze w trakcie trwania jubileuszu doszło do zawarcia przez Sienkiewicza swoistego „kontraktu stulecia" z firmą Gebethnera i Wolffa. Kontraktu, który odbił się szerokim echem w ówczesnej prasie warszawskiej i krakowskiej. W październiku 1900 roku Sienkiewicz sprzedał na dwadzieścia lat prawa do drukowania *Krzyżaków* i dzieł, „które przed 1 VI były drukowane w pismach, a nie w wydaniach książkowych, za cenę 70 000 rb. Umowa nie objęła nowel, odstąpionych Dembemu"[37]. Umowa wygasła 1 czerwca 1920 roku już po śmierci pisarza, wówczas rodzina zdecydowała się przekazać prawa do spuścizny lwowskiemu Ossolineum. Stąd trzecie przedwojenne wydanie *Trylogii* ukazało się w układzie Ignacego Chrzanowskiego w kooperacji Gebethnera i Wolffa oraz Zakładu Narodowego[38]. Można byłoby ją uznać za zapowiedź późniejszego pełnego wydania, ponieważ oprócz utworów beletrystycznych sześć ostatnich tomów z 1937 roku obejmowało publicystykę, gdyby nie to, że powielały one tomy z przełomu wieków. Ponadto żadne z wydań GiW nie było ani pełne, ani krytyczne.

Nadzieja na zmianę tego stanu pojawiła się w nowej, powojennej już rzeczywistości, kiedy prawa do klasyków poprzedniego stulecia zostały znacjonalizowane przez państwo. Wzięło ono na siebie także ciężar edycji dzieł zebranych czołówki pisarzy polskich XIX wieku, poczynając od narodowego wydania dzieł Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego, aż po preferowanych realistów drugiej połowy stulecia. *Dzieła* Sienkiewicza zapoczątkowane w Państwowym Instytucie Wydawniczym w 1949 roku pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego otwierały ten „złoty rozdział" edycji literatury pięknej (zob. il. 6)[39]. Jednak liczba nie szła w parze z jakością tych wydań, co pośrednio było związane z krystalizacją współczesnych założeń edytorstwa naukowego. Warto przypomnieć, że dopiero w 1962 roku Ireneusz Ihnatowicz wystąpił z projektem *Instrukcji wydawniczej dla źródeł historycznych XIX i początku XX w.*[40], która z dużymi zastrzeżeniami została przyjęta do wiadomości również przez edytorów literatury. W edycji piwowskiej, zwanej przez członków redakcji od koloru okładek „zupą pomidorową", ukazało się pięćdziesiąt pięć tomów. Ale i one nie objęły całości literackiej twórczości tego pisarza[41]. Ponadto osobno, od 1977 roku, zaczęły ukazywać się listy, których edycja została ukończona dopiero przed dekadą. Ich opracowanie zostało rozpoczęte także przez Juliana Krzyżanowskiego, a było kontynuowane przez Marię Bokszczanin, co w efekcie zaowocowało czternastoma tomami w układzie alfabetycznym adresatów. Mogą one stanowić przykład najwyższego stopnia akrybii edytorskiej i modelowego wydania epistolografii polskiej pięknego wieku. Niestety piwowskie *Dzieła zebrane* zostały zatrzymane niejako w pół drogi. Były prawie pełne, ale nie krytyczne.

Jednym z powodów tego był brak komentarza merytorycznego, jak również jakiegokolwiek innego elementu aparatu krytycznego. Nie można bowiem za taki uznać szczątkowych informacji na temat rękopisów, gdyż służą one uzasadnieniu wyboru podstawy, a nie zestawieniu wariantów dzieł. W korespondencji Janiny Kulczyckiej-Saloni, która pracowała wówczas w PIW-ie jako dyrektorka działu korekt, można znaleźć liczne wzmianki o pracach wydawniczych nad poszczególnymi tomami[42]. Mają one czysto językowy charakter, natomiast brak w nich adnotacji o pracach edytorskich.

Czy było to działanie celowe? Wydaje się, że nie. Ich przyczyną mogło być dopiero kształtowanie się podstaw współczesnego edytorstwa naukowego, odbudowa życia akademickiego po stratach wojennych (1949) i tworzenie zespołów mogących podźwignąć tak duże projekty. Kwestie te udało się rozwiązać dekadę później. Ale z drugiej strony nie należy zapominać, że istotne znaczenie mogła mieć w tym

Il. 6. H. Sienkiewicz, *Dzieła*, wyd. PIW (1949–1955)

przypadku również sytuacja polityczna. Autor *Trylogii* nie należał bowiem do twórców preferowanych przez nową władzę. Jednak zgoda na edycję i ostateczne włączenie Sienkiewicza do „nowej literatury polskiej" nie były bezwarunkowe. Jak wszystkie ówczesne publikacje, i te musiały zostać poddane cenzurze. Cenzor tomu szóstego *Nowel współczesnych* Bronisław Krawczenko w 1949 roku pisał:

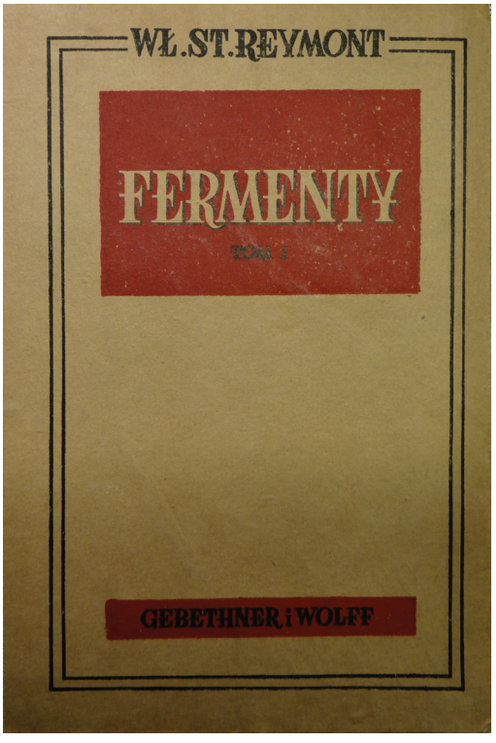
> Ideologia narodowa trzech nowelek jest typowa dla Sienkiewicza: nie dostrzegać ruchów wyzwoleńczych ludu, uwznioślać martyrologię. W nowelach pozostałych obrazuje bezideowe życie mieszczaństwa i tzw. towarzystwa, przedstawia jego kołtuńską moralność, ale bez wyraźnego określenia swego stanowiska w ocenie. Czytelnikowi dzisiejszemu nowele te niewiele dadzą. Kształcących czy budujących walorów mało. Może szkoda czasu na poznawanie treści życia umarłego świata i to przez lekturę noweli Sienkiewicza[43].

Dziś podobne zdania wywołują uśmiech, wówczas oznaczały jedno – wstrzymanie druku. Nie zdecydowano się na ten krok tylko ze względu na niegasnącą popularność autora oraz dlatego, że oznaczałoby to przerwanie wydawania dzieł. A to wiązałoby się, przy centralnym planowaniu, z olbrzymimi kłopotami na wielu szczeblach decyzyjnych. Czy tej zależności świadomy był Julian Krzyżanowski, którego celem było wydanie dzieł? Wydanie, w którym chronione byłyby również te „źle widziane" utwory. Hipoteza ta wydaje się bardzo prawdopodobna, choć dziś jest już nie do zweryfikowania. Pośrednie dowody na te supozycje przynosi także inna edycja *opera omnia* Juliusza Słowackiego pod redakcją Juliusza Kleinera w Ossolineum. Ten wybitny historyk literatury i niekwestionowany edytor interweniował u prominentnego działacza partyjnego, kiedy w druk tomu z *Królem-Duchem* zaczęła mu ingerować właśnie cenzura![44] Ostatecznie tom ten ukazał się po kilku latach.

Podobna sytuacja dotyczyła także edycji dzieł drugiego noblisty – Władysława Reymonta. W międzywojniu dwukrotnie ukazało się w oficynie gebethnerowskiej zbiorowe wydanie jego pism. Pierwsze jeszcze za życia autora *Chłopów* w latach dwudziestych ze wstępem Adama Grzymały Siedleckiego[45], kolejne zaś pięć lat później w serii „Biblioteki »Tygodnika Ilustrowanego«" z przedmową Zdzisława Dębickiego[46]. Mimo widniejących na okładach informacji, że były to wydania „zupełne", jak większość edycji omówionych powyżej, należałoby je raczej określić jako wydania zbiorowe o charakterze popularnym. Warto na marginesie zauważyć, że dysponujący prawami do większości dzieł literatury drugiej połowy XIX i początku XX wieku Gebethner i Wolff wydał pod tym znakiem także *Pisma* Bolesława Prusa[47] oraz wybrane powieści Stanisława Przybyszewskiego[48] (również w serii „Biblioteki »Tygodnika Ilustrowanego«").

W latach 1949–1950, starając się już nie tyle odbudować swoją pozycję, ile przetrwać w nowych warunkach (po nacjonalizacji wspomnianych praw), Gebethner i Wolff znacznym wysiłkiem finansowym wrócił do projektu reymontowskiego i wydał dwudziestotomowe *Pisma* z przedmową Zygmunta Szweykowskiego w opracowaniu Adama Bara (zob. il. 7)[49]. Wydanie to dla historyków książki polskiej może stanowić doskonałe źródło oraz swoisty tekst kultury, uzmysławiający, z jakimi problemami musiały borykać się prywatne oficyny nękane reglamentacją papieru oraz domiarami w nowej, socjalistycznej rzeczywistości. Nie miały one szans w zderzeniu z imperium „Czytelnika", które przejęło większość inicjatyw i masowo publikowało dzieła literatury polskiej.

Jednak mimo swej niepozorności wydanie to jest bardzo istotne z edytorskiego punktu widzenia. Cytowany na początku Zygmunt Szweykowski wskazuje, że dopiero w nim Adam Bar krytycznie przygotował teksty Reymonta do druku, choć jeszcze nie opatrzył ich pełnym aparatem. Bar bowiem jako



Il. 7. W. S. Reymont, *Pisma*, wyd. GiW (1949–1950)

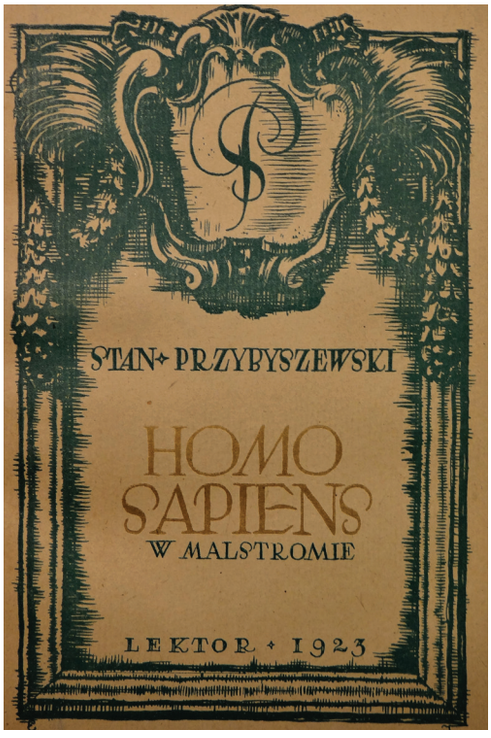
pierwszy swoje wydanie „oparł na zbadaniu autografów (niełatwych do odczytania!) i pierwodruków. Odszukał też kilka pozycji dotychczas nie drukowanych […]" – jak podkreślał Szweykowski[50].

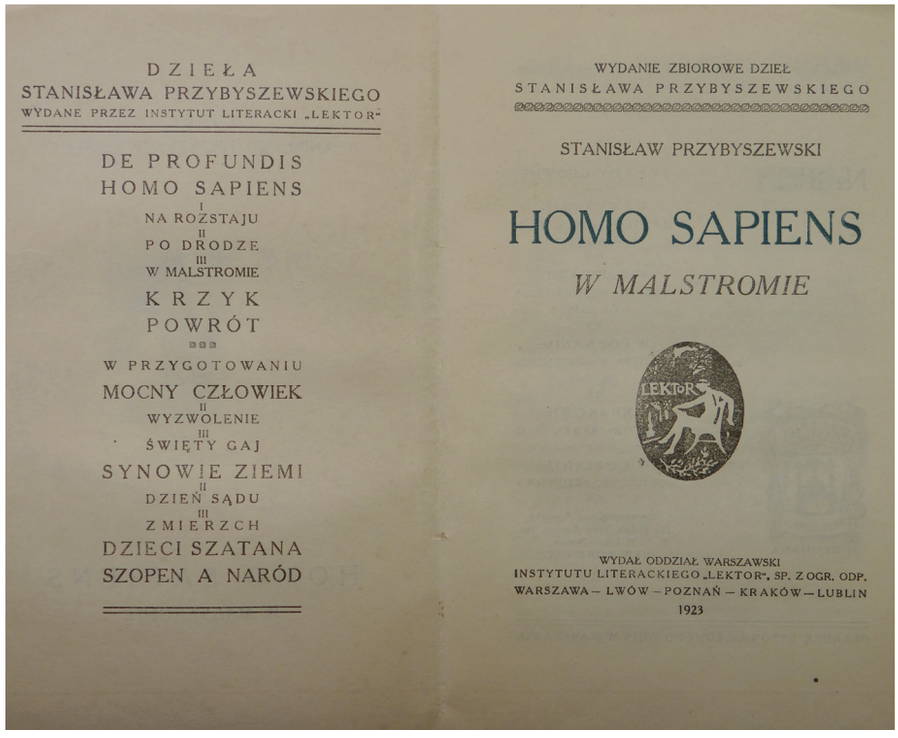
Do idei edycji krytycznej pism Reymonta w państwowym wydawnictwie powrócono dwadzieścia lat później, na początku lat siedemdziesiątych XX wieku. Wydaje się, że wówczas nie odgrywały już takiej roli względy polityczne, w tym sympatie autora *Ziemi obiecanej*. Inicjatywę tę podjął Tomasz Jodełka-Burzecki jako redaktor Państwowego Instytutu Wydawniczego, jednak została ona rozciągnięta w czasie na niemal dekadę i objęła wyłącznie dzieła literackie pisarza[51].

Wracając do myśli, że większość wydań zbiorowych, które ukazały się w międzywojniu, miało komercyjny charakter i było pozbawione edytorskiego zaplecza, można przywołać: powtórną edycję *Pism* Adama Asnyka (przygotowaną przez Ferdynanda Hoesicka)[52], pierwsze zbiorowe wydanie *Dzieł* Adolfa Dygasińskiego w serii „Biblioteki Groszowej"[53], dwukrotne Jana Kasprowicza (wyd. „Dom Książki Polskiej" i W. Meiselesa)[54], *Pisma* Jana Lama przygotowane do druku przez Stanisława Lama ze wstępem Juliana Krzyżanowskiego (Trzaska, Evert, Michalski)[55], Władysława Orkana (W. Meiseles)[56]. Również czysto komercyjnym przedsięwzięciem przypominającym raczej serię niż edycję dzieł zebranych była publikacja przez Instytut Literacki „Lektor" Stanisława Rogali Lewickiego pism Stanisława Przybyszewskiego (zob. il. 8a–b) i Gabrieli Zapolskiej (zob. il. 9). W obu przypadkach nie tylko poziom opracowania edytorskiego, ale i redakcja tekstu oraz jakość druku pozostawiały wiele do życzenia.

Porównując wydania „Lektora" z publikacjami oficyny Jakuba Mortkowicza, wydaje się, że te ostatnie stoją na znacznie wyższym poziomie. Zważywszy na dbałość tego wydawcy o szatę graficzną wielu jego pozycji (S. Żeromski, *Popioły*, *Puszcza jodłowa*; C. K. Norwid, *Pisma zebrane*; A. Strug, *Pisma*), zakłada się niemal równie skrupulatne wypełnienie woli autora. Szczególnie w przypadku utworów Stefana Żeromskiego analiza przeprowadzona po półwieczu przez zespół pod kierunkiem Zbigniewa Golińskiego, a następnie „śledztwo" Zdzisława Jerzego Adamczyka wykazały coś zgoła odwrotnego[57].

W tym przypadku wśród edycji międzywojennych za wyjątek, który potwierdza regułę, można uznać dwie publikacje. Pierwszą były *Pisma* Bolesława Prusa, które pod znakiem Polskiej Akademii Literatury wydał Gebethner i Wolff, właściciel większości praw autorskich do spuścizny tego twórcy.





Il. 8a–b. S. Przybyszewski, *Dzieła*, Lektor (1922–1929)

W słowie *Od redakcji* przywoływany już wielokrotnie Zygmunt Szweykowski podkreślał, że po raz pierwszy starano się „jak najściślej zachować intencję samego Prusa, a jednocześnie ułożyć utwory tak, by dały one jasny obraz ewolucji artystycznej pisarza”[58]. Podjęte przez zespół badania tekstologiczne wykazały, że mimo autorskiej korekty zostało wprowadzonych wiele zmian (opuszczenia, przeróbki). Ponadto starano się oczyścić teksty z niekonsekwentnych w różnych wydaniach ingerencji carskiej cenzury, jak i z redakcji językowej specjalistów Gebethnera i Wolffa. Jak fragment współczesnej *Noty edytorskiej* brzmi passus tego badacza:

> Należy jednak zastrzec, że jakkolwiek praca wydawcy szła usilnie w kierunku podania autentycznych tekstów Prusa, nie jest ona w całej pełni uwieńczona powodzeniem. Niejednokrotnie bowiem brakło ostatecznych dowodów, by z całą pewnością stwierdzić, co stanowi własność Prusa, a co jest wpływem zewnętrznym. Jako dowody służyły tutaj: rękopisy, egzemplarze korektorskie z poprawkami Prusa, wyraźne adnotacje na poszczególnych wydaniach, że są one przerobione przez autora, wreszcie pierwodruki[59].

Immanentną cechą edycji dzieł zebranych była i jest ich kosztowność

Il. 9. G. Zapolska, *Dzieła*, Lektor (1922–1926)

Co więcej, zostały włączone do kompletu także utwory rozproszone oraz nieznane, pozostające dotąd w rękopisach. Stąd edycja ta jako jedna z pierwszych spełniała większość kryteriów kompletności i krytyczności wydania. Te same kryteria przyświecały również innemu wydaniu, które ukazało się pod auspicjami Polskiej Akademii Literatury i objęło *Pisma* Elizy Orzeszkowej pod redakcją Aurelego Drogoszewskiego i Ludwika B. Świderskiego[60]. Niestety zostało ono przerwane przez wybuch drugiej wojny światowej, stąd trudno wnioskować o jego ostatecznym kształcie i ewentualnej ewolucji wstępnych założeń.

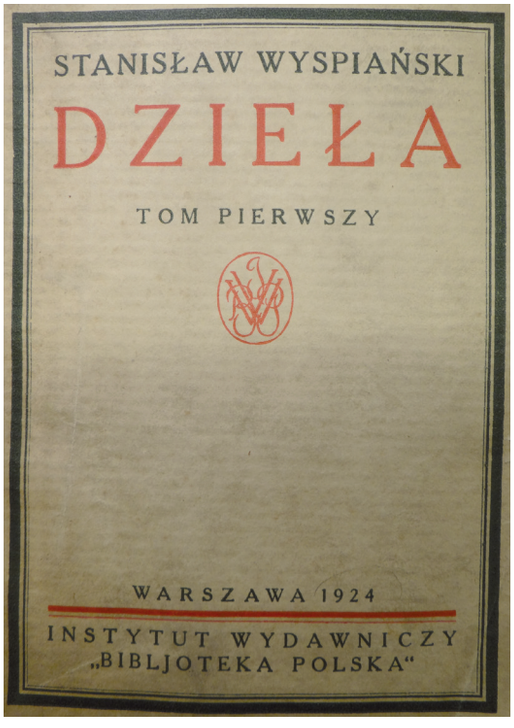
Drugą wyjątkową edycją na tle pism zbiorowych w międzywojniu było wydanie przez Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska” *Dzieł* Stanisława Wyspiańskiego w opracowaniu Adama Chmiela i Tadeusza Sinki (zob. il. 10a–10b)[61]. Z wyróżniających ją cech, co podkreślali badacze we wstępie, należy wymienić układ uwzględniający wolę autora. Jednak przede wszystkim jako istotne wydaje się porównanie tekstów zarówno z dotychczasowymi wydaniami, jak i rękopisami, czego dokonał Chmiel. Dzięki temu udało się zestawić warianty i redakcje tekstów. Tadeusz Sinko przeprowadził natomiast ostateczną rewizję tekstów oraz ujednostajnienie interpunkcji, „której Wyspiański nie bardzo przestrzegał i którą w rozmaitych wydaniach zmieniał”[62]. On także zaopatrzył poszczególne tomy we wstępy historycznoliterackie, które ze względu na swoją obszerność miały zastąpić „specjalne objaśnienia poszczególnych miejsc utworów”[63]. Warto przy tej okazji odnotować również, że poszczególne woluminy charakteryzowały się dopracowaną stroną graficzną, jak zresztą większość wydawnictw tej oficyny. I choć nie składały się na nią żadne ozdobniki, tak liczne jak np. u Mortkowicza, to czystość i przejrzystość druku, zamknięcie stron u góry i u dołu dwoma liniami, które przywodziły w pamięci pomysły Wyspiańskiego w „Życiu” krakowskim, a także wklejki z reprodukcjami dzieł plastycznych, były wyrazem oszczędnej i wyrafinowanej estetyki.

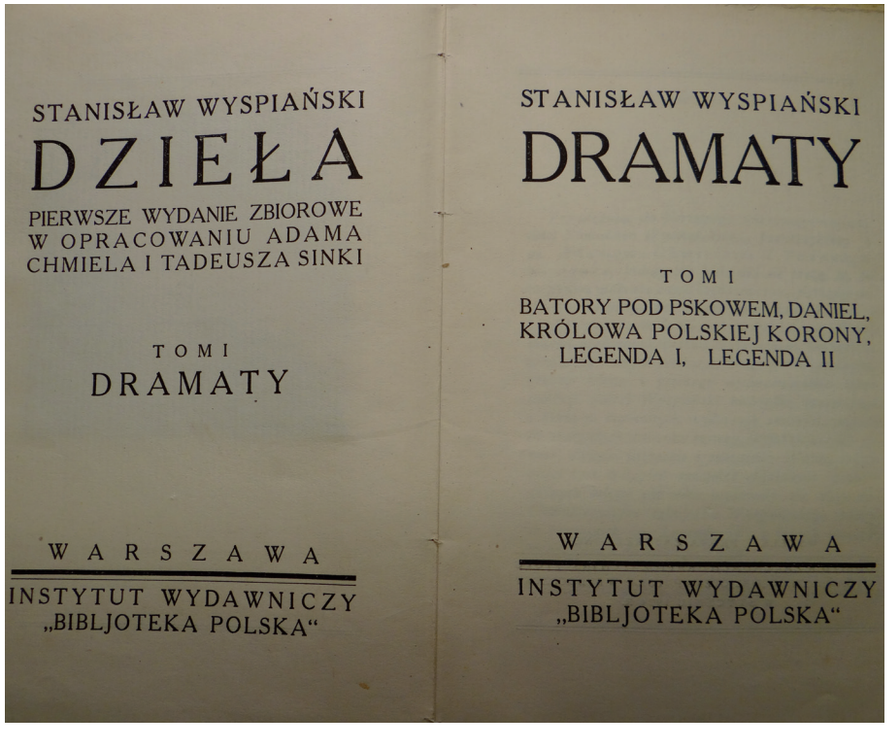
Na zakończenie, choć w kilku akapitach, należy omówić też wydania, które ukazały po 1945 roku. Patrząc przez pryzmat ekonomii, można zauważyć, że immanentną cechą edycji dzieł zebranych była i jest ich kosztowność. Przygotowanie prac, w tym zgromadzenie i opłacenie zespołów specjalistów, zabezpieczenie praw autorskich, a następnie druk, który rozłożony był na lata i „zamrażał” zainwestowane środki – daje najlepszą odpowiedź o przyczyny tak małej liczby tego typu wydawnictw dawniej i dziś. Wyjątkiem pozostawały trzy

dekady PRL-u (lata pięćdziesiąte–osiemdziesiąte XX wieku), kiedy PIW, „Czytelnik" i Wydawnictwo Literackie przewyższyły liczbą wszystkie *opera omnia* wydane w poprzednim sześćdziesięcioleciu. Ważny w tym przypadku jest mecenat państwowy i rozwinięty program wydawniczy koordynowany przez różne instytucje. Nie oznacza to, że wszystkie edycje, jakie ukazały się w tym okresie, spełniały wskazane kryteria. Ponadto nie należy zapominać, że nadrzędną rolę ogrywały w polityce wydawniczej tamtego czasu wspomniane względy ideologiczne i cenzuralne. Intensyfikacja projektów wydawniczych, jaką można zaobserwować od lat sześćdziesiątych XX wieku, znajduje natomiast wyjaśnienie w odbudowie życia naukowego po zniszczeniach wojennych i wejściu w życie nowego pokolenia edytorów.

Dziś – mimo programów grantowych, m.in. NPRH „Dziedzictwo narodowe" – oczekiwany progres zastąpił zdecydowany regres i powrót do rzeczywistości sprzed wieku. To znaczy większość wydań zbiorowych, jaka ukazuje się na rynku wydawniczym, nie jest ani krytyczna, ani pełna. Przykładem mogą być choćby „wielotomowe dzieła zebrane" Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego[64], którym najbliżej do serii wydawniczej (wyd. Pruszyński i S-ka). Po 1989 roku kapitalistyczne realia oraz mechanizmy popytu i podaży przywróciły stan poprzedni. W ostatnim ćwierćwieczu liczba projektów edycji zebranych ponownie spadła. Cześć z nich została przerwana na skutek braku dalszego finansowania, a część od razu ograniczona do edycji dzieł wybranych. Ponadto wpisanie tak rozbudowanych projektów edytorskich w system grantowy, w którym preferowana jest krótkoterminowość oraz efektywność, przynosi rezultat odwrotny do zamierzonego. Charakter prac jest tu zgoła odmienny. Dość wspomnieć, że niektóre wydania, jak np. dzieł Żeromskiego, są kontynuowane od czterdziestu lat! W systemie grantowym brak natomiast gwarancji nieprzerwanego finansowania prac, które okazują się często bardziej żmudne i czasochłonne niż zakładano na wstępie, i w zderzeniu z presją parametryzacji badaczy mamy do czynienia z urwaniem niejednego projektu w trakcie realizacji.

Kodą niech będzie omówienie tych współczesnych wydań *opera omnia*, które przynoszą niemal pełny dorobek twórczości danego pisarza oraz realizują najwięcej dezyderatów tej specyficznej edycji. Co więcej, ich wstępy mogą być przyjmowane nie tylko jako określenie doraźnych zasad edycji, ale materiał wspomagający potencjalnych edytorów także innych literatów polskiego modernizmu i postmodernizmu. Waham się w tym miejscu na określenie ich mianem swoistych instrukcji wydawniczych, jednak *Wstęp* Zbigniewa Golińskiego



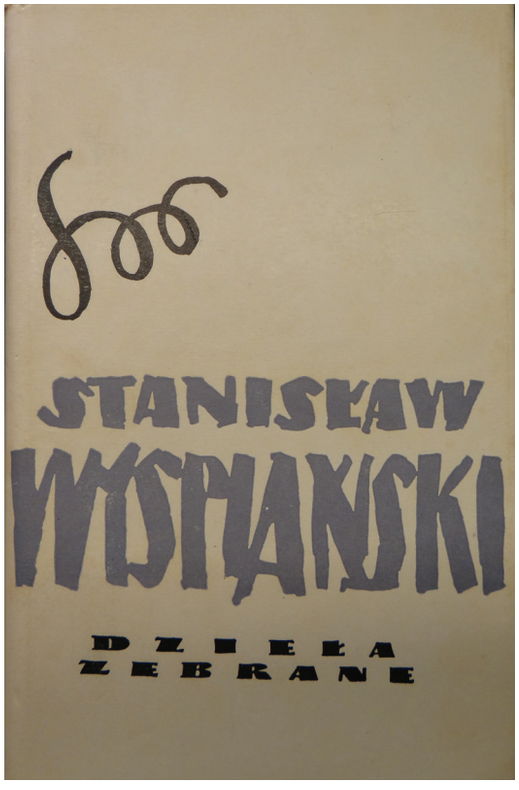


Il. 10a–b. S. Wyspiański, *Dzieła*, Biblioteka Polska (1924–1932)

(u Żeromskiego) czy *Od wydawcy* Romana Lotha (u Kasprowicza) za takie przecież są powszechnie uważane.

Spośród ukończonych wydań ostatniego półwiecza należy wymienić przede wszystkim trzy edycje: *Dzieła zebrane* Wyspiańskiego, wspomniane już wcześniej *Dzieła zebrane* Miłosza oraz będące na finiszu *Pisma zebrane* Żeromskiego (ich kolejność w żadnym stopniu nie jest odzwierciedleniem ich ważności).

Pierwszym wydaniem jest ponowna edycja *Dzieł zebranych* Stanisława Wyspiańskiego, którą podjął historyk literatury i edytor związany z Uniwersytetem Jagiellońskim – Leon Płoszewski. Przed wojną uczestniczył on w pracach pod kierunkiem Chmiela i Sinki w „Bibliotece Polskiej", a po wojnie wchodził w skład zespołu wydania narodowego *Dzieł* Adama Mickiewicza. Wieloletnie prace nad spuścizną autora *Wesela* zaowocowały pełnym wydaniem dzieł literackich tego twórcy (zob. il. 11)[65]. Miało ono zostać uzupełnione w dalszej perspektywie o wydanie korespondencji poety, o czym wspominała w liście do Janiny Kulczyckiej-Saloni wdowa po badaczu Wiktoria Płoszewska[66] (po śmierci edytora w 1970 roku kontynuowała je Maria Rydlowa). W zarysowanych szczegółowo *Źródłach i zasadach wydania* Płoszewski uzasadniał: układ i zmiany względem poprzedniego wydania, proces ustalania tekstu oraz jego odmiany, jak również aspekty typograficzne: autorskie projekty szaty graficznej książek oraz problemy z dziedziny plastyki i teatru[67]. Pisał:



Il. 11. S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, Kraków (1958–1968)

> Dodatek krytyczny obejmuje szczegółowe dane o wydaniach i autografach, wzmianki z listów Wyspiańskiego o danym utworze, informacje o pierwszych przedstawieniach sztuk teatralnych. Wyspiański był malarzem, a zarazem artystą teatru. Dbał o piękno wydawanych książek, szkicował projekty dekoracji i kostiumów do przedstawień swoich dramatów, malował portrety aktorów. Nowe wydanie uwzględnia przejawy tej różnostronnej działalności Wyspiańskiego i zawiera reprodukcje autografów, okładek, kart tytułowych, przykładowych kolumn druku z wydań autorskich, afiszów teatralnych, reprodukcje planów scenicznych, szkiców dekoracji i kostiumów, itd.[68]

Ten obszerny cytat doskonale ilustruje wyzwania, przed jakimi stają wydawcy spuścizn twórców XX wieku. Wyzwania, których nieświadomi byli wcześniejsi edytorzy zainteresowani jedynie twórczością literacką. Rzecz jasna Wyspiański pozostaje w tym panteonie osobny i wszechstronny, ale wielu artystów minionego wieku nie ograniczało się przecież tylko do jednego środka artystycznego wyrazu. Płoszewski, świadomie zakreślając tak szerokie ramy *opera omnia*, włączył w pole widzenia także i inne, pozaliterackie dzieła, dzięki czemu otworzył nowe możliwości. Coś, co dziś wydaje się normą, wówczas było odkryciem, które poprzedzało jedynie wydanie pism Norwida podjęte przez Zenona Przesmyckiego-Miriama w oficynie Jakuba Mortkowicza. Jakie efekty może on przynieść, niech świadczy projekt edycji dzienników Józefa Czapskiego, który podjął Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską (oddział Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza). Dotychczas ukazały się dwa tomy w opracowaniu Emilii Olechnowicz[69].

Drugim ze wspomnianych przykładów są *Pisma zebrane* Stefana Żeromskiego, które wydawane od czterech dekad zmierzają do finału (zob. il. 12). W pierwszym tomie w 1981 roku inicjator i pierwszy ich redaktor Zbigniew Goliński zamieścił stuosiemnastostronicowy *Wstęp*, który uważany jest za jeden z najważniejszych tekstów teoretycznych edytorstwa polskiego schyłku XX wieku. Bez wątpienia stanowi on najlepszą propozycję zasad, jakimi powinni kierować się wydawcy *opera omnia* pisarzy krajowych ostatnich dwóch stuleci. Kreśląc założenia edycji, wzorem Płoszewskiego, Goliński bardzo szeroko wyznaczał jej zakres merytoryczny, edycja miała „w intencjach wydawców zgromadzić całą jego

twórczość literacką, publicystykę, pisma wspomnieniowe, dzienniki, listy – opracowane w postaci tekstów autentycznych na miarę warunków, jakie stwarzają aktualnie ich poświadczenia źródłowe, a także utrwalić w formie transkrypcji wszelkie dochowane przekazy brulionowe utworów pisarza”[70].

Także odmienna od dotychczasowych była perspektywa badawcza, która miała uwzględniać również metodologię historyczną i archiwistyczną:

> Edytor powinien poznać i zarejestrować te wszystkie obroty pisarskie, odnotować rozpoznane i domniemane źródła, także te zrekonstruowane przez profesjonalnych historyków, a nie odnotowane w bezpośredniej dokumentacji historycznoliterackiej. Jest to ważne szczególnie w pisarstwie Żeromskiego, nasyconym wiedzą historyczną i informacjami o realnych okolicznościach akcji jego dramatów scenicznych, powieści i opowiadań[71].

Dziś to jedno z podstawowych kryteriów naukowego opracowania, doskonale widoczne u wydawców pism Bolesława Prusa, Czesława Miłosza i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.

Il. 12. S. Żeromski, *Pisma zebrane*, Czytelnik (1981–)

Opera omnia Stefana Żeromskiego, która początkowo ukazywała się w Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”, a obecnie po przerwie kontynuowana jest przez IBL i Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, pozostaje wyjątkowa jeszcze pod innym względem aniżeli konsekwencja w realizacji powziętego planu. Niestrudzona praca Zdzisława Jerzego Adamczyka oraz Beaty Utkowskiej, którzy wprowadzili modyfikacje wstępnych założeń, przynoszą efekty w postaci ostatnich tomów wydawnictwa oraz rozwoju myśli edytorskiej[72]. Jednak wspomniana wyjątkowość polega również na tym, że wydaniu temu towarzyszy zachowane w całości zaplecze naukowe, które zostało zgromadzone na przestrzeni kilkudziesięciu lat pracy zespołu. W oddziale zbiorów specjalnych biblioteki uniwersytetu w Kielcach znajduje się niemal całe Archiwum Komitetu Redakcyjnego, na które składa się przeszło dwieście teczek z lat 1974–2001. Trafiły tam przekazane jeszcze przed śmiercią Zbigniewa Golińskiego jego archiwum (z IBL-u), a następnie materiały Zdzisława Jerzego Adamczyka. Krótką informację o tym zasobie prezentuje Ewa Szląpek na stronach biblioteki[73]. Dzięki temu specjaliści mogą mieć wgląd w każdy etap prac i dostęp do interesujących materiałów dotyczących istotnych problemów tekstologicznych i dylematów wydawniczych.

Last but not least w zakończeniu tego długiego, choć – podkreślam raz jeszcze – subiektywnego i wybiórczego przeglądu, należy wspomnieć o trzech współczesnych, także prawie ukończonych edycjach. Pierwsza z nich, tzn. dzieła Czesława Miłosza, została omówiona już przy okazji rozważań o polskich noblistach. W tym imponującym czterdziestotrzytomowym *oeuvre* zapowiadane są jeszcze „varia, korespondencja oraz inne przekłady”, jak napisano na stronie redakcyjnej. Druga to *Pisma wszystkie* Bolesława Prusa pod redakcją Beaty Obsulewicz[74], która z poświęceniem i troską „o stworzenie trwałej, a zarazem kompletnej bazy dostępności do wszystkich tekstów jednego z naszych najznakomitszych autorów”[75], prowadzi dzieło, angażując do pracy duży zespół historyków literatury modernizmu z niemal wszystkich krajowych ośrodków akademickich.

Warto też wspomnieć o trójgłosie: edytora, recenzenta i czytelnika, który przy okazji prac nad *Kronikami* zebrała i wydała w serii „Ars editions” Monika Gabryś-Sławińska. We wstępie zwracała ona uwagę na jeszcze jeden czynnik, który do tej pory pozostawał w cieniu prac na dziełami zebranymi. Pisała:

> W procesie przygotowywania edycji krytycznej równie ważna jest rola recenzenta jako pierwszego wnikliwego

> czytelnika, który weryfikuje słuszność decyzji edytora […]. Recenzent staje się niejako osobą współodpowiedzialną za ostateczny kształt edycji, zarówno językowy, jak i merytoryczny. Dobry recenzent edycji krytycznej musi posiadać nie tylko wiedzę z danej dziedziny, pozwalającą na kontrolowanie ustaleń edytora, ale i doświadczenie w wydawaniu tekstów; umiejętność wykraczania poza własne przyzwyczajenia i preferencje[76].

Być może publikacja ta zainicjuje podobne wydania, które ukazywać się będą jako pokłosie innych tego typu prac. Za ich sprawą materiały „z warsztatu" tworzyłyby następne tomy tak brakujących badaczom rozważań *ex bibliotheca editae.*

Na rolę recenzji zwrócił uwagę także Włodzimierz Bolecki w *Nocie wydawcy* do *opera omnia* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Złożył w niej podziękowanie zmarłemu wówczas Henrykowi Markiewiczowi, którego wiedzy i wnikliwości zawdzięczały ostateczny kształt przypisy w dwóch tomach tego wydawnictwa. „Mimo że Profesor Markiewicz dystansował się od przedstawionej wyżej koncepcji *Dodatku krytycznego* (bliższa mu była ascetyczna formuła przypisów zwięzłych i niezbędnych), to jednak ostatecznie akceptował przyjęty w tej edycji sposób objaśniania tekstów"[77]. To potwierdzenie cytowanych wyżej słów lubelskiej badaczki oraz wyraźne dowartościowanie pracy recenzenta nad tak poważnym przedsięwzięciem, jakim przecież jest wydanie dzieł zebranych.

Pisma Herlinga, którymi chciałbym zamknąć ten szkic, zaczęły ukazywać się w 2009 roku, objęły jedenaście tomów, w większości prezentujących publicystykę i literaturę dokumentu osobistego. Przynoszą one niemal w każdym przypadku ponad trzydziestoarkuszowe woluminy!

Anno Domini 2021 sytuacja zatoczyła wielkie koło i paradoksalnie okres PRL-u mimo ograniczeń cenzuralnych był najlepszym czasem dla omawianego zjawiska. Dziś na zaplanowane edycje dzieł twórców literatury polskiej, włączanych do jej trwałego kanonu, wzorem np. francuskiej Pléiade – nie ma na razie szans. Wymagają one bowiem ciągłości, znacznych środków i długotrwałej pracy zespołów oraz zmiany kryteriów oceny parametrycznej. Wdrożony w 2015 roku Narodowy Program Rozwoju Humanistyki załatwia doraźne potrzeby, zwracając się corocznie do badaczy innych epok.

Jednak sto pięćdziesiąt lat (od kiedy pojawiły się na ziemiach polskich pierwsze wydania zbiorowe) przyniosło trwały dorobek. Przede wszystkim, oprócz dzieł, badacze udoskonalili narzędzia niezbędne do tej żmudnej i skomplikowanej pracy. W ostatnich dekadach pomocny okazał się także rozwój technologiczny, który umożliwił przygotowywanie edycji cyfrowych. Tym niemniej stan obecny zjawiska w wielu punktach przypomina ten z początkowego okresu. Obok bowiem nielicznych, w pełni krytycznych wydań większość zapowiadanych publikacji tego typu albo jest przerywana, albo okazuje się przedsięwzięciem komercyjnym. Ponownie często widoczne jest utylitarne podejście nakładców nastawionych na szybki efekt.

Puentą niech będzie zatem passus sprzed prawie stu czterdziestu lat z nieśmiertelnych *Kronik* Bolesława Prusa, który można przełożyć na obecny stan:

> Rozwodzenie się nad objawami wycieńczenia narodowego ducha nie miałoby sensu ani dobrej wiary, gdyby nie pewność, że społeczeństwo ma siły i może wydźwignąć się z tej jamy. Tylko nieuleczonym suchotnikom powtarza się co dzień: „Ach, jak pan pięknie wyglądasz, coraz lepiej!...", choć on wygląda coraz gorzej. Tym jednak, którzy mają żyć i odzyskują zdrowie, mówi się inaczej: „Kochany panie, spróbuj chodzić, ponieważ jesteś już rekonwalescentem"[78].

Które z tych zdań słychać dziś – pozostawiam czytelnikom…

Key Words: editions of literary works, critical editions, collective editions, *opera omnia*, critical apparatus, editorial practice, editorial postulates

Abstract: The article is an attempt to outline the phenomenon of collected works of Polish fiction which have appeared in the last 150 years. The aim of the text is to exemplify the most important editions and to characterize their critical apparatus, which at the further stage of research may become a basis for detailed considerations. First of all, the author discusses completed editions of Polish writers of the second half of the 19th and 20th century, which appeared in the last 100 and 50 years (1870–2020). The author shows the evolution of the phenomenon and outlines when the contemporary model of *opera omnia* edition emerged, starting from Roman Pilat's text from 1884 and ending with the proposals of Konrad Górski, Zbigniew Goliński, Jan Trzynadlowski and Roman Loth from the second half of the 20th century. In view of the small number of theoretical studies on collected works, the article has the character of a prolegomenon of the phenomenon, and constitutes a proposal of issues that could become the subject of separate considerations. Among the most important questions that have been posed are: when can a given edition be called critical? Is it at all possible in the light of the specificity of the writing of 19th and 20th century authors? How does the theory of editing relate to publishing practice?

[1] R. Pilat, *Jak należy wydawać dzieła polskich pisarzów XVI i XVII w.? Referat na Zjazd im. Kochanowskiego*, w: *Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce*, Kraków 1886, s. 97.

[2] Ibidem, s. 98.

[3] Ibidem, s. 100.

[4] Ibidem, s. 101.

[5] Ibidem, s. 104.

[6] Ibidem, s. 108.

[7] Ibidem, s. 111.

[8] K. Górski, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, wstęp M. Strzyżewski, Toruń 2011, s. 287.

[9] Materiał ten znalazł się w *Bibliografii* dołączonej do materiałów *Z warsztatu edytorów*, t. 2: *Wydania zbiorowe*, pod red. G. P. Bąbiaka, D. Dziurzyńskiego i A. Walczaka, Warszawa 2018, s. 280–312.

[10] B. Prus, *Pisma wszystkie*, Warszawa–Lublin 2014– > (22 tomy); E. Orzeszkowa, *Pisma*, wydanie zbiorowe, zupełne, ze wstępem A. Drogoszewskiego, Warszawa 1912–1928 (25 tomów) oraz tejże autorki *Pisma*, pod red. A. Drogoszewskiego i L. B. Świderskiego, Warszawa 1937–1939 (24 tomy); A. Dygasiński, *Dzieła*, pierwsze wydanie zbiorowe, oprac. W. Wolert, wyd. „Biblioteki Groszowej", Warszawa 1939 (10 tomów); J. Kasprowicz, *Pisma*, pod red. R. Lotha, Kraków 1973– > (8 tomów); S. Żeromski, *Pisma zebrane*, pod red. Z. Golińskiego i Z. J. Adamczyka, Warszawa 1981– > (39 tomów); B. Leśmian, *Dzieła wszystkie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010– > (4 tomy); J. Weyssenhoff, *Pisma*, Warszawa 1925–1927 (13 tomów); T. Peiper, *Pisma*, Kraków 1972– > (8 tomów); J. Tuwim, *Pisma zebrane*, Warszawa 1986– > (6 tomów); G. Herling-Grudziński, *Dzieła zebrane*, pod red. W. Boleckiego, Kraków 2009– > (11 tomów).

[11] Z. Szweykowski, *Przedmowa*, w: W. S. Reymont, *Pisma*, t. 1, oprac. i do druku przygotował A. Bar, z przedmową Z. Szweykowskiego, Warszawa 1952; przedruk: *Z warsztatu edytorów*, s. 58–59.

[12] Ibidem, s. 61.

[13] Ibidem, s. 63.

[14] W. Dynak, *Serie wydawnicze*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX w.*, pod red. J. Bachórza i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991, s. 878–881. W Galicji charakteryzuje je M. Konopka, *Polski rynek wydawniczy Lwowa w dobie autonomii galicyjskiej (1867–1914)*, Kraków 2018, s. 84–87.

[15] A. Jędrych, *Polskie serie literackie w XIX w. Spis chronologiczny*, Łódź 2015, s. 20.

[16] J. I. Kraszewski, *Zbiór powieści. Wydanie przejrzane i poprawione*, Lwów 1872–1876 (102 tomy). Jako pierwszą można odnotować jeszcze wileńską edycję Adama Zawadzkiego *Szkiców obyczajowych i historycznych*, Wilno 1840–1841 (8 tomów).

[17] Idem, *Powieści historyczne*, Kraków–Warszawa 1876–1889 (29 tomów).

[18] Jedynym ich walorem może być informacja umieszczona na stronie tytułowej, że były one „przejrzane i poprawione przez autora".

[19] J. I. Kraszewski, *Powieści historyczne*, Warszawa 1928–1929 (80 tomów).

[20] Idem, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego i W. Danka, Warszawa 1958–1963 (29 tomów). Wybrane powieści obyczajowe w latach sześćdziesiątych XX wieku publikowało Wydawnictwo Literackie, jednak zgodnie z informacją w tomie dwunastym *Nowego Korbuta*: „Nie jest to właściwe wydanie zbiorowe, lecz seria (nienumerowana) wybranych powieści Kraszewskiego". Niedawno z perspektywy językoznawczej temat podjęła: B. Jarosz, *Kraszewski w edycji. Zakres i granice działań modernizacyjnych*, „Roczniki Humanistyczne" 2017, t. 65, s. 111–131.

[21] J. I. Kraszewski, *Listy do rodziny 1820–1886*, t. 1–2, oprac. W. Danek, Kraków–Wrocław 1982–1988.

[22] A. Asnyk, *Pisma*, wstęp i oprac. S. Krzemiński, Warszawa 1898 (5 tomów).

[23] E. Orzeszkowa, *Pisma. Wydanie zbiorowe zupełne*, ze wstępem A. Drogoszewskiego, Warszawa 1912–1928 (25 tomów).

[24] B. Prus, *Pisma*, Warszawa [1924–1926] (33 tomy).

[25] W. Berent, *Pisma*, Warszawa 1933–1934 (9 tomów).

[26] J. Weyssenhoff, *Pisma*, Warszawa 1925–1927 (12 tomów).

[27] S. Krzemiński, *Wstęp*, w: A. Asnyk, *Pisma*, t. 1, Warszawa 1898; przedruk: *Z warsztatu edytorów*, s. 15.

[28] Ibidem, s. 16.

[29] E. Orzeszkowa, *Tanie zbiorowe wydanie powieści*, Warszawa 1884–1889 (47 tomów).

[30] Obok Orzeszkowej drugim projektem, który Lewental podjął w tym samym roku, co świadczyło przede wszystkim o jego silnej pozycji na ówczesnym runku wydawniczym, był druk pism galicyjskiego komediopisarza Michała Bałuckiego. Zarówno *Pisma* Orzeszkowej, jak i Bałuckiego należy włączyć do wydań zbiorowych, które były głównie przedrukami wcześniejszych wersji utworów. Ich komercyjny charakter eliminował jakiekolwiek elementy krytyczne. Teksty zostały poddane jedynie redakcji językowej; M. Bałucki, *Pisma*, Warszawa 1885–1893 (14 tomów).

[31] J. Kasprowicz, *Dzieła poetyckie*, Warszawa–Lwów 1912 (5 tomów).

[32] L. Bernacki, *Od wydawcy*, w: J. Kasprowicz, *Dzieła poetyckie*, t. 1, s. V.

[33] C. Miłosz, *Dzieła zebrane*, Kraków 1999–2021, według oficjalnej strony obejmują one dwadzieścia sześć tomów (https://www.milosz.pl/dziela-zebrane/inne), formalnie jest ich ponad trzydzieści, ponieważ wiele tytułów składa się z kilku osobno wydanych części.

[34] W odniesieniu do edycji pism Wisławy Szymborskiej barierę stanowi czynnik ekonomiczny, tzn. wykupienie praw autorskich do spuścizny przez jednego wydawcę.

[35] H. Sienkiewicz, *Pisma*, Warszawa 1880–1917 (38 tomów).

[36] Idem, *Pisma,* Warszawa 1899–1906 (81 tomów).

[37] J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, Warszawa 1956, s. 227.

[38] H. Sienkiewicz, *Pisma*, w układzie I. Chrzanowskiego, Lwów 1929–1937 (46 tomów).

[39] Idem, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1949–1955 (60 tomów).

[40] I. Ihnatowicz, *Projekt instrukcji wydawniczej dla źródeł historycznych XIX i początku XX w.*, „Studia Źródłoznawcze" 1962, t. 8, s. 99–124.

[41] H. Sienkiewicz, *Listy*, pod red. J. Krzyżanowskiego i M. Bokszczanin, Warszawa 1977–2009.

[42] J. Krzyżanowski, List do J. Kulczyckiej-Saloni z 27 VII 1947 (rkps). Archiwum prywatne J. Kulczyckiej-Saloni, Wydział Polonistyki UW (w opracowaniu). Jest to jeden z trzech listów o korektach *Bez dogmatu* Sienkiewicza, który ukazał się w serii *Dzieł*. O pracy tej wspomina jeszcze pół wieku później, w ostatnim swoim wywiadzie, jaki udzieliła studenckiemu rocznikowi „Młoda Polonistyka" w 1997 roku; *Porozmawiajmy o dawnej polonistyce. Wywiad z prof. Janiną Kulczycką-Saloni*, „Młoda Polonistyka" 1998, nr 2, s. 169–172.

[43] B. Krawczenko, *Recenzja cenzorska tomu VI „Dzieł" H. Sienkiewicza „Nowele współczesne"*, w: *„Dzieła" H. Sienkiewicza w dokumentach Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (1948–1954)*, wybór, wstęp i oprac. K. Kościewicz, oprac. red. M. Budnik i W. Gardocki, Białystok 2016, s. 63.

[44] G. P. Bąbiak, *Połączyło ich Ossolineum. Korespondencja Juliusza Kleinera i Jerzego Borejszy*, w: *Księga jubileuszowa prof. Andrzeja Romanowskiego* (w druku).

[45] W. S. Reymont, *Pisma. Wydanie zbiorowe, zupełne*, ze wstępem A. Grzymały Siedleckiego, Warszawa 1921–1925 (20 tomów).

[46] Idem, *Pisma. Wydanie zbiorowe, zupełne*, ze wstępem Z. Dębickiego, Warszawa 1930–1934 (48 tomów).

[47] B. Prus, *Pisma*, Warszawa [1924–1926] (33 tomy).

[48] Stanisława Przybyszewskiego ukazały się w 1929 roku dwie trylogie: *Synowie ziemi* jako tomy 59–64 i *Mocny człowiek* jako tomy 65–70.

[49] W. S. Reymont, *Pisma*, z przedmową Z. Szweykowskiego, oprac. i do druku przygotował A. Bar, Warszawa 1949–1950 (20 tomów).

[50] Z. Szweykowski, *Przedmowa*, s. 65.

[51] W. S. Reymont, *Pisma. Wydanie krytyczne*, pod red. Z. Szweykowskiego, oprac. i przyg. do druku T. Jodełka-Burzecki i I. Orlewiczowa, Warszawa 1971–1980 (11 tomów).

[52] A. Asnyk, *Pisma. Wydanie nowe zupełne*, w układzie i z objaśnieniami F. Hoesicka, Warszawa 1924 (3 tomy).

[53] A. Dygasiński, op. cit.

[54] J. Kasprowicz, *Dzieła*, pod red. S. Kołaczkowskiego, Warszawa 1931 (22 tomy) oraz *Przekłady*, Kraków 1931 (15 tomów).

[55] J. Lam, *Pisma*, przygotował do druku S. Lam, wstępem biograficzno-krytycznym poprzedził J. Krzyżanowski, Warszawa 1938 (5 tomów).

[56] W. Orkan, *Dzieła*, Kraków 1932–1938 (14 tomów).

[57] Zob. szczególnie Z. J. Adamczyk, *Manipulacje i tajemnice. Zagadki późnej biografii Stefana Żeromskiego*, Warszawa 2017.

[58] Z. Szweykowski, *Od redakcji*, w: B. Prus, *Pisma*, t. 1, Warszawa 1935; przedruk: *Z warsztatu edytorów*, s. 36.

[59] Ibidem, s. 41.

[60] E. Orzeszkowa, *Pisma*, pod red. A. Drogoszewskiego i L. B. Świderskiego, Warszawa 1937–1939 (24 tomy).

[61] S. Wyspiański, *Dzieła*, wydanie zbiorowe w oprac. A. Chmiela i T. Sinki, Warszawa 1924–1932 (8 tomów).

[62] *Od wydawców*, w: ibidem, t. 1; przedruk: *Z warsztatu edytorów*, s. 17.

[63] Ibidem.

[64] K. I. Gałczyński, *Dzieła zebrane*, Warszawa 2014–2016 (4 tomy nieukończone).

[65] S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, Kraków 1958–1968 (15 tomów w 18 woluminach).

[66] W. Płoszewska, *List do Janiny Kulczyckiej-Saloni z 16 XI 1970*, w: *Spis zawartości archiwum J. Kulczyckiej-Saloni*, pod red. G. P. Bąbiaka i D. Dziurzyńskiego, Warszawa 1999, s. 198–202.

[67] L. Płoszewski, *Źródła i zasady wydania*, w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 1, pod red. L. Płoszewskiego, Kraków 1964; przedruk: *Z warsztatu edytorów*, s. 19–33.

[68] Ibidem.

[69] J. Czapski, *Wybrane strony. Z dzienników 1942–1991*, t. 1–2, wyb. i oprac. E. Olechnowicz, Warszawa 2010.

[70] Z. Goliński, *Wstęp*, w: S. Żeromski, *Pisma zebrane*, t. 1, pod red. Z. Golińskiego, Warszawa 1981; przedruk: *Z warsztatu edytorów*, s. 165.

[71] Ibidem, s. 156.

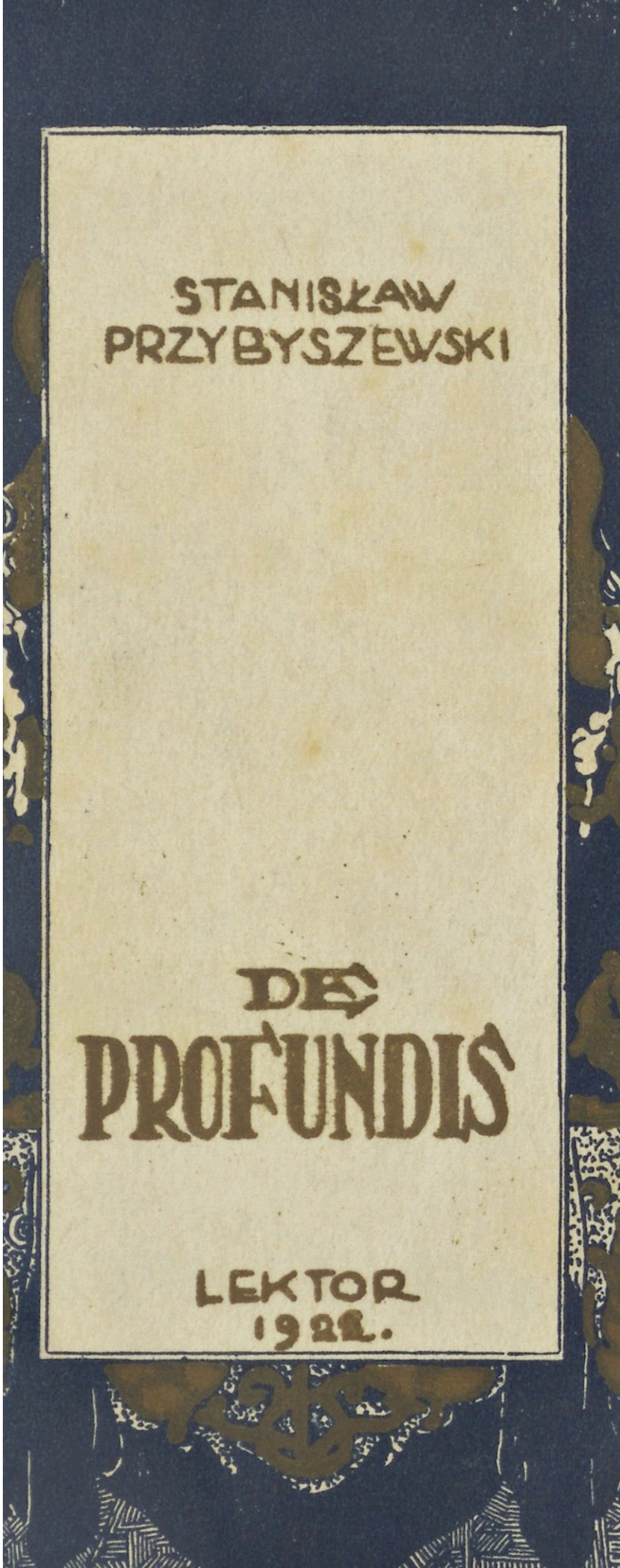
[72] Brak jeszcze *Dzienników*, których pierwsze, krytyczne wydanie ukazało się w SW „Czytelnik" pod redakcją Jerzego Kądzieli (3 tomy, 1953–1956).

[73] *Archiwum Komitetu Redakcyjnego „Pism zebranych" S. Żeromskiego w zbiorach biblioteki uniwersyteckiej w Kielcach (informacja o zasobie)*, https://buk.ujk.edu.pl/files/zeromski_www.pdf (dostęp: 20.02.2021).

[74] B. Prus, *Pisma wszystkie*, Lublin 2014– (23 tomy do dziś).

[75] B. Obsulewicz, *Wstęp*, w: ibidem, t. 1; przedruk: *Z warsztatu edytorów*, s. 45.

[76] M. Gabryś-Sławińska, *Wstęp*, w: E. Skorupa, G. P. Bąbiak, M. Gabryś-Sławińska, *„Kroniki tygodniowe" Bolesława Prusa – edytor, recenzent, czytelnik*, Lublin 2017, s. 7–8.

[77] W. Bolecki, *Nota wydawcy*, w: G. Herling-Grudziński, *Dzieła zebrane*, t. 3, Kraków 2013; przedruk: *Z warsztatu edytorów*, s. 258.

[78] B. Prus, *Kroniki*, t. 7, oprac. Z. Szweykowski, Warszawa 1958, s. 210.