

# Alina Bergel-Krehlikowa

---

## Nad rękopisem "Przedwiośnia"

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 56/1, 263-291

---

1965

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ALINA BERGEL-KREHLIKOWA

## NAD RĘKOPISEM „PRZEDWIOSNIA”

Wśród nielicznych zachowanych rękopisów Żeromskiego znajduje się jeden szczególnie cenny: zawiera on pierwszy rzut powieści, i to powieści niejako reprezentatywnej dla twórczego dorobku pisarza — *Przedwiosnia*. Brulion ten został wyratowany z piwnic zawalonego podczas powstania warszawskiego domu wydawniczego Jakuba Mortkowicza na Starym Mieście; obecnie stanowi własność Moniki Żeromskiej\*.

Bliższe zapoznanie się z owym brulionem i skonfrontowanie pierwotnej redakcji powieści z jej wersją drukowaną stwarza możliwości wglądu w tajniki pracowni literackiej autora *Przedwiosnia*, pozwala na odtworzenie głównych etapów drogi, którą szedł pisarz od chwili powzięcia zamysłu powieściowego aż do momentu przekazania do druku ukończonego utworu.

### Opis autografu <sup>1</sup>

Brulion powieści *Przedwiosnie* — a o tym, że jest to brulion, świadczą liczne kreślenia, poprawki i uzupełnienia w tekście — mieści się w zeszyte formatu 168×210 mm, oprawnym w półpłótno, o jasnobrązowych okładkach z fibru i beżowym grzbiecie.

---

\* Pani Monice Żeromskiej pragnę niniejszym wyrazić wdzięczność za użyczenie mi rękopisu powieści.

<sup>1</sup> W pracy posługuję się następującymi skrótami i znakami: D = S. Żeromski, *Przedwiosnie*. Posłowie H. Markiewicza. (Krytyczne przygotowanie tekstu przeprowadził zespół członków seminarium historii literatury polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierownictwem prof. dra S. Pigonia). Wyd. 9. Warszawa 1953; R = brulion powieści *Przedwiosnie*. Nawiasy ujmują: kątowny { } — litery i wyrazy, które zostały w rękopisie przekreślone lub w inny sposób zlikwidowane; prostokątny zmodyfikowany [ ] — nadpisane i podpisane, oraz dla lepszej orientacji w szczególnych wypadkach, litery i wyrazy dopisane później niż tekst; prostokątny zwyczajny [ ] — znaki, litery i wyrazy dodane przeze mnie. Wypadki przedstawienia przez autora kolejności wyrazów za pomocą wężyka podaję według następującej zasady: człon pierwszy ujmuję w nawias kątowny, drugi pozostawiam bez zmian, po nim dopisuję powtórnie człon pierwszy, ujęty tym razem w nawias prostokątny zmodyfikowany (w zapisie schematycznym: {a}b[al]). Fragmenty i odmiany tekstu, na które się powołuję, lokalizuję podając kolejno przed kreską ukośną stronę, po — numer wiersza. Ortografię zmodernizowano.

Na wierzchniej okładce zeszytu w odległości 41 mm od górnego brzegu znajduje się napis fabryczny: „*Brouillon*”, u dołu znak firmowy i numer 451. Na odwrocie okładki u góry zanotowane czarnym atramentem jeden pod drugim wyrazy: „czadra”, „czarczaf”.

Zeszyt zawiera 6 składek o równej ilości kartek. Jest ich ogółem 84, w tym 1 tytułowa, 82 zapisane tekstem powieści i na końcu 1 czysta po stronie recto, na verso natomiast mieszcząca drobne zapiski. Papier kratkowany (4×4 mm). Kartki zapisane obustronnie, gęsto, kratka w kratkę, drobnym pismem. Częste nadpisywania i podpisywania, czasem w dwóch, a nawet trzech rzędach w interlinii (*sic!*), dokonywane w różnych okresach czasu. Pismo na ogół wyraźne, niekiedy tylko trudne do poprawnego odczytania liter z i s, ę i q oraz łączne i rozłączne pisanie przyimków. Wyrazy obcego pochodzenia zwykle podkreślane (dla zasygnalizowania potrzeby wprowadzenia w druk innej czcionki).

Na karcie pierwszej po stronie recto, mniej więcej w środku strony, tytuł „*Przedwiośnie*”, podkreślony. Podtytułu „powieść”, jak też dedykacji — brak. W prawym rogu u góry motto: „„Złe jest wynikiem ope-  
tania duszy przez namiętność». Szekspir. *Wenus i Adonis*”. U góry na ukos zanotowana ołówkiem liczba 2880. Verso karty tytułowej zapisane jest w  $\frac{3}{5}$  dwoma wstawkami do tekstu powieści. Recto kartki następczej przynosi ów tekst, pisany czarnym atramentem; rozpoczyna go tytuł wstępnej części utworu: „*Rodowód*” — podkreślony.

Na k. 3r rozpoczyna się cz. 1 powieści, zatytułowana „*Szklane domy*”. Tytuł cz. 2 (k. 25r) brzmi: „*Euforia*”; tytułu cz. 3 (k. 65v) — brak.

Kartki są zasadniczo niepaginowane. Autor ponumerował po stronie verso tylko następujące (nie wliczając karty tytułowej): 24, 37, 50, 60, 65; na k. 82 numeracja autora: 84. Na k. 24 kończył się tekst cz. 1, na k. 37 rozpoczyna się osobny rozdział (D 143/24). Tekst na k. 50 i 60 nie wyróżnia się niczym — widocznie liczbowanie ma tutaj charakter orientacyjny. Na k. 65 rozpoczyna się cz. 3, k. 82 jest ostatnią zapełnioną tekstem utworu. Sposób numerowania i kolor atramentu świadczą za tym, że liczbowanie dokonywano w trakcie pisania utworu; wyjątek stanowi paginacja k. 82, prawdopodobnie wcześniejsza niż tekst na niej się znajdujący.

Podczas pisania używano kolejno w zasadzie trzech rodzajów atramentu: czarnego z odcieniem zielonkawym (I) — zapisane są nim k. 1—9v (D 40/33); czarnego z odcieniem brązowym (II) — k. 9v—43v (D 166/18); fioletowego (III) — k. 43v—82v. Ten ostatni ma kilka odcieni (wynikłych prawdopodobnie ze zmieszania z innymi gatunkami), które występują po sobie tak nieregularnie, że trudno je rozgraniczyć.

W zeszycie znajduje się 9 wkładek różnego formatu i stopnia zapełnienia, a ponadto ślad po wkładce 10. Autor wpisywał na nich tekst, który później na myśl mu się nasuwał, a którego nie mógł już zmieścić między

liniami. Na wkładki użyto trzech rodzajów papieru. A — papier kratkowany (4×4 mm), pochodzący prawdopodobnie z notatnika o wymiarach 89(?)×139 mm, o brzegach złożonych i zaokrąglonych rogach (wkładki między k. 5—6, 10—11, 32—33, 53—54, 56—57); B — papier bez linii, pochodzący prawdopodobnie z arkuszy papieru listowego, którego jeden z boków miał ponad 201 mm, a drugi 280 mm (wkładki między k. 40—41, 44—45, 79—80); C — papier kratkowany (5×5 mm), pochodzący prawdopodobnie z brulionu o czerwonych brzegach i zaokrąglonych rogach (wkładka między k. 51—52).

Kartka 83r czysta, k. 83v zapisana od góry: „*servile imitatorum pecus* (Nieboska Kom. Kras.)”; niżej, w następnej linii: „Stał się taki dumny, jakby połknął pawia z rozpostartym ogonem”. Dalej następuje w pionowej kolumnie, odkreślony od reszty kartki, spis nazwisk: „Skalnicki, Nawłocki, Szariatowicz, Turzycki, Wielosiłowski, Widlacki, Zapłonka, Zerwa”. Nieco niżej: „Barwicki, Kościeniecka”. Obok, poniżej poprzednich notatek: „Oddychał powietrzem, które nie przeszło jeszcze przez niczyje płuca”. Powyższe zapiski mieszczą się w górnej części stronicy i są pisane atramentem II. Mniej więcej w połowie jej wysokości, na prawo, nieco na ukos, kolumna dodawania składająca się z liczb: 38,75. 38,75, 12,92, i sumy: 90,42; atrament III, nieczysty, jak pod koniec powieści. U dołu stronicy po prawej stronie luźno, ukośnie zanotowane atramentem III słowa: „Ojcem i matką”.

Na s. 3 okładki, u góry po stronie lewej, zapisano: „Jastrun”; atrament ten sam, co przy poprzednich nazwiskach.

Jak już wspomniano, w tekście znajduje się 9 wkładek. 8 spośród nich zawiera uzupełnienia. Wkładka 9 jest późniejszą redakcją fragmentu utworu. Z wyjątkiem niej wszystkie wlepione są lub były między te stronicę, z których jednej dotyczyły; wkładka 9 jest luźno wstawiona między k. 78—79. Stosował je autor w tych wypadkach, kiedy chciał w tekst już napisany włączyć jakąś większą wstawkę. Zapisywał ją wtedy na oddzielnym skrawku papieru i oznaczał w tekście głównym miejsce, w które miała być wpleciona, umieszczając zazwyczaj identyczne znaki na wkładce i w tekście głównym. Jeżeli jedna wkładka zawierała dwa uzupełnienia dotyczące tej samej strony, znaki zostały zróżnicowane (najczęściej gwiazdka, znak pierwiastkowy). Rolę taką samą, jak osobne arkusiki, spełniały niezapisane stronicę lub części stronic. Zajmiemy się kolejno wszystkimi tymi uzupełnieniami. Jest ich kilkanaście:

1 i 2. D 5/27—6/14, 6/30—7/18 — na odwrocie karty tytułowej. Powstały po zapisaniu co najmniej 17 stronic brulionu. Świadczy o tym atrament II, używany w tekście dopiero od k. 9v.

3. D 9/5—11/3 — na k. 2r. Powstało bezpośrednio po tekście D 11/4—12/28. Po napisaniu wyrazu: „syna”, autor odciął dalszą część stronicy

kreską poziomą i zapisał tekst, który nawinął mu się na myśl i który był od razu przeznaczony do włączenia go w miejsce, na jakim się znajduje. Włączenie dokonane zostało za pomocą odpowiedniego znaku. Następnie autor zamknął tę wstawkę drugą linią poziomą i dokończył pisanie przerwanej poprzednio opisu dzieciństwa Cezarego.

4. D 27/11—27/32 („Gadała [...] gniewał.”) — na osobnej wkładce, zapisanej dwustronnie i wklejonej przez autora między k. 5—6. Papier A, format 64 × 89 mm, atrament II. W tekście głównym po wyrazie „sprawiedliwych” następowało zdanie zaczynające się od „zacichała”. W związku z rozbudowaniem tekstu autor uzupełnił je na wkładce słowami: „Gdy się zaś bardzo gniewał”. Dla lepszej orientacji przekreślił w tekście głównym słowo „zacichała”, a na wkładce napisał: „Gdy się zaś bardzo gniewał — zacichała...”; następnie za pomocą wężyka włączył tekst wkładki przed „a nawet”.

Na wkładce między k. 10—11 znajdują się trzy uzupełnienia: dwa na stronie recto, trzecie na verso. Papier A, format 139 × 75 mm, atrament II.

5. D 45/28—45/32 („Dostrzeżono [...] uporczywie.”) — nie włączone przez autora w żadne miejsce tekstu głównego (choć zaopatrzone na wkładce w znak włączający), miało prawdopodobnie następować po wyrazie „strzałów” (D 45/26), co wynika z logicznego następstwa zdań<sup>2</sup>.

6. D 45/34—46/12 („W różnojęzycznym [...] starannie.”) — włączone przez autora w miejsce, w którym występuje obecnie.

7. D 43/8—43/18 („Na mocy [...] bakińskiej.”) — znajdujące się na verso wkładki, a odnoszące się do tekstu na k. 10r, włączone w miejsce, w którym występuje obecnie.

8. D 95/15—96/2 („Chcąc [...] rumowiska.”) — dopisane atramentem II na wolnej części k. 24v, pozostałej po zakończeniu cz. 1 utworu.

9. D 127/19—127/25 („Miał [...] o perliczkach.”) — na wkładce między k. 32—33, zapisanej mniej więcej do połowy strony recto. Papier A, format 139 × 77 mm, atrament II.

10. D 152/35—153/19 („Tajemnicę [...] wysłowi!”) — na wkładce między k. 39—40, zapisanej obustronnie, na verso do połowy. Papier B, format 125 × 55 mm, atrament III.

11. D 165/34—166/9 („Wielkie [...] słomę.”) — na wkładce między k. 43—44, zapisanej na stronie recto. Papier B, format 113 × 36 mm, atra-

<sup>2</sup> Cytuję z autografu: „(Siedział) [Przykucał] tam, drzemiąc duchem, kuląc się w sobie i nad słuchując strzałów. W takich nastrojach ducha pociągnięto go [przemocą] do okopów, do wojska. Coś tam wdziano na jego przynagi grzbiet, dano mu w rękę karabinisko sprzed lat wielu, pamiętające zapewne czasy [Jeńca Kaukazu] Lermontowa i kazano strzelać w przestrzeń. Strzelał uporczywie. A przecie straszliwe zjawiska miały dopiero nadejść. Po wielu tygodniach [września 1918 roku] huk armat wzmógł się i rozpełtał do swego (i ?) zenitu”.

ment III. Uzupełnienia tego nie zasygnalizowano żadnym znakiem w tekście głównym.

Wkładka między k. 51—52, zapisana recto. Papier C, format 92 × 59 mm, atrament III. Zawiera dwa uzupełnienia:

12. D 195/9—195/13 („Już nie drżała [...] rąk.”) — wstawione przez autora przed zdanie rozpoczynające się od słów: „Położyła ręce...” (D 194/36); aby ułatwić orientację przy włączaniu uzupełnienia, dopisano na wkładce początkowe dwa wyrazy mającego po nim nastąpić tekstu głównego. W redakcji późniejszej tekst wkładki został nieco zmodyfikowany<sup>3</sup> i włączony w miejsce, w którym występuje w druku.

13. D 195/2—195/7 („Te poszczególne dźwięki [...] państwa.”) oraz wyraz: „Sama”, dopisany bezpośrednio po ostatnim słowie wstawki dla lepszej orientacji (jak wyżej).

14. D 200/15—200/19 („Jeszcze [...] altany.”) — na wkładce między k. 52—53, zapisanej verso. Papier A, format 38 × 89 mm, atrament III.

15. D 210/3—210/6 („Karolina [...] szaleństwa.”) — na wkładce między k. 56—57, zapisanej recto do połowy. Papier A, format 112 × 30 mm, atrament III.

16. D 241/9—241/25 („Przez szpary [...] śmierci.”) — znajdowało się prawdopodobnie na wkładce między k. 63—64. Po wyrazie „ptasich” następuje w tekście głównym znak włączający, a pomiędzy kartkami jest ślad po wklejonej wkładce o przypuszczalnej długości 55 mm.

17. Między k. 72—73 znajduje się ślad po wklejonej wkładce o prawdopodobnej długości 100 mm. Nie wiadomo, czy miała ona uzupełniać k. 72v lub 73r, czy też 80v lub 81r. W druku brak jakiegoś większego uzupełnienia w tekście zawartym na wymienionych stronach, sądzić więc należy, że wstawka ta została wyeliminowana przez samego autora.

18. Między k. 78—79 znajdowała się prawdopodobnie wklejona wkładka o długości odpowiadającej prawie całemu wymiarowi grzbietu zeszytu. I tę usunął z pewnością sam autor, zastępując ją luźną wkładką, która zawiera trzecią (?) w rękopisie redakcję fragmentu o posterunkowym — wersja ostateczna D 293/1—297/23 („Patrzy [...] twarz?”). Wkładka ta składa się z trzech zlepionych z sobą kartek, będących fragmentami arkuszy papieru listowego (papier B). Format kartek: 140 × 160 mm, 140 × 210 mm, 140 × 162 mm, atrament III. Wkładka wstawiona jest luźno między kartki brulionu, tekst jej nie jest włączony żadnym znakiem do tekstu głównego. Fragment wersji brulionowej zawarty między słowami:

<sup>3</sup> W autografie: „Przez chwilę drżała drzeniem wielkim (przejęta) [przerazona okropną myślą, (jakie) liż takie! folto osoby słuchać będą (jej) muzyki (jej) fo której wartości (właśnie! absolutnie zwątpiła.) Zalekła się. (i s)Siedziała w zupełnej martwocie. Położyła ręce...”

„Patrzą [...] chłopaków.” (odpowiadają mu wiersze D 293/18—295/17), przekreślony ukośną kreską. Dalszy tekst do słów: „Ach panie posterunkowy!” (odpowiadają im wiersze D 297/22n), w tekście głównym nie przekreślony, choć eliminuje go istnienie innej jego redakcji na wkładce.

W tym miejscu zauważyć warto, że „przypis” zawierający tekst o pruderii krytyków i czytelników napisany był prawdopodobnie bezpośrednio po zakończeniu rozdziału, do którego się odnosił. Po kończących go słowach następuje gwiazdka, tekst już napisany oddzielony zostaje od reszty stronicy poziomą kreską, pod nią autor wpisuje tekst „przypisu”. Fakt, że pozostała część stronicy, około  $\frac{1}{5}$ , jest czysta, może nasuwać przypuszczenie, że został on napisany później, niemniej niewątpliwie jest, że zaplanowany był już wtedy, gdy autor kończył rozdział. Jest więc od początku integralną częścią powieści.

### Kiedy powstało „Przedwiośnie”?

Odpowiedź na pytanie dotyczące czasu powstania *Przedwiośnia* wydaje się prosta. 9 czerwca 1924 Żeromski donosił Konradowi Czarneckiemu:

Obecnie piszę powieść współczesną, żywą, powojenną [...]. Rękopisu nie mógłbym jednak dostarczyć wcześniej tłumaczce<sup>4</sup> jak na jesieni, gdyż teraz dopiero „wpisuję się” w to powieści<sup>5</sup>.

Za czas początku pracy nad utworem można by więc w świetle tej wypowiedzi przyjąć późną wiosnę 1924.

O samym przebiegu procesu twórczego niewiele wiadomo. W listach do tegoż adresata skarżył się Żeromski, że pisanie toczy się opornie, gdyż przeszkadza mu zły stan zdrowia, a prócz tego liczne odczyty, przygodne artykuły, przemówienia i szereg innych spraw bieżących, w których udziału pisarza wciąż wymagano. Niemniej jednak powieść została ukończona 21 września 1924 — taką datę umieścił Żeromski na końcu *Przedwiośnia* — i wydrukowana w czasie nie późniejszym niż początek grudnia tegoż roku. 12 grudnia pisał bowiem autor do Czarneckiego:

Przed kilkoma dniami posłałem Szanownemu i Drogiemu Panu książkę moją pt. *Przedwiośnie*, którą pozwoliłem sobie Mu zadedykować [...].

Czy jednak na pewno w r. 1924 umieścić należy daty określające czas pracy nad utworem? Z potwierdzeniem nie spieszymy się tu zbyt. Spró-

<sup>4</sup> Mowa o Ellen Wester, szwedzkiej tłumaczce powieści Żeromskiego.

<sup>5</sup> Przywołana tu korespondencja pisarza pochodzi z maszynopisu: *Listy Stefana Żeromskiego*. Zebrał i przygotował S. Pigoń.

Profesorowi Stanisławowi Pigońowi składam serdeczne podziękowania za udostępnienie tego maszynopisu oraz za cenne uwagi.

bujmy przedtem uchwycić kilka szczegółów procesu twórczego, które mogą zachwiać naszą pewnością w tym względzie i rzucić inne światło na powyższe zagadnienie.

Na początek przypomnieć warto, co pisze Stanisław Strumph-Wojtkiewicz na podstawie rozmowy z autorem o genezie *Przedwiosnia*:

Jak się z własnej wypowiedzi Żeromskiego okazało, w okresie wykluwania się pomysłu powieściowego [...] odbywały się sąsiedzkie spotkania z dwiema paniami, które w latach 1918—1920 przywędrowały do Polski z Baku. Jedną z nich była żona doktora, pani Przedborska, drugą również żona doktora, pani Czarnocka (Czarnecka? Czarnowska?). Obie te panie gorąco zachęcały Żeromskiego do napisania powieści o egzotycznym Baku, opowiadając mu o tamtejszym życiu i ludziach, o polskich chłopcach i o ich późniejszych losach podczas rewolucji, na wojnie i w Polsce po roku 1920<sup>6</sup>.

Wolno więc przypuszczać, że tu tkwił impuls do rozpoczęcia pracy nad utworem, który później otrzymał tytuł *Przedwiosnie*, tu było źródło wiadomości, które w połączeniu z własnymi wspomnieniami pisarza dały koncepcję początkowych partii utworu, cz. 2 i prawdopodobnie w niezbyt jeszcze sprecyzowanym zarysie części 3.

Niestety, nie znamy przybliżonej nawet daty owego okresu, gdyż w relacji Strumph-Wojtkiewicza nie ma żadnych szczegółów na ten temat. Pisze on tylko, że rozmowy ze znajomymi paniami odbywały się w Konstancinie<sup>7</sup>, wobec czego możliwy czas rozpoczęcia pracy nad *Przedwiosniem* należałoby ograniczyć datą ostatnich dni lipca 1920 (wtedy Żeromski nabył willę w Konstancinie).

Więcej o początkach pracy nad powieścią zdają się mówić przesłanki wewnętrzne. Zbadanie autografu brulionowego prowadzi bowiem do wysunięcia pewnego przypuszczenia, przesuwającego granicę *a quo* na czas poprzedzający rok 1922.

Na odwrocie ostatniej karty oraz na wewnętrznej stronie przylegającej doń okładki zeszytu znajduje się spis nazwisk pochodzących niewątpliwie od nazw roślin. Nazwiska te zostały wykorzystane w wersji identycznej lub nieco przekształconej w części 2, a w jednym wypadku (najpierw w formie nadpisanej) w części 1 utworu („Jastrun” — D 58/20). Przypomnieć tu warto świadectwo Hanny Mortkowicz-Olczakowej. Twierdzi ona mianowicie, że pisarz podczas pracy nad *Międzymorzem* wertował liczne książki o tematyce przyrodniczej, a „w trakcie

<sup>6</sup> List S. Strumph-Wojtkiewicza do H. Markiewicza. W: H. Markiewicz, *Prus i Żeromski. Rozprawy i szkice literackie*. Warszawa 1954, s. 360. Przypis 21.

<sup>7</sup> *Ibidem*.



tych badań znalazł na kartach kluczy czy podręczników botanicznych nazwiska miejsc i bohaterów następnego utworu — *Przedwiośnie*<sup>8</sup>.

Gdyby przyjąć, że tak było istotnie, stwierdzić by można, iż wspomniany rejestr nazwisk pochodzi prawdopodobnie z tego okresu, w którym pisane było *Międzymorze*, przy czym alternatywa jest taka: albo pisarz zanotował je w jakimś notatniku, a później przepisał na ostatnią kartkę brulionu, w którym powstawało *Przedwiośnie*, albo też umieścił je od razu w tym zeszycie. Za drugą wersją przemawia zdecydowanie fakt, że nazwiska te pisane są nie jednym ciągiem, ale jakby w trzech lub czterech rzutach. Jeden z nich, prawdopodobnie pierwszy, to notatka na okładce dotycząca nazwiska „Jastrun”. Drugi — to nazwiska od „Nawłocki” do „Zerwa”; do tej grupy należy także „Skalnicki”, ale prawdopodobne jest, że nazwisko to zostało dopisane w innym czasie, gdyż miesza utrzymany do „Zerwy” porządek alfabetyczny. Nazwiska w kolumnie „Skalnicki — Zerwa” oddzielone są kreską od reszty stroń. Niżej nieco zanotowane dwa jeszcze: „Barwicki, Kościeniecka”.

Można przypuszczać, że autor wziął w rękę jakiś klucz botaniczny bez planu wykorzystania go w ten właśnie sposób, a pomysł nasunął mu się po przewertowaniu pewnej ilości kartek, zaczął więc notować nazwiska pochodne. Później powrócił do początku, żeby ominięte nazwy zbadać z aktualnego punktu widzenia. Fakt, że słowa: „Oddychał [...] płuca”, znajdują się nie pod tym spisem, ale obok, może posłużyć do wysnucia przypuszczenia, że procesu tworzenia nazw na podstawie klucza botanicznego nie uznał autor za zakończony (potwierdzeniem jest istnienie innych jeszcze nazwisk tego typu w cz. 3 powieści) — skąd wniosok, że odbywał się on wprost na brulionie.

Atrament, którym posługiwał się pisarz przy robieniu omawianych notatek, wskazuje na to, że za czas ich wpisywania należy przyjąć okres powstawania partii utworu zawartej w wierszach D 40/30—166/18.

Z powyższego rozumowania wynika, że wymieniona część powieści pisana była w tym samym okresie, w którym autor przygotowywał się do pracy nad *Międzymorzem*, tzn. w latach 1921—1922. Przypuszczać stąd należy, że co najmniej pierwsze 9 kartek brulionu (D 5/1—40/33) powstało wcześniej, niż zaczęło się zbieranie materiałów do *Międzymorza* — w przekonaniu tym umacnia fakt, że nazwisk pochodzących od nazw roślin brak tam zupełnie. Początek pracy nad powieścią, która później otrzymała tytuł *Przedwiośnie*, należałoby więc umieścić w czasie poprzedzającym powstanie *Międzymorza*.

Na podstawie wspomnień Mortkowicz-Olczakowej dorzucić tu można pewien interesujący szczegół. W zimie 1921/1922 Żeromski przechodził

<sup>8</sup> H. Mortkowicz-Olczakowa, *Jak pisał Żeromski*. „Przekrój” 1950, nr 295.

rekonwalescencję po ciężkiej chorobie. Miał wtedy pod poduszką swoje rękopisy i w chwilach lepszego samopoczucia wydobywał je, ażeby notować czy poprawiać coś ołówkiem<sup>9</sup>. Istnienie ołówkowych poprawek wykazują właśnie pierwsze tylko kartki *Przedwiośnia*.

Analiza brulionu powieści skłania do jednego jeszcze domysłu; aczkolwiek zbyt mocno umotywić go nie można, niemniej wart jest przytoczenia. Mianowicie mit o szklanych domach pisany jest już innym rodzajem atramentu niż początek utworu, a tym samym co marginesowe notatki, o których wyżej była mowa. Wziąwszy pod uwagę fakt, że akcja opowiadania starego Baryki rozgrywa się na terenach nadmorskich, przypuszczać można, że autor przerwał pracę nad *Przedwiośnią* po napisaniu owych 9 kartek m. in. dlatego, żeby (podczas pobytu na wybrzeżu?) zgromadzić materiał umożliwiający podbudowanie konkretami pomysłu, który nosił w swej wyobraźni od szeregu lat<sup>10</sup>. Wiadomość o wyprzedawaniu gruntów w okolicach Gdańska i Oliwy przez zagrożonych wysiedleniem Niemców dotarła do Żeromskiego już w r. 1919, jak świadczy list do Bernarda Chrzanowskiego, pisany 17 marca tego roku. Z tego samego listu, jak też i z wypowiedzi adresata wiadomo, że pisarz z dawna marzył o gruntownych studiach nad Pomorzem i wykorzystaniu ich w utworze literackim, a późniejsza jego działalność pisarska i obywatelska dały świadectwo wielkiemu umiłowaniu odzyskanego wybrzeża. Pochłonięty tą problematyką, mógł być pisarz pracę nad *Przedwiośnią* odłożyć, a wrócić do niego dopiero po opracowaniu tematów związanych z wybrzeżem. Resumując, kolejność mogła być taka: 9 kartek *Przedwiośnia* — gromadzenie materiałów — powieści nadmorskie — kontynuowanie *Przedwiośnia*.

Fakt taki nie zdziwiłby nikogo, kto zna warsztat pisarski Żeromskiego. Autor bowiem niejednokrotnie przerywał pracę nad jednym utworem dla innego, który w danej chwili bardziej zajął jego wyobraźnię; często utwory później rozpoczęte wyprzedzały w druku te, które je w pomysle poprzedziły. Przy tym zamknięty w sobie i skryty twórca nie wspominał zazwyczaj, nad czym aktualnie pracuje, i nie ujawniał swoich planów pisarskich — nic zatem niezwykłego nie byłoby w tym, że nikomu o zaczętej zaledwie powieści nie mówił.

Wziąwszy pod uwagę, że lato 1921 spędził pisarz na Pomorzu, a w jesieni pochłonięty był pracą nad *Wiatrem od morza*, można na podstawie powyższych rozważań wysunąć domysł, że początki *Przedwiośnia* sięgają jeszcze wiosny 1921.

<sup>9</sup> H. Mortkowicz-Olczakowa, *Bunt wspomnień*. Warszawa 1961, s. 23.

<sup>10</sup> O szklanym budownictwie pisał w r. 1911 Żeromski we wrażeniach z podróży do Francji. Zob. S. Żeromski, *Pisma*. T. 26: *Wspomnienia*. Warszawa 1951. s. 194. Motyw ten zawarty jest także w tomie 1 *Urody życia* (1912).

Oczywiście hipoteza ta, jak zresztą wszystko, co zostało na temat wcześniejszego niż rok 1924 czasu pisania powieści powiedziane, pozostaje tylko hipotezą. Przeglądnięcie rękopisów *Wiatru od morza*, *Międzymorza* i notatek do tego ostatniego, rękopisów korespondencji z lat 1920—1924, może nawet wiadomość o czasie używania notatnika i brulionu, z których sporządzone są wkładki — wszystko to mogłoby pomóc w dorzuceniu tutaj nowych argumentów, tak „za”, jak i „przeciw”.

### Kształtowanie się utworu

Punkt wyjściowy znamy. Pobudką do napisania powieści były najprawdopodobniej rozmowy Żeromskiego z paniami Przedborską i Czarnocką (Czarnecką?). Na podstawie ich relacji skonstruował pisarz postać bohatera, od nich zasięgnął wiadomości o wydarzeniach i stosunkach w Baku podczas rewolucji. Mīt o szklanych domach wysnuł z marzeń o polepszeniu warunków życia ludności polskiej w odrodzonym państwie, opierając się na konkretnych wiadomościach o tego rodzaju budownictwie oraz o terenie, na którym jego akcja się rozgrywa. Tak powstała koncepcja *Rodowodu i Szklanych domów*. Gotowy też wtedy był prawdopodobnie pomysł cz. 2, gdyż materiału do niej dostarczyły pewne szczegóły z życia Stanisława Strumph-Wojtkiewicza, znane z opowiadań znajomych pań, oraz przede wszystkim — wspomnienia własnych przeżyć z okresu pobytu w Łysowie na Podlasiu w latach 1889—1890.

Gorzej było z częścią 3. Wolno przypuszczać, że rozpoczynając pisanie utworu autor nie miał gotowej, dokładnie sprecyzowanej koncepcji całości; pomysł nie był wykrystalizowany do końca, a jeżeli tak — to w trakcie pisania uległ dość zasadniczym zmianom. Na wniosek taki naprowadzają przesłanki zarówno wewnętrzne, jak i zewnętrzne.

Bez trudu zauważyć można, że charakter cz. 3 jest wyraźnie inny niż poprzednich partii powieści. Strukturą swoją narzuca wrażenie jakiegoś tworu zmontowanego *ad hoc*, złożonego z szeregu samoistnych elementów, związanych tylko postacią bohatera, który w nich w jakiś sposób — najczęściej bardzo luźny i przypadkowy — uczestniczy. Programowe wspomnienia o trzech „warszawiakach”, wprost „na surowo” przekazane materiały z historii walk klasowych w opisywanym okresie<sup>11</sup>, ballada o posterunkowym — to wyraźnie wyodrębniające się całości, w potraktowaniu których uderza jakiś niedobór przetworzenia w jednolity kształt artystyczny; szereg fragmentów to niemalże cytaty z pism publicystycz-

<sup>11</sup> Treść przemówień wygłoszonych na zebraniu komunistów zaczerpnięta jest z aktualnie wydanych kilku ulotek KPP oraz ze stenogramu zeznań Czesławy Jachimowicz-Grosserowej z tzw. procesu świętojurskiego we Lwowie (r. 1922). Zob. Markiewicz, *op. cit.*, s. 317. — M. Warneńska, *Śladami pisarzy*. Warszawa 1962, s. 198.

nych autora. Przy tym narzuca się wrażenie, że przestaje tu być bohaterem Cezary Baryka, a zaczyna nim być niejako — nowe państwo polskie. Osoba Cezarego, poprzednio absorbująca czytelnika niepodzielnie, tutaj posłużyła tylko za pretekst do wprowadzenia obcych powieści elementów składowych. Wskutek tego wszystkiego cz. 3 nie tylko brakuje wewnętrznej spójności, ale i powiązania zewnętrzne (z poprzednimi partiami utworu) wydają się niezbyt mocno wtopione w strukturę całości. Odczuwać się daje jakiś brak sugestywnego, umotywowanego psychologicznie, organicznego związku postaci z wydarzeniami, w których uczestniczy, oraz brak konsekwentnego, zamierzonego i celowego rozwoju pomysłu autorskiego od początku do końca powieści.

Wewnętrzne powiązania cz. 3 osiągnął autor dzięki osobie bohatera. Zewnętrzne trudniejsze były do przeprowadzenia. Zauważyć można pewne zabiegi natury kompozycyjnej, które zdają się zdradzać wysiłek skierowany ku silniejszemu połączeniu ostatniej części z poprzednimi.

Jeden z nich — to wprowadzenie sceny spotkania Cezarego z Laurą. Epizod ten brzmi obco w otoczeniu, w jakim został usytuowany, natomiast tematyką, klimatem uczuciowym i typem narracji łączy się z poprzednimi częściami utworu. Jego obecność nie jest zbyt mocno uzasadniona ani psychologicznie, ani tematycznie, można więc tłumaczyć ją potrzebą kompozycyjną. Autor poradził tu sobie wprawdzie w sposób dość prymitywny — kładąc aplikację z tkaniny poprzednich części utworu na bardzo różnym materiale części ostatniej, ale ostatecznie uzyskał w ten sposób wrażenie niejakiej równowagi i przynależności.

Przypuszczenie, że epizod z Laurą nie jest wynikiem organicznego rozwoju pomysłu autorskiego, lecz raczej koniecznością strukturalną, zdaje się potwierdzać obejrzenie rękopisu. Na k. 79v i 80r znajduje się napisany atramentem o bladym fioletowo-brązowym kolorze tekst całego poprzedniego rozdziału. Kończy się on na k. 80r tak, że około  $\frac{1}{5}$  strony pozostała czysta. Na k. 80v rozpoczyna się tekst rozdziału zawierającego scenę spotkania, pisany innym odcieniem atramentu. Być może, autor przerwał pisanie i przejrzawszy rękopis uznał tę scenę za kompozycyjnie konieczną, może zresztą miał ją w planie wcześniej — w każdym razie nie wyniknęła samoistnie z toku narracji.

Chęcią podratowania kompozycji powieści tłumaczy się też niewątpliwie zmiana w redakcji czystopisowej nagłówka cz. 2, który pierwotnie brzmiał: *Euforia*. Skojarzenie z nowym tytułem określenia „nawłóć” w sensie używanym przez Lulka — przenosi ciężar pojęciowy tej partii utworu z przeżyć osobistych Cezarego na sprawy ogólniejsze, na styl życia i postawę etyczną ziemiaństwa polskiego<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> W *Pavoncellu* (1923) podobna sytuacja młodego człowieka, przeniesionego z niedostatku do zbytku, wygody i rozkoszy, określona także jako euforia. (Kilka

Poprawki czy całe uzupełnienia uwypuklające zagadnienia krzywdy społecznej i konfliktów klasowych, czynione nie wcześniej niż podczas pisania cz. 3, popierają zdecydowanie powyższy domysł. Podkreślić tu należy obecność wstawki odpowiadającej fragmentowi D 152/30—153/19, która wykazuje uderzające, wielokierunkowe pokrewieństwo z fragmentem o posterunkowym, a powstałej częściowo w okresie pisania ostatniej partii utworu, częściowo zaś po ukończeniu powieści.

Omówiona tutaj prowizoryczność związków między pierwszymi dwiema i ostatnią częścią utworu przemawia za słusnością hipotezy o braku całościowej koncepcji powieści. Nie bez znaczenia dla powyższych przypuszczeń jest fakt, że zarzucone zostało przez autora motto (sądząc po rodzaju atramentu, nadane utworowi w czasie pisania cz. 2!), które wyznaczać mogło nieco inny plan poprowadzenia wątku uczuciowego, a nawet w związku z tym inny tok akcji powieściowej. Dla uzupełnienia dodać tu jeszcze warto dwa szczegóły dotyczące części 3. Po pierwsze — nazwiska utworzone od nazw roślin, występujące w tej części, nie figurują w rejestrze na ostatniej kartce brulionu — widocznie autor wtedy, gdy je notował, nie myślał jeszcze o ostatniej części utworu lub nie wiedział, że nowych nazwisk będzie wymagała. Drugim szczegółem podkreślającym znamię przypadkowości w skonstruowaniu cz. 3 jest brak nagłówka dla niej w redakcji brulionowej.

Potwierdzenie wyżej postawionych hipotez znaleźć można w przesłankach natury zewnętrznej.

W liście do Czarnockiego z 9 czerwca 1924 Żeromski donosi, że nową powieść, którą pisze, dałby do tłumaczenia na język szwedzki, ale „najpierw pierwszą część, potem drugą i trzecią”. Spodziewał się widać wykończyć wcześniej cz. 1 niż pozostałe, z których ostatnia miała być prawdopodobnie dopiero napisana, cz. 2 wymagała dopracowania, a obydwie — zestrojenia ze sobą.

Słuszości powyższym domysłem przyczynia także fakt, że wykorzystane w utworze ulotki KPP dostarczone zostały Żeromskiemu już w trakcie pisania powieści, wyzyskanie ich nie mogło więc wpływać z zamierzonego rozwoju pomysłu autorskiego.

Skąd się bierze owa przypadkowość w konstruowaniu cz. 3 *Przedwiośnia*? Odpowiedzi na to pytanie trzeba prawdopodobnie szukać poza ramami utworu, w sferze zagadnień ideologicznych.

Jeżeli założymy, że powieść rozpoczęto wcześniej niż w r. 1924, to z dużym prawdopodobieństwem przyjąć można, że początkowa koncepcja cz. 2 i 3 różniła się od wersji zapisanej. Jeszcze w duchu wcześniejszego

wyraźnych zbieżności w opisach perypetii Cezarego i Laury oraz Zinaidy i Pavoncella.) Widzieć w tym można poparcie przypuszczenia, że i w *Przedwiośniu* autor pierwotnie kładł nacisk głównie na doznania osobiste bohatera.

zamysłu pisał autor część zatytułowaną *Euforia*, ale w miarę jak narażała w nim gorączka wywołana polityką wewnętrzną nowego państwa polskiego, przyszedł pomysł zmiany planu powieściowego i zaważył prawdopodobnie już na ukształtowaniu części 2. Motto sugeruje, że pisarz miał zamiar szerzej podjąć motyw zła niesionego przez uczucia, jakie zawładnęły Laurą i Cezarym. Istnieje możliwość, że nad pomysłem literackim wzięły tutaj górę osobiste przekonania Żeromskiego o pozytywnych wartościach opisywanych zjawisk, wobec czego akcją poprowadził inaczej, a motto w czystopisie zaniechał. Ale możliwe jest także inne wytłumaczenie: autor postanowił zdjąć nacisk z przeżyć jednostki, a przenieść go na zagadnienia natury społecznej — takie zaś rozwiązanie wspomnianego konfliktu uczuciowego mogło być dla niego w świetle nowej koncepcji wygodniejsze. Niewykluczone jest, że motto miało jednocześnie wyrażać negatywny stosunek autora do działań rewolucyjnych, zgodny ze świadectwem wystawionym im w *Rodowodzie*, a dodatkowym komentarzem do opisów rewolucji bakińskiej miał być niewykorzystany cytat z *Nie-Boskiej komedii* (k. 83v).

Jak już wspomniano, względem, który zdecydował o zmianie planu pisarskiego, był najprawdopodobniej kryzys poglądów Żeromskiego na aktualne zagadnienia polityczno-społeczne. W miejsce zaufania do nowo ukształtowanej państwowości polskiej pojawia się coraz ostrzejszy protest przeciwko istocie jej działania. I to rozdarcie wewnętrzne, wahania między niechęcią do nadużyć aparatu administracyjnego a niechęcią do komunizmu i rewolucji, zajmują umysł obywatela na tyle mocno, żeby zawładnąć także wyobraźnią powieściopisarza. Stąd cz. 3 staje się po prostu odbiciem ideologicznych niepokojów twórcy. Wyraźnie wskazuje na to fakt, że niemal brak w niej akcji, brak osób, które by tę akcją posuwały. Poza Cezarym jest tylko Gajowiec i Lulek — upostaciowanie dwóch abstrakcji, dwóch krańcowych poglądów, między którymi miota się poczucie racji u pisarza.

Zagadnienie niejedności cz. 3 w stosunku do poprzednich partii utworu zostaje więc w świetle powyższych faktów wytłumaczone.

Przypadkowość i wewnętrzne niedociągnięcia artystyczne cz. 3 nie tylko w omawianych zagadnieniach, ale i gdzie indziej mają swoje źródło. Otóż zaważył tutaj także fakt, że ostatnia partia utworu pisana była w warunkach nie sprzyjających starannemu jej opracowaniu. 31 lipca 1924 donosi autor Czarnockiemu:

Zdrowie moje jest w złym stanie. Praca mi ciąży, a chcę koniecznie powieść wykończyć [...].

Pośpiech w konstruowaniu części, której koncepcja dopiero co się ukształtowała, odbił się na jej postaci. Stworzył ją autor z materiałów.

które nawinęły mu się właśnie pod rękę, nie mając czasu na przetworzenie ich w odpowiednią formę wypowiedzi artystycznej, jakiej wymaga natura dzieła literackiego.

### Technika pisania

Powierzchowne przejrzenie rękopisu *Przedwiośnia* nasuwać może domysł, że istniał jakiś wcześniejszy od znanego nam brulion powieści, w którym został zbudowany szkielet strukturalny utworu na tyle mocny, iż niemal nie naruszony przez późniejsze fluktuacje pomysłów. Sądzić by można, że omawiany rękopis jest drugim z kolei, i że w nim właśnie zasadniczy nacisk położył autor na opracowanie dla gotowego już pod względem strukturalnym utworu jak najdoskonalszej szaty słownej, aby i budowie, i stylowi nadać kształt ostateczny w redakcji trzeciej, czysto-pisowej.

Na wniosek taki naprowadzić by mogła niewspółmiernie mała ilość poprawek natury rzeczowo-kompozycyjnej w stosunku do zmian stylistyczno-leksykalnych, poparcie zaś powyższej hipotezy znaleźć by się dało w innych jeszcze argumentach. Tekst utworu mieści się bowiem objętościowo dokładnie w zeszytcie, w którym jest zapisany, poza jednym wypadkiem brak jest obszerniejszych, kilkuzdaniowych kreśleń, brak też jakichkolwiek innych sposobów usuwania napisanego tekstu, np. przez wrywanie kartek.

Hipoteza ta jednak upaść musi w świetle rozważań zawartych w poprzedniej części artykułu. Bliższe zresztą zaznajomienie się z autografem wystarcza do stwierdzenia, że proces twórczy był tutaj w pełnym toku. Świadczy o tym wiele poprawek, zmian i uzupełnień uwidoczniających proces kształtowania się i modelowania bryły utworu pod piórem pisarza. Świadczą o tym umieszczone na marginesach notatki zawierające materiał stylistyczno-leksykalny, wykorzystany później w utworze — ślady pracy nad gromadzeniem zasobu słownego. Świadczą o tym wreszcie nie ustalone ostatecznie nazwy miejscowości, imiona i nazwiska osób występujących w *Przedwiośniu*. Tak na przykład bohaterowi utworu nadawał autor przejściowo imię Oleś, zresztą poprawiał je zaraz na właściwe; ojciec Cezarego nosił imię Antoni aż do D7/21; matkę nazywał pierwotnie Zielińską, natychmiast znowu poprawiając to nazwisko na Dąbrowska. O Hipolicie pisał przez czas długi jako o Karolu Wielosiłowskim, wuj — później Skalnicky — z Wielosławskich początkowo pochodził. Najpierw Julia i Zofia, później Helena i Paulina były imionami ciotek Anieli i Wiktorii, Maciejunio i młynarz Sylwester to pierwotnie Jan i Paulin. Pan Bogumił Pietuszek (?) otrzymuje nazwisko Jastrun, braci Powojnik (?) poznajemy w wersji drukowanej jako Kminków.

Koniopłoch zmienia nazwisko na Buławnik, nawet Uryś uzyskuje nowe imię w miejsce pierwotnego Lejbuś. Także „nawłóć”, mająca w pierwszym zamierzeniu nazwą swoją obdarzyć osobę, spożytkowana została na określenie miejscowości.

Widocznie plan dwóch pierwszych części powieści tkwił mocno w wyobraźni autora i bez większych zmian realizował się pod piórem, pozwalając pisarzowi na płynne prowadzenie akcji. Pomysł zaś rozwiązania cz. 3 kształtował się wprawdzie dopiero w trakcie powstawania powieści, niemniej w głównych zarysach musiał być gotowy przed przystąpieniem do pisania wymienionej partii utworu.

Autor *Przedwiosnia* daje się więc poznać jako twórca, który przelewa na papier gotową, ukształtowaną już poprzednio koncepcję strukturalną utworu. Oczywiście nie wyklucza to faktu, że udoskonalanie formy artystycznej utworu jest tu procesem ciągłym i od początku do końca pracy nad powieścią aktualnym.

Szereg poprawek świadczy o zmianie pomysłów w drobnych szczegółach. Jest niewielka ilość takich, które mają na celu nadanie pewnym fragmentom wydzźwięku ideologicznego względnie zmianę jego siły — w tej ostatniej grupie obserwować można wahnięcia w obydwu kierunkach. Są poprawki zwiększające prawdopodobieństwo obiektywne lub sytuacyjne opisywanych faktów, wydarzeń i doznań; czasem przez przeróbkę uzyskuje autor potrzebną zmianę istoty lub wyrazu przeżycia, sytuacji czy sceny. Są i takie, które zwiększają prawdopodobieństwo psychologiczne przeżyć bohaterów.

Wspomnieć tutaj warto o charakterystycznym rysie talentu Żeromskiego sprawiającym, że liczne fragmenty tworzone na podstawie własnych wspomnień wykazują stosunkowo niewiele kreśleń. Tok narracji przebiega tu gładko, jak gdyby autor pisał pod dyktando własnej plastycznej i zmysłowej pamięci. Najwięcej natomiast kreśleń jest tam, gdzie mowa o sprawach pisarzowi obcych, nie znanych z własnych przeżyć czy obserwacji, lub takich, gdzie sformułowania wymagały zagadnienia dotąd nie sprecyzowane w umyśle autora.

Pewna ilość zmian czy uzupełnień podejmowana jest w trosce o wzmocnienie kompozycyjnej jednolitości utworu, niedostatecznie silnej niekiedy, wskutek wspomnianego braku planowości w pracy nad powieścią. Spełniają one rolę elementów wzmacniających związek poszczególnych fragmentów i części przez dostarczenie powiązań bądź tematycznych, bądź psychologicznych, bądź artystycznych (np. upodobnienie typu narracji).

W ogromnej większości wypadków jednak inne sprawy były przedmiotem nieustającej troski autora. Znacznie więcej dbałości bowiem wy-



kazuje pisarz o doskonałość warstwy językowo-stylistycznej utworu niż o prawdę psychologiczną przeżyć bohaterów czy konstrukcję całości. Stąd więc uderzająco wielka ilość poprawek ma na celu wydoskonalenie formy wypowiedzi artystycznej.

Niezwykle znamienne dla techniki pisarskiej autora *Przedwiośnia* jest nieustanna w trakcie tworzenia czujność na sprawy artystyczne, co więcej — wielokrotne nawroty do napisanego już tekstu.

Dla przykładu warto tutaj przyrzeć się pracy, jaką podjął Żeromski w celu połączenia fragmentu o posterunkowym z istniejącym już tekstem cz. 3 powieści. Fragment ten pierwotnie był pomyślany jako zupełnie samoistna całość, toteż kiedy autor powziął zamiar włączenia go do tworzonej pośpiesznie ostatniej części *Przedwiośnia*, musiał rzecz odpowiednio przetworzyć<sup>13</sup>. Dla jak najlepszego wtopienia tego elementu w tekst powieści przedsięwziął szereg różnego rodzaju zabiegów, w wyniku czego fragment ten w samej tylko powieści miał trzy lub cztery redakcje. Jedna to ta, którą znamy z przekreślonej wersji brulionowej. Druga mogła znajdować się na wklejonej między k. 78—79 wkładce; ów etap zmian, jeżeli istniał, dotyczył najprawdopodobniej tylko tego fragmentu tekstu głównego, który został przekreślony, czyli zawartego między słowami „Patrzę [...] chłopaków”. Trzecie przeredagowanie objęło także część dalszą tekstu do końca omawianego ustępu, czyli do słów „Ach, panie posterunkowy!”<sup>14</sup>; dokonał go autor na oddzielnych trzech arkusikach, włączonych następnie do tekstu w formie wkładki, posiadającej objętość mniej więcej dwóch kartek papieru zeszytowego. Wkładka ta jest prawdopodobnie przyczyną niezgodności między numeracją kartek brulionu dokonaną przez autora a stanem faktycznym. Włączenie jej do wspólnej paginacji pozwala wnioskować, że ta przeróbka omawianego fragmentu odbywała się przed zakończeniem pracy nad brulionowym rzutem powieści. Cały tekst wersji trzeciej został ostatecznie zespolony z tekstem głównym dopiero w redakcji czwartej, czystopisowej. Ostatnim bodaj etapem pracy tutaj podjętej była wstawka w cz. 2 powieści — o Żydzie obserwowanym przez Cezarego w czasie przejażdżki bryczką (D 152/30—153/19).

Tego typu zabiegów włączania do powieści odrębnych całości więcej w utworze nie spotykamy, niemniej zaobserwowane tu zjawisko nawrotów do napisanego już fragmentu dla nadania mu jak najdoskonalszej formy jest faktem niewątpliwie bardzo typowym dla twórcy *Przedwiośnia*.

<sup>13</sup> Zob. S. Pigoń, *Rzeźba wyrazu u Żeromskiego. Cz. 2: Ballada o posterunkowym*. „Język Polski” 1960, z. 5. Przedruk w: *Z ogniw życia i literatury*. Wrocław 1961, s. 374—375. Tamże znajduje się wszechstronna analiza omawianego fragmentu.

<sup>14</sup> Por. s. 268.

Niewiele zdań w tym rękopisie pozostało bez poprawek. Kreślenia, nadpisywania, wstawki — to bardzo często stosowana przez autora forma korygowania ukształtowanego już tekstu. Spotykamy się z nimi wszystkimi natychmiast po otwarciu brulionu i towarzyszą nam stale, w ciągu całego toku narracji. Kreślenia dotyczą pojedynczych wyrazów, całych ich grup, części okresów zdaniowych, rzadziej całych zdań; w jednym tylko wypadku wyeliminowaniu uległ kilkudzaniowy fragment<sup>15</sup>. Podobnie ma się sprawa z nadpisywaniem i podpisywaniem — uzupełnienia tego rodzaju mieszczące się między wierszami rzadko wykraczają poza objętość jednego zdania. W wypadku kiedy pisarz chce włączyć do tekstu już napisanego obszerniejszą wstawkę, posługuje się wkładkami, pisanymi albo na wolnych stronach czy częściach stronic brulionu, albo na osobnych karteczkach.

Zdarza się, że kilkakrotnym przeróbkom ulega ten sam obiekt: wyraz, zdanie lub fragment. Stąd wynikają zmiany kilkustopniowe, tzn. takie, w których poprawka nie zadowoliła autora, więc zmieniał słowa jeszcze raz lub cały szereg razy. Także nadpisywania i podpisywania bywają dokonywane w dwóch lub nawet trzech rzutach. Są wypadki zmian typu <a><b>a, powracania do postaci pierwotnej. Dotyczy to poprawek zarówno widocznych w samym rękopisie, jak też ujawniających się przy konfrontowaniu go z wersją drukowaną.

Zeromski korygował bowiem ten sam tekst natychmiast, wracał doń po napisaniu kilku następnych wyrazów, kilku zdań, kilku, kilkunastu lub kilkudziesięciu kartek, wreszcie przy przepisywaniu go na czysto, a niekiedy nawet już w czystopisie.

Względny czas dokonywania wszystkich tych zmian (w odniesieniu do całości utworu) najczęściej daje się ustalić. Poprawki natychmiastowe łatwo odróżnić po tym, że bezpośrednio po przekreślonym wyrazie napisany jest inny. Są jednak i takie, które powstać musiały później, przynajmniej po napisaniu kilku następnych wyrazów, tak że autor eliminował przez wykreślenie tylko pojedyncze niezadowolające go wyrazy i nadpisywał właściwsze, dalszy tekst pozostawiając nienaruszony. Czas ich pochodzenia również można w przybliżeniu określić przy pomocy barwy użytego atramentu czy stopnia ostrości stalówki. I tak stwierdza się istnienie obok siebie — np. w tekście pisany atramentem I — poprawek natychmiastowych, późniejszych, ale dokonywanych również tym samym atramentem, poprawek czynionych ołówkiem, wreszcie znacznie późniejszych, pisanych atramentami II i III. Różny czas ich powstania można określić także na podstawie rodzaju papieru użytego do ich napisania. Nietrudno jest zorientować się w przybliżonym czasie

<sup>15</sup> Znalazł się on później w powieści w wersji nieco zmienionej. Zob. s. 267—268.

powstania wstawek znajdujących się na wolnych stronach brulionu, co się zaś tyczy oddzielnych wkładek — przypuszczać można, że najpóźniejsze są te, które powstały na papierze listowym, gdyż na takim właśnie pisany był, według relacji Mortkowicz-Olczakowej, ostateczny tekst *Przedwiośnia* <sup>16</sup>.

Podczas przepisywania powieści na czysto nastąpił dalszy tok omawianego tutaj procesu twórczego. W wersji drukowanej znajdujemy wyrazy i zwroty, których nie ma w rękopisie, napotykamy szereg całkiem nowych zdań oraz obszerniejszych uzupełnień, obserwujemy także zabieg odwrotny, gdy dwa (tematycznie związane) fragmenty zostają wyeliminowane <sup>17</sup>. Tutaj ciotki Hipolita otrzymują znane czytelnikowi *Przedwiośnia* imiona, tutaj pierwotny Suchołustek dostaje nazwę Odolany. Inny nieco jest podział na rozdziały, zmienia się szereg drobnych realiów.

Przypuszczać wolno, że proces doskonalenia tekstu dokonywał się jeszcze po nadaniu utworowi kształtu — zdawałoby się — ostatecznego. Na wysunięcie takiego wniosku pozwala fakt następujący: w pierwodruku występuje w najoczywistej błędnej formie zwrot: „z jawną wylewem”, w rękopisie zaś odpowiada mu wyrażenie: „z jawną profuzją”; prawdopodobnie więc autor eliminując swoim zwyczajem wyraz obcego pocho-

<sup>16</sup> Mortkowicz-Olczakowa, *Bunt wspomnień*, s. 35.

<sup>17</sup> Dotyczą one sylwetki tajemniczego konspiratora, o którym opowiada Baryce Gajowiec. Cytuję według autografu (zob. D 263/29n):

„Kiedys ten sam ubogi student, gdy zostanie (naczelnikiem) [prezydentem] państwa wielkiego, nie zawa(ch)ha się — zaiste z [słowo nieczytelne] wspaniałością ducha — [o]powiedzieć o swo(j)im [owoczesnym] młodzieńczym czynie, iż to była »romantyka rewolucyjna«. (Zaiste) (o(On jeden miał prawo nadać swojemu [owoczesnem[u]] czynowi takie nazwisko! Nikt inny. [z jego rodu[?]] Ani jeden!)”

I o kilka zdań dalej (zob. R 264/19n):

„Któż (sprawił, że) (mógł przewidzieć (za) dnia owego — któż sprawił —) [że] tenże ubogi student wejdzie kiedyś do tegoż gmachu, [iż] jako prawy i (prawicą) dziwnym zrządzeniem losu wybrany [przez naród] przedstawiciel narodu? Mówią o nim dekadenci, którym się już niepodległość Polski przejadła, mówią o nim snoby, (którym) nadstawiający ucha na powiewy mody nowej, takiej czy owakiej, byle nowej, (mówią o nim) (»zi) ((z)Żydzi), iż zbyt wiele się modli. Lecz on przodownik, Anglik wędrowny, zecer, (i ten) najmężniejszy z mężnych, jedyny mążny z plemienia Polaków, (który uprawiał »politykę romantyczną«) (żołnierz, posyłający na spotkanie armii żołdaków samego siebie), brnący po pas w przemśzy granicznej na [ich] spotkanie (żoldaka)(«), ażeby uprawiać »politykę romantyczną« — patrzy w przyszłość, (j) w dzieje jeszcze nie zakończone, w rachunki jeszcze nie podsumowane, [w] ziemie jeszcze nie przyrośnięte do całości. Modli się długo i żarliwie, albowiem podpisuje wyroki śmierci, więc prosi się pewnie Boga o radę, prosi się o rozum, jasny i przewidujący, ażeby nie po(d)blądzić w straszliwym gąszczu przeciwności, ażeby nie upuścić na ziemię (urny) [czary] świętej, którą mu Bóg wręczył od wczesnej młodości”.

dzenia, dostrzeżony dopiero przy odczytywaniu czystopisu, zastąpił je polskim, ale zapomniał zmienić rodzaj towarzyszącego mu przymiotnika — w takiej więc postaci przeszedł on do druku.

### Praca nad stylem

Wielki wysiłek twórczy pisarza zwrócony w kierunku nadania utworowi jak najdoskonalszej szaty słowno-stylistycznej skłania do poświęcenia temu zagadnieniu osobnej części niniejszego szkicu, a pobieżne nawet prześledzenie charakteru poprawek dokonywanych w utworze pozwala na wyłonienie kilku cech najbardziej dla techniki pisarskiej Żeromskiego w tym względzie typowych.

Najsilniej uderza tu może jakaś szczególna bujność prozy Żeromskiego, związana z dążnością do uwydatnienia pełni faktów czy doznań w całej ich głębi, rozciągłości i niepowtarzalności. Dzieje się to za pośrednictwem częstych gromadzeń i pomnażeń ilości określeń, zmierzających do uchwycenia najsubtelniejszych nawet odcieni zjawiska (1—3)<sup>18</sup>, przez wzbogacanie opisów nowymi elementami, dodającymi zawsze coś istotnego do charakterystyki osoby, sytuacji czy przedmiotu (4—6), przez coraz dalej idącą szczegółowość i wnikliwość przedstawienia, dążącą do wydobycia samej istoty rzeczy, o której mowa (7—9).

Nadużywanie superlatywu, z czym niekiedy spotkać się można w powieści, jest również wynikiem jak najintensywniejszego przeżywania opisywanych faktów i pewną formą wciągania czytelnika w głębię własnych doznań. Forma ta jest niezastąpionym i immanentnym szczegółem warsztatu twórczego pisarza, bo obok dającej się zauważyć tendencji do eliminowania tego, co stało się u niego niemal manierą, zaobserwować można poprawki wprowadzające superlatyw w miejsca, gdzie go pierwotnie nie było (6, 10—12).

Stosowanie kontrastu ma źródło w specyficznym spojrzeniu autora na świat, jakby przez jakiś gigantyczny biokular, dzięki któremu uzyskując nakładanie się na płaszczyźnie opisu uczuć i wrażeń odległych, a często wprost sprzecznych, autor przekazuje czytelnikowi pełny, wszechogarniający obraz rzeczywistości. Z „pełności” prozy Żeromskiego wypływa także częściowo skłonność do unikania powszechnych skrótów mowy (13—16), do zastępowania zaimków odpowiadającymi im szerszymi omówieniami lub opisami (17—20).

Bogactwo słowa, tak charakterystyczne dla autora *Przedwiośnia*, nie ma jednak nic wspólnego z nie kontrolowaną obfitością elementów wy-

<sup>18</sup> Podawane w tym rozdziale liczby w nawiasach wskazują numery kolejne przykładów ilustrujących omawiane tutaj zjawiska, umieszczonych na końcu rozdziału.

powiedzi. Często spotkać się można z eliminowaniem przez autora poszczególnych wyrazów lub nawet całych fragmentów zdań wtedy, gdy nic nie przydają do plastyki czy ścisłości opisu, gdy zbędne są dla jego wyrazistości.

Nie mniej charakterystycznym momentem techniki twórczej Żeromskiego jest niezwykle silna naoczność, wglądowość przedstawienia, realizująca się szczególnie mocno w dwóch kierunkach: konkretności i obrazowości odtworzenia. Pierwszy z nich daje impuls do szeregu zabiegów stylistycznych, z których dość wymienić najbardziej typowe, a więc: uzupełnienie lub w ogóle zastępowanie określeń abstrakcyjnych pojęciami zawierającymi konkrety (21—25); zastępowanie ogólnikowych sformułowań szerszym, plastyczniejszym określeniem (26, 27), eliminowanie popularnych, często przesadnych zwrotów na korzyść bardziej prawdopodobnych (28, 29), z czym łączy się sprawa uściślenia utartych porównań. Bardzo typowe i częste jest tu dodawanie odpowiedniego określenia (przydawki, okolicznika, dopełnienia) opisywanej rzeczy, dla osadzenia jej w konkretnej rzeczywistości (30—35). Podobnemu celowi służy dążność do używania dokładniejszych określeń, możliwie precyzyjna ścisłość opisu (36—39) i szereg innych drobnych zmian, których nie sposób tu wszystkich wyszczególnić.

Jak już wspomniano, w stylu Żeromskiego przejawia się silne dążenie do tworzenia obrazów niemal odbieralnych przez zmysły, opisów jak najbardziej plastycznych i sugestywnych, tak że czytelnik uzyskuje możliwość współwidzenia, współodczuwania z autorem. Najczęstszym zabiegiem tu stosowanym jest zastępowanie wyrazu „zerowego” innym, wzmacniającym wyrazistość obrazu (40—45); nierzadko posłuży się autor w tym celu porównaniem (46—49), bywa, że uzupełni opis nowymi elementami (37, 50, 51) lub wprowadzi wyrażenia charakterystyczne dla występujących postaci (52—55). Podobną do stereoskopu rolę spełnia tu umiejętność spojrzenia na sprawę z innego, odmiennego niż poprzedni punktu widzenia.

Z wszystkimi cechami, o których wyżej mówiliśmy, łączy się skłonność do wydobywania z opisu maksymalnej ekspresji. Wzmacnianie siły wyrazu jest zjawiskiem często na terenie *Przedwiośnia* spotykanym w całym szeregu odmian. Do ciekawszych należy posługiwanie się odpowiednio przetworzonymi porównaniami (o czym dokładniej przy innej okazji), mocny efekt dają zaskakujące w danym kontekście słowa (56, 57), niezwykle skojarzenia (58, 59). Obrazy zyskują na sile przedstawienia przez zaangażowanie w przeżycia bohaterów scenerii przyrody (60, 61), przez nasilenie nastroju przy użyciu niezwykłego słowa (62, 63). Najczęściej może stosuje autor dodawanie mocnych, czasem niezwykłych określeń (64—66) — w tej formie wyrazu artystycznego nie ustrzegł się

od przesady (67, 68). Zdarza się jednak także spotkać z zabiegiem odwrotnym, gdy ostrość, bezpośredniość pierwotnie nieokiełznanych sformułowań, wynikających z samorzutnego dynamizmu twórczego, pisarz łagodzi, omijając drastyczne wyrazy lub zastępując je eufemizmami (69—72).

Wspomnieć warto tu o jednej jeszcze składowej techniki pisarskiej Żeromskiego — o specyficznym humorze wydobywanym z tekstu za pomocą najróżnorodniejszych sposobów. Do najprostszych należy zastępowanie wyrazów „zerowych” takimi, które wywołują efekt humorystyczny, najczęściej przy zestawieniu z kontekstem (73, 74). Podobną rolę — z przegięciem w stronę ironii — spełnia odpowiednie rozbudowanie opisu (75—78). Bardziej skomplikowane zabiegi stylistyczne polegają np. na trawestowaniu według potrzeby przysłów i utartych określeń (79, 80), na wykorzystywaniu homonimów i stosowaniu realnego zamiast abstrakcyjnego znaczenia wyrazu (81, 82). Pojawia się niekiedy specjalny rodzaj humoru o posmaku makabrycznym, lub też akcent „wisielczego humoru” w sytuacjach o tragicznym zabarwieniu (83, 84). Nieobce są Żeromskiemu elementy satyry, choć bardzo rzadko wprowadza je do powieści.

Górującą nad pozostałymi cechą pisarskiego warsztatu autora *Przedwiośnia* jest niezwykła troska o świeżość i jak największe bogactwo sposobów wypowiedzi, realizująca się w uporczywej walce z szablonami językowymi, której towarzyszy czerpanie pełnymi rękoma ze skarbnicy mowy rodzinnej.

Broniąc się przed bezbarwnością potocznych sformułowań, przeważnie zastępuje je pisarz równoważnymi szerszymi omówieniami (85—88), wyświechtane wyrażenia i zwroty zamienia na wyrazy czy określenia świeższe (89—91), lub wprost niezwykle w danym kontekście (57, 92, 93).

Drobnymi pociągnięciami pióra, np. rozbudowaniem utartego określenia (94—97), ożywia formę wypowiedzi. Porównania wzięte z języka potocznego przekształca albo przez uściślenie ich drugiego członu (29, 98), albo przez rozbudowanie (99, 100) — dla uniknięcia zarówno banalności, jak wrażenia skostniałości zwrotu. Niekiedy popularne porównanie zastępuje innym, nie stosowanym, a przez to wyrazistszym (101, 102).

Czułość stylisty każe pisarzowi podjąć w trosce o świeżość wyrazu walkę z ulubionymi przezeń, a nadużywanymi wyrazami oraz unikać superlatywów bądź zupełnie je odrzucając, bądź zamieniając na wyrażenia prostsze.

Duża część pracy nad odświeżaniem języka idzie w kierunku jak najintensywniejszego wykorzystania bogactw słownictwa polskiego. Często zaobserwować można wprowadzanie na miejsce niczym nie wyróżniających się wyrazów — form mniej używanych lub wprost nie spotykanych w żywym języku, nierzadko pojawiają się archaizmy i wyrażenia gwarowe (43, 103—108). Warto przy okazji zwrócić uwagę na wyraźną ten-

dencję do eliminowania wyrazów obcego pochodzenia (choć do tego typu poprawek niewiele było okazji).

Dążąc do uniknięcia banalności określeń, Żeromski dochodzi niekiedy do udziwnienia (109). Stara się jednak ustrzec przed efekciarstwem czy przesadą: upraszcza zbyt pretensjonalne zwroty, wycofuje się ze zbyt daleko idącej oryginalności określeń (110, 112), eliminuje gwarę niesensownie użytą.

O jednej jeszcze bardzo charakterystycznej dla prozy Żeromskiego sprawie wspomnieć tu trzeba — jest nią wielka dbałość o melodię i rytmikę zdań. Widać troskę o udoskonalenie ich brzmienia przez lepszy zestaw wyrazów (113, 114), daje się zauważyć dbałość o unikanie rozziwu (115); autor wystrzega się bliskości dwóch podobnie brzmiących wyrazów lub zwrotów, nie mówiąc już o takich wypadkach, jak sąsiedztwo użycia tego samego wyrazu.

Rytmiczność zdań i całych fragmentów powieści także jest wynikiem poprawek, nieraz dokonywanych dla uzyskania tego efektu. Często stosuje pisarz zabieg przestawiania kolejności wyrazów, zastępowania jednych słów przez inne o wymaganej ilości sylab, nierzadkie są wypadki dodawania zupełnie nowych wyrazów (116—120) — wszystko to dla uzyskania pożądanej rytmizacji wypowiedzenia lub, co jeszcze ciekawsze, dla osiągnięcia harmonii warstwy brzmieniowej z treścią zdania (121).

Nie bez wpływu na rytm narracji w utworze pozostają zmiany w zakresie składni i interpunkcji. Ogólnie obserwujemy wyraźną tendencję do dzielenia zdań złożonych na proste, zdarzają się jednak nieliczne wypadki łączenia ich, gdy taki zabieg staje się wskazany. Często jest eliminowanie nadużywanego w rękopisie trzykropka na korzyść kropki lub przecinka, znów w zależności od potrzeby. Warto przy tym zwrócić uwagę na dążność pisarza do zgrania znaków przestankowych z charakterem opisywanej sceny (122, 123).

Oczywiście nie sposób tutaj omówić, a nawet wymienić całego bogactwa zabiegów zmierzających do nadania powieści jak najdoskonalszej formy słowno-stylistycznej. Zgromadzone tu uwagi o rodzajach zmian wprowadzanych do utworu — to tylko spostrzeżenia, jakie narzuciły się uwadze w czasie konfrontacji tekstu brulionu z wersją drukowaną powieści.

#### PRZYKŁADOWE ZESTAWIENIE RÓŻNIC MIĘDZY RĘKOPISEM A WERSJĄ DRUKOWANĄ

Lokalizacja według wersji drukowanej. Kreska ukośna zamyka fragment wprowadzający identyczny w obu wersjach; w innych wypadkach podaje się w klamrach opisowe wprowadzenie do kontekstu.

1. nie było / szczegółu — [98/30n] szczegółu, wzmianki, wersji, anegdoty
2. łyzy / szczęśliwe — [115/4] szczęśliwe, sekretne, niepowstrzymane
3. szybko jechał — [154/1n] wygodnie, rozkosznie, szybko jechał

4. szczerzy piasek — [64/14] szczerzy, czysty, złoty piasek
5. panna / Wandzia wstała i cichaczem, wśród dygów, umknęła z salonu — [146/25n] Wanda [...] wstała posłusznie i cichaczem, wśród śmiesznych dygów, umknęła z salonu
6. Myślałem nieraz, że byłaś tylko / moim pięknym snem o precudownej kobiecie — [306/7n] piękną poezją, którą czytałem w szczęśliwej chwili mego dzieciństwa. Myślałem nieraz, że byłaś zawikłaną opowieścią, snem moim o krasawicy, o najcudniejszej kobiecie ludzkiej rasy.
7. [staw] stawał [się] głęboki i przepaścisty, pełen tajemnic i przedziwnego życia, tam w głębi — [156/5n] [tafla wodna] stawała się głęboka, przepaścista, niedosięgniona, pełna tajemnic i otchłistego życia, tam w głębi
8. niespożyta [pulsująca i ruchliwą] siłą — [200/24n] niespożyta, pulsująca i ruchliwą siłą
9. zaniósła się straszliwym, niemym płaczem, zduszonym łkaniem — [306/36n] Zaniósła się niemym, zduszonym, spazmatycznym płaczem, oszalałym łkaniem
10. włosy / pięknego koloru — [136/35] nad wyraz pięknego koloru
11. piękna pani [...] się ukazała — [174/35n] ona sama ukazała się w całej swej przepiękności
12. przeżywał / swe szczęście — [304/21n] swe najwyższe szczęście
13. mogli czerpać / na (lekcj) opłatę lekcji — [22/16n] na opłatę lekcji
14. roztworzono / wagony — [94/18] drzwi wagonów
15. pod drzwi / Cezarego — [172/36] pokoju Cezarego
16. na oknie — [182/28n] na parapecie okna
17. jego — [116/19] tego obcego „jaśnie panicza”
18. (je) [swych ulubieńców i ulubienice] — [133/14] swych ulubieńców i ulubienice
19. (w nim) [w tym starym klekocie] — [237/29n] w tym starym klekocie
20. to — [247/9] taki garnitur
21. miejsce / „łaskawsze” — [179/28] nieco „łaskawsze”, czyli po prostu bardziej nadgniłe
22. z trudem wypłatał się — [179/31] ze szkodą dla swego odzienia wypłatał się
23. myśl jego pracowała nad tym / czy nie zostawi po sobie zbyt wyraźnych śladów — [179/33] czy stopy nie zostawiają zbyt wyraźnych śladów
24. zawiesiłem sobie / (przed oczyma) [na ścianie mej izby] — [252/24] na ścianie mej izby
25. pisze list otwarty / do prawdy — [261/8] do rodaków
26. otwarły swe żywe oczy / (tysiące dzikich kwiatów) [stokroć, fiołki i sasanki] — [39/17n] stokroć, fiołki i sasanki
27. przypomniał sobie dom swój rodzinny — [142/13] przypomniał sobie rozkład i urządzenie swego rodzinnego domu
28. gruba / jak(o) (kula) [komoda] — [102/32n] jak komoda
29. chrapał tak / że mury się trzęsły — [203/30] że firanka w oknie drżała
30. na szosie [radzywińskiej] — [102/6] na szosie radzywińskiej
31. [wnętrze domu Wielosławskich było bardziej niedostępne i tajemnicze dla łtumu niż] kościół [w Nawłoci] — [134/7] święty kościół w Nawłoci
32. [panna Wanda strwożona była wejściem dwóch młodych kawalerów, z których jeden był] panem dziedzicem — [145/28n] panem dziedzicem Nawłoci z przyległościami
33. albumy / z rysunkami — [174/10n] z rysunkami rozmaitych „minionych” mistrzów
34. przed wojną — [246/10] przed wojną europejską



35. zaufanie / w sklepiku poderwane — [247/20n] w sklepiku z pieczywem poderwane
36. dymy / płonących miasteczek — [99/18n] płonącego Radzymina
37. śpiewał wysokim barytonem przypominającym śpiew / [kół] tramwaju na zakręcie — [201/12n] kół tramwaju na zakręcie w mroźny poranek
38. przebierał jeszcze ostatnią melodię lewą swą ręką — [206/26n] palcami lewej swej dłoni przebierał jeszcze ostatnią melodię
39. dziwne drewniane maszyny, koła podsięwodne i paleczne, [żarna] skrzynie i frzeszota il pytle — [237/33n] pierwotne drewniane maszyny, koła podsięwodne i paleczne, wace, skrzynie, żarna, rzeszota, sita i pytle
40. <mówił> [ciskał się] — [100/14] ciskał się
41. ton mowy — [147/25n] ton wyrzeczeń
42. jakiś niepojęty żal ściszał mu serce na widok piękności tej wody — [155/26n] dziwnie niesamowity żal ściszał mu serce na widok sennowładztwa tej wody
43. [woda pełna w głębi] przedziwnego życia — [156/6] otchlistego życia
44. dzień / stał nad ziemią — [174/14] zwiślał nad ziemią
45. <czekała> czaiła się — [243/29] czaiła się
46. trzymał lejce / [i bat] w rękę [w taki sposób, jak oficer szablę na paradzie] — [148/35n] i bat w rękę w taki sposób, jak oficer szablę na paradzie w obecności wodza
47. Kiedyś tam powlokła się na górę — [173/11n] Kiedyś tam, kiedyś powlokła się na górę, jakby każda jej stopa sto cetnarów ważyła
48. [Cezary w tańcu mógł zbliżyć się do Laury] to się od niej / oddalać — [189/15] jak od źródła radości, oddalać
49. stał(a) w pobliżu [blaszany] komin piekarni, któr(a)y zawziął się, żeby w to okno studenckie walić a walić kłębami dymu — [246/15] stał tuż za murem blaszany komin piekarni, który, jak zawzięty diabeł, walił wciąż w okno studenckie kłębami burego dymu
50. oficer prowadzący ten oddziałek / — [młody, marsowy satrapa, jakby połknął stu (j)generałów] — [102/4n] młody marsowy satrapa, jakby połknął stu generałów
51. Maciejunio / [tak gruby i napęczniały w swym fraczku, że robił wrażenie beznadziejnie spuchniętego, gdyby nie doskonała cera czerstwego oblicza] — [116/15n] tak gruby i napęczniały w swym fraczku obcistym, że robił wrażenie beznadziejnie chorego na wodną puchlinę, gdyby nie doskonała cera czerstwego oblicza
52. czapeczki — [103/15] cylinderki morowe
53. moi państwo — [104/1] moje państwo kochane
54. sprzedać — [247/9] spuścić
55. frak — [247/14] ten interes
56. jeszcze bardziej / pańskich Wielosiłowskich — [107/10] pierońskich Wielosiłowskich
57. upajała się tą swoją muzyką, jak pijak <winem czy> gorzałką — [144/19n] Upijała się tą swoją „wyższą” muzyką niczym pijak gorzałką
58. panna Wanda siedziała „smirno” / na swym stołku, gdzie ją los porzucił — [190/6n] na stołku, jak podczas rekolekcji — gdzie ją los wśród tego balu porzucił
59. doprowadzić / do ładu skołataną imaginację — [298/13] do ładu imaginację sflaczała
60. i ten i ten szereg / huczał nad nią — [197/15] odrzucał ją od siebie

61. drzewa ogołoczone / huczały wysoko — [306/1n] stały nieruchomo, jakby nasłuchiwały tych wyznań
62. mgła zimowa zwisała / nad (ciemnymi) [opuchłymi] ulicami — [291/5n] nad opuchłymi domami
63. pod szumiącymi głucho drzewami — [308/36] wśród drzew głuchych
64. kocha się / do szaleństwa — [98/35] do szaleństwa, do obłądu
65. pełnego rozkoszy — [180/9] pełnego diabelskiej rozkoszy
66. szedł długo, bez celu, niosąc w sobie / głuchą i nagą męczarnię — [227/18] nagą i cuchnącą męczarnię odtrącenia
67. pakowała sobie całą chustkę w usta żeby / nie wyć i nie krzyczeć — [173/23] nie skomleć i nie szczekać
68. [Cezary słysząc Barwickiego rozmawiającego z Laurą] czytał pękając ze złości, wściekając się / jak lis złapany w żelaza — [181/13n] i wijąc jak lis złapany w żelaza, jak wilk we wnyku
69. czytałam / że ich bijecie, bijecie na miazgę (w sam środek mordy!) [że ich ścinacie fostrą polską] szablą z ramienia — [159/9], że ich bijecie, bijecie na miazgę, że ich po polsku ścinacie z ramienia
70. Słuszniem cię chlasnął przez pysk — [225/12] Słuszniem cię chlasnął
71. odtworzył w sobie wspomnienie czarującego, pełnego diabelskiej rozkoszy z nią / spółkowania — [180/9] obcowania
72. na rogu ulicy uwijała młoda / kurewka — [309/13] ulicznica
73. [ploty sięgały] do wysokości sieden / (dw)wojaków — [109/2] jaśniepańskich
74. [na pytania czynione stróżowi co do mankamentów mieszkania] otrzymał / odpowiedź — [245/18] rezolucję
75. wśród mnóstwa / (per) opisanych perypetii — [9/11n] perypetii, opisanych szczegółowo i w sposób wysoce zagmatwany
76. wywieszenie tak / długiego i czerwonego języka — [148/3n] czerwonego języka, iż mógłby służyć za chorągiew bolszewicką
77. po obtańczeniu szeregu / panien i dam — [191/18n] panien, mężatek, wdów i rozwódek
78. [panna Wanda tańcząc] gięła się w jego ręku jak / (gałąź bluszczu) [mantyla przewieszona] na ręce — [191/29n] mantyla przewieszona na łokciu albo ją trzeba było taszczyć po podłodze jak worek kartofli
79. siedział dość długo bez ruchu, poddając się temu uściśnieniu, w zupełnej niewiedzy co / ono.znaczy — [206/35n] ma zrobić z tym fantem, który go trzymał w ręce
80. mnie nikt nie będzie / ujmował — [276/26n] brał w rękę, bo ja nie jestem parasol ani łyżka
81. powrócił [...] z wojska, gdzie jednak pełnił bardziej pokojową / misję ordynansa — [108/7n] a raczej przedpokojową misję ordynansa
82. [opowiadania] o [przed]pokojowych i polnych przewagach — [108/10] o przedpokojowych i polnych przewagach
83. Wzruszała się / tą sceną, iż ona leży w ziemi, a on siedzi przy (jej mogile) [jej grobie] i zlewała potokami łez najprawdziwszych swoją uklepaną mogilę — [172/3n] do ostatnich granic wytrzymałości nerwów tą sceną, iż ona leży w ziemi, okropnie zeszecona, a on siedzi przy jej grobie. Księżyc świeci. Noc głęboka. Słowik śpiewa w nadgrobnych bzach. Zlewała potokami najszczerzych, najprawdziwszych łez swoją świeżo uklepaną mogilę
84. [Cezary myślał o tym, że być może teraz Barwicki] zacznie powiększać / i zni-

- zać światło, żeby mu zaświecić w tym nieszczęściu — [223/27n] światło przy-  
 ćmione, żeby mu w tym stogu siana ciemno zbytęcznie nie było
85. <koń> [czteroletni biegun] — [134/25] czteroletni biegun
  86. niski ów kapelus — [136/36n] owo niskie nakrycie głowy
  87. wierzeje / bramy — [154/16n] strażnicy folwarka
  88. u krawca — [168/17] u tamtejszego mistrza Poola
  89. Zachodził w głowę — [110/1] pracował skołatana podwójnie czaszką
  90. z(e) <świecą> [flupa] [z okularami na nosie] szukać — [114/21n] z okularami  
na nosie szukać
  91. deszcz / lał jak z cebra — [174/25] trzepał doskonale
  92. [panną Wandą owładnęło uczucie miłości] ona jedna znała / lot tego wielo-  
barwnego <ptaka> [nietoperza] — [196/1n] dokładnie lot tego wielobarwnego  
nietoperza
  93. zatańczyli naprzeciwko siebie — [199/22] zawtórowali sobie
  94. krzyczała jak / op(en)[ę]tana — [103/1] opętana od diabła
  95. sunęła / jak upiór ze schodów — [172/30] ze schodów jak upiór, jak strzyga  
nocna
  96. mogę posłuchać, co tam / bzdycy — [276/36] bzdycy utartymi na pro-  
szek do zębów frazesami
  97. ma cię za / <kpa> [coś w rodzaju zera w termometrze] — [278/28n] coś w ro-  
dzaju zera w tym rewolucyjnym termometrze
  98. była błada / [bladzielona] jak ściana — [243/29n] bladzielona jak mur  
bielony
  99. [wchłaniał burzę rewolucji] jak gąbka / wodę — [40/26] wodę oceanu
  100. przywykli liczyć na Barykę, / jak na Zawiszę — [106/17] jak ongi liczono na  
Zawiszę
  101. czerwona / jak piwonia — [148/5] jak dziesięć chorągwi bolszewickich
  102. [stopy Karoliny] migaly / jak <błyskawica> [lśnienie samego światła] —  
[199/20] jak mgnienie samego światła
  103. z wysokiego / wybrzeża — [99/19] pobrzeża
  104. w miarowym [skorolchodzie] — [108/21n] w miarowym skorochodzie
  105. powstrzymał bieg swego <bachmata> skakuna — [136/8] począł zdzierać lej-  
cami swego skakuna
  106. mówił — [235/8n] sumitował się
  107. dalekie — [239/7] dalekie, nienaskie
  108. tamtejszego — [244/19] tamtecznego
  109. [folwarki okoliczne] te / siedliska [niedawnego] wesela — [244/20n] kielichy  
niedawnego wesela
  110. czuła go / w <głowie> [całej] swojej istocie jako <płomienistego ptaka> [ruch  
i skok], który nad jej wolą <unosi> się <jak> [lata tu i tam niczym] wielo-  
barwny <nietoperz> zygzak piorunu — [200/25n] w całej swojej istocie jako  
ruch i skok, który nad jej wolą tu i tam lata niczym wielobarwny zygzak  
piorunu
  111. [zagrano] <czarne> [murzyńskie]. tańce — [201/9] murzyńskie tańce
  112. [mówiąc o nędzy proletariatu] przypiekał / go [pogrzebaczem] rozżarzonem  
w wielkim ogniu cierpień — [269/15n] żelazem rozżarzonem w wielkim ogniu  
cierpień
  113. siedziała w <ślicznym> [złożonym] fotelu < cudnie> [wdzięcznie] rozp( os)arta,  
[widoczna] w całej swej arcykrasie, ponęcie i <uroku> [powabie] — [200/10n]  
wdzięcznie rozparta w złocistym fotelu, widoczna w całej swej krasie, powa-  
bie i ponęcie, siedziała

114. jęknęła / z głębi (najgłębszej) (najprzepaścistszej) [najbardziej przepaścistej] — [307/31n] z najbardziej przepaścistego dna boleści
115. ku kuchni — [172/18] w kierunku kuchni
116. Ten widok cisnął w nią jakby oszczepem / i utkwił w niej jak grot o trzech węglach, którego już nic z piersi wyrzeć nie mogło — [173/19n] diabła i utkwił w piersiach jak grot o trzech węglach, którego już z piersi nie wyrzeć nie zdoła
117. Ta strona / gdzie on był, posiadała zapach i szczególniejszą melodię swoją — [171/8n] święta, gdzie on się obracał, posiadała swój zapach fiołkowy czy różany — i szczególniejszą melodię swoją, której jednak nie można było pochwycić ani wygrać
118. Na skrzydła swoje brał jego / czucia zranione i niósł je (j)kędys, jako nasiona rodzajne nosi. Kołysał go do snu jak jedyny przyjaciel — [226/22n] uczucia zranione i niósł je dokądś, jak nosi nasiona rodzajne, kołysał go do snu jak ostatni przyjaciel
119. Wówczas nastąpiło zaiste piekło na tym [dymiącym] padole — [46/21n] Po czym nastąpiło zaprawdę piekło na tym dymiącym padole
120. Jak tajemniczy ptak / (starożytności, feniks), który [na] stosie z mirry sam się palił i z popiołów własnych odmłodzony powstawał, w duszy jej polata(ł)ć [zaczął] tajemniczy (feniks) [feniks] (nietoperz, którego lotu) wielobarwny, [zrodzony na stosie wszystkich jej uczuć], którego lotu nikt nie zdoła przewidzieć — [195/33n] który na stosie z mirry sam się palił i z popiołów własnych odmłodzony powstawał, tak samo w duszy jej polatać zaczął radosny feniks miłości, wielobarwny, zrodzony na stosie ze wszystkich jej uczuć, którego lotu nikt z ludzi przewidzieć nie zdoła
121. Nadto cios / (Barwickiego) poprzez policzek zadany szpicrutą przez Barwickiego, teraz narywał — [225/31n] w policzek, zadany przez Barwickiego, teraz narywał jak wrzód
122. Och, spać! Spać! — [182/10] Och, spać, spać!
123. Ach panie posterunkowy! Czemu masz smutną twarz? — [297/22n] Ach, panie posterunkowy, ach, panie posterunkowy, czemuż masz smutną twarz?

### Zagadnienia emendacji tekstu

W wyniku porównań przeprowadzonych między redakcją brulionową powieści a wersją drukowaną wyjaśniają się pewne szczegóły dotyczące ustalenia tekstu podstawowego powieści. Istnieje bowiem między nimi szereg różnic, których uwzględnienie rzuca światło na przeprowadzone tam emendacje, oraz pewna ilość różnic tego rodzaju, że stopień prawdopodobieństwa skłania do uznania wersji rękopisowej za właściwą.

W odniesieniu do pierwszej z tych grup notujemy (lokalizacja według wersji drukowanej):

Szaumianc — [42/10, 43/8n] Szaumian  
 godne święta — [69/31] godnie święta  
 zwolniono — [107/29] zwalniano  
 poraziłby — [197/2] poraziłyby  
 Która z nas — [207/12] Każda z nich  
 „medyczny” — [267/16] metodyczny

alteracje — [270/9] alterkacje  
 zegadłem — [293/10] żegadłem

Wersja rękopiśmienna zgodna jest w tych wypadkach z pierwodrukiem, co należy uznać za moment decydujący w ustaleniu tekstu zgodnego z intencją autora. Niewątpliwe błędy dotyczące trzech spośród wymienionych różnic, mianowicie: nazwiska wodza powstańców bakińskich, początkowych słów arii z *Pięknej Heleny* oraz niewłaściwego użycia wyrazu „alteracje”, należy przypisać nie wydawcy, ale autorowi<sup>19</sup>. Również zgodne z intencją pisarza jest najprawdopodobniej podanie wyrazu „mostowa” (D 6/19) w takiej formie, w jakiej występuje w pierwodruku, tzn. wyłączone ujęcie go w cudzysłów, taką bowiem formę ma on w rękopiśmie. Wyraz podany jest w brzmieniu niepoprawnym, widocznie ujęcie w cudzysłów miało tu oznaczać (jak w innych wypadkach, gdy relacja odautorska przechodzi przez medium bohatera), że pani Barykowa rosyjski wyraz „mostowaja” wymawiała „mostowa”, jako bardziej swojsko brzmiący.

Poza wymienionymi istnieje szereg różnic między rękopisem a wersją drukowaną, będących jednocześnie różnicami rękopisu w odniesieniu do pierwszej edycji. Mogą to być zmiany dokonane przez Żeromskiego przy przepisywaniu na czysto, wolno jednak przypuszczać, że to wydawca pierwodruku pomylił się w odczytywaniu tekstu czystopisu. Hipoteza taka jest bardzo prawdopodobna z tego względu, że ciężko chory autor nie przeprowadził przypuszczalnie korekty wydania. Kilka niżej przytoczonych różnic zdaje się być niewątpliwie wynikiem błędnego odczytania rękopisu (lokalizacja według wersji drukowanej):

[9/25] dom rodziny — dom rodzinny  
 [50/2] ciało — czoło  
 [155/13] ponownie — powonienie  
 [187/28] prostracji — prostacji  
 [200/17] palców — pleców  
 [206/4] samych — samotnych  
 [207/34] w polu widzenie jej postaci — w polu widzenia jej postać  
 [250/2] uczonym — czczonym  
 [288/35] tamci — tam ci  
 [295/22n] zwitek z brzozy, uszczknięty — z witek brzozy uszczkniętych<sup>20</sup>

Przytoczyć także warto kilkanaście bardziej charakterystycznych spośród takich różnic, o których nie wiadomo, czy zaistniały wskutek zaistnienia przez autora jednego wyrazu innym, czy też zostały mylnie

<sup>19</sup> Wszystkie te emendacje, z wyjątkiem błędnie zacytowanego fragmentu arii Offenbachowskiej operetki oraz wyrazu „alteracje”, zostały usunięte w edycji *Dzieł Żeromskiego* z roku 1956.

<sup>20</sup> W autografie: „z brzozowych witek (wyrwanych) fuszczkniętych!”.

odczytane przez wydawcę — co do których istnieje jednak duże prawdopodobieństwo, że to one są właściwym wyrazem koncepcji pisarza.

- [13/17] dostał — doznał
- [42/8] podgórza — pogórza
- [46/12n] wszelkiego — wielkiego
- [52/32] hańbił — bawił
- [56/26] miejsce — miejsca
- [59/13] duch — oddech
- [76/2] zabierał — zbierał
- [85/14] czekał — czyhał
- [94/20] starych — słabych
- [97/14] wielce — wiele .
- [98/10] swych — owych
- [103/34] korczyków — koszyków
- [111/19] kołnierzu<sup>21</sup> — kapeluszu
- [117/34] chudzino — chodzino
- [135/33] ucisku — uścisku
- [148/33n] półkoszek, waszątek — półkoszek-waszątek
- [166/19] zbierało się — zabierało się
- [202/36] rzucał — ruszał
- [216/22] przyniosła — przeniosła
- [297/4] każde — każe
- [297/5] podniosą — podnoszą
- [303/19n] natomiast — natychmiast
- [307/15n] o niej — od niej<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Najprawdopodobniej pomyłka autora podczas przepisywania tekstu brulionu (zob. D 109/28n).

<sup>22</sup> Problem emendacji tekstu na podstawie porównania z rękopisem omawia obszerniej S. Pigoń w *Nocie redaktora* do ostatniego wydania *Przedwiosnia* (Warszawa 1964).