

Maria Grabowska

Romantyczny gest hrabiego Henryka : gawęda edytorsko-historyczna

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 67/3, 129-144

1976

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

MARIA GRABOWSKA

ROMANTYCZNY GEST HRABIEGO HENRYKA

GAWĘDA EDYTORSKO-HISTORYCZNA

Syn minie pismo [...]
[...] (iż czytane pędem)
(Norwid)

1

Edytor nie „czyta pędem”, edytor czyta uważnie: nie tylko okiem i szkiełkiem; często korzysta i z innych wynalazków „świeższej mody” — z mikrofilmu, rzutnika, z powiększeń. Często przypomina bohatera filmu Antonioniego *Powiększenie*: odczytuje jeden fragment tekstu wielokrotnie, kadrując go na mniejsze części i powiększając te części coraz bardziej — dla wykrycia tajemnicy, czy tylko zagadki, którą pismo ukrywa. A bywa, że kiedy podnosi oczy znad tekstu, nie wie, jak to, co wyczytał, ma się do całości utworu, czy to, co traktował jako przecinek lub cień litery, nie jest przypadkiem mimowolnym śladem rozmachanego pióra, włoskiem, który przykleił się do papieru, małą fałdką powstałą w czasie produkcji arkusza papieru... Wtedy musi się odwoływać do tzw. zdrowego rozsądku. Ileż już jednak sporów toczyło się o te zdroworozsądkowe czy inne uzasadnienia. Kiedy przyjdzie uzmysłowić sobie, ile czasu i trudu poświęcają wydawcy na rozstrzygnięcie wątpliwości tekstologicznych i jakim to „pędem” bywają czytane teksty, które tak pieczołowicie opracowali, rodzi się pytanie: czy warto wkładać tyle wysiłku, który pozostaje nie dostrzeżony?

Oczywiście warto i trzeba tworzyć edycje krytyczne, w których autor prezentuje się w pełnym, nie zaćmionym blasku swojej sztuki pisarskiej, w całej „nagiej” prawdzie zamierzeń twórczych. Wszystkie wahania, rozterki, żmudna praca nad opornym słowem, łamańce zmierzające ku temu, „aby język giętki...”, zachowane są w tzw. aparacie krytycznym poza tekstem głównym. Mowa tu oczywiście o edycjach, które wedle klasyfikacji Konrada Górskiego mieszczą się w typie A:

wydanie przeznaczone do badań naukowych¹. Ile mamy dzieł w ten sposób wydanych? Sporo — rzecz można; i — bardzo niewiele, jeśli się bliżej sprawie przyjrzeć. A przecież teksty krytyczne powinny stać się podstawą opracowania wydań typu B (naukowo-dydaktycznych) i typu C (szkolnych i popularnych). I o nich właśnie chcę mówić, bo z takimi wydaniami miałam do czynienia, a rzecz najlepiej przedstawić korzystając z doświadczeń własnych.

W czasie sesji poświęconej sprawom edytorskim zorganizowanej przez Instytut Badań Literackich PAN w 1973 r. ze szczególnym zainteresowaniem wysłuchałam wypowiedzi Czesława Zgorzelskiego, który zwierzał się z kłopotów i rozterek edytora tekstów Mickiewiczowskich. Przeżywanie wątpliwości rodzących się już po dokonaniu rozstrzygnięć — to stan niezwykle przykry. Ale zawsze edytor, który przygotowuje wydanie wyposażone w aparat krytyczny, ma tę pociechę, że niczego ze swych decyzji nie zataił, że czytelnik może znaleźć odmianę tekstu w tym samym tomie, może rozstrzygnięcia edytora na własną rękę korygować. W innej sytuacji znajduje się wydawca edycji naukowo-dydaktycznej czy szkolnej i popularnej. Tu obowiązują inne zasady: modernizacja pisowni (odrębna dla typu B, odrębna dla typu C), modernizacja interpunkcji, ograniczona możliwość ujawnienia i wyjaśnienia w nocie edytorskiej czy przypisach decyzji wyboru takiego a nie innego wariantu tekstu. Natomiast odpowiedzialność — nie przed historią, lecz przed współczesnym czytelnikiem — jest większa, bo wydania typu B i C rozchodzą się w masowych nakładach, są powtarzane co kilka lat, często już bez kontroli edytora danego tekstu. Jeśli więc zakradnie się tam błąd lub jeśli edytor uzna, że jego rozstrzygnięcie było niesłuszne, i chciałby się wycofać z pochopnej decyzji — nie może częstokroć tego zrobić, błąd zaś bywa powtarzany w dziesiątkach tysięcy egzemplarzy. „Mówię, bom smutny i sam pełen winy”, a możliwość otrzymania rozgrzeszenia nie wchodzi w rachubę.

Zanim jednak przejdę do rozbudowanych sprostowań omyłek własnych — trzymając się maksymy Szekspirowskiego bohatera: „Głupi! o sobie dobrze mów!” — wspomnę na początek o swoich „zdobyczach”, do których zaliczam ustalenie (hipotetyczne) jednego słowa w utworze Reja i ustalenie (przywrócenie) jednego przecinka w *Balladynie* Słowackiego. Brzmi to humorystycznie, ale oba przypadki są — jak sądzę — z różnych względów pouczające. Pierwsza zdobycz była wynikiem zabawy w „tropiciela”. Jedną z moich przyjaciółek przygotowywała kiedyś tam przed laty wybór wierszy satyrycznych Reja w popularnej edycji albumowej², do którego to wyboru chciała włączyć *Rozmowę lwa*

¹ K. Górski. *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*. Warszawa 1975, s. 212 n.

² M. Rej, *Różne przypadki świata tego. Wybór utworów satyrycznych*. (Wybór i opracowanie A. Jelicz). Warszawa 1953.

z *kotem*. Dialog ten ogłosił z XVI-wiecznego rękopisu Józef Korzeniowski ponad pół wieku wcześniej, a wedle tego odczytania przedrukowali Ignacy Chrzanowski i Stanisław Kot³.

Jeden z końcowych fragmentów *Rozmowy* w transliteracji Korzeniowskiego miał następujący wygląd:

Yz lepssa nocha w swobodzie
Niżli wielki kost w niewoly.

Owa „nocha” niepokoiła edytorkę, która zwracała się do przyjaciół o pomoc w objaśnieniu tajemniczego słowa. Jako pracownik Gabinetu Filologicznego im. G. Korbuta, czyli „Korbutianum”, miałam dostęp do dawniejszych i nowszych słowników polszczyzny, zbiorów przysłów itp., ochoczo więc zabrałam się do tropienia dawnych śladów dziwnego słowa. Poszukiwania nie dały rezultatu: „nocha” ani żaden zbliżony wyglądem wyraz nie został odnotowany w języku staropolskim. Zaczęły się domysły, ale ani „nocka”, ani „nochal” nie dały się sensownie połączyć z tekstem. Wtedy wpadłam na pomysł prosty: Korzeniowski drukował tekst z rękopisu, który na pewno pozostawiał wiele do życzenia pod względem czytelności. Skoro zaś niełatwo było odczytać rękopis, wyraz „nocha” mógł się znaleźć w tekście ogłoszonym przez Korzeniowskiego w wyniku mylnego odczytania grupy „tr” jako „n” (możliwe zresztą, że był to błąd kopisty XVI-wiecznego). Nieszczęsna „nocha” — to po prostu „trocha”, czyli niewiele. Sens dwuwiersza stawał się prosty i zrozumiały: korzystający z wolności kot poucza siedzącego w klatce lwa, „Iż lepsza trocha [tj. ubóstwo] na swobodzie, / Niżli wielki koszt [tj. bogactwo] w niewoli”. Edytorka *Różnych przypadków świata tego* nie wprowadziła wprawdzie do tekstu mojej koniektury (opartej tylko na przypuszczeniu, i to niezbyt doświadczonej polonistki, niezbyt dobrze zadomowionej w sprawach staropolszczyzny), ale umieściła ją w komentarzu jako możliwość odczytania. Nie wiem, czy Julian Krzyżanowski wydając w serii „Biblioteka Narodowa” *Pisma wierszem Reja* (1954) poszedł za sugestią tego komentarza, czy też owo „trocha” wprowadził do *Rozmowy lwa z kotem* na zasadzie analogicznego rozumowania, faktem jest, że „trocha” weszła do tekstu Rejowego. Wniosek z tego prosty: edytor musi się odznaczać nie tylko skrupulatnością, ale i odrobiną wyobraźni wspartej zdrowym rozsądkiem.

Przykład drugi, przywrócenia przecinka w tekście *Balladyny*, wymaga dłuższego wstępu, stanowiącego „kartkę z dziejów” polskiego edytorstwa. *Balladynę* wydawano do naszych czasów według pierwodruku. Dopiero Kleiner wykorzystał ocalały rękopis *Balladyny* w wy-

³ J. Korzeniowski, *Nieznane polskie i łacińskie wiersze politycznej treści*. „Rocznik Filarecki” 1886. — *Humanizm i reformacja w Polsce. Wybór źródeł dla ćwiczeń uniwersyteckich*. Wydali I. Chrzanowski i S. Kot. Lwów 1927, s. 269.

daniu 4 opracowywanego przez siebie tomiku w serii „Biblioteka Narodowa” (1948). Podał wiadomość o autografie i w komentarzu zaznaczył ważniejsze różnice między wersją rękopiśmienną a pierwodrukiem. Nie sięgnął wówczas bezpośrednio do autografu, oparł się na zestawieniu różnic między rękopiśmiennym a drukowanym tekstem dramatu, jakie sporządził Józef Kallenbach⁴. (Nawiasem mówiąc, owo zestawienie jest ciekawym przykładem powstawania i upowszechniania się pomyłek; w Kallenbachowskiej bowiem konfrontacji tekstów znalazły się fragmenty, których, jako żywo, w rękopisie nie ma.) Tak więc autograf *Balladyny* spoczywający w zbiorach Biblioteki Narodowej większego zainteresowania wśród wydawców nie wzbudził, choć w 1949 r. edytorka tomu 6 *Dzieł*, w którym *Balladyna* była drukowana, Wanda Leopoldowa, do rękopisu Słowackiego sięgnęła, wprowadzając dwukrotną korekturę interpunkcji i w nocy edytorskiej kilka wariantów.

Powierzając mi opracowanie tomu z *Balladyną* (t. 7) w wydaniu 2 tejże edycji, redaktor *Dzieł*, Julian Krzyżanowski, zwrócił uwagę na konieczność bliższego przyjrzenia się autografowi, boć Słowacki zalecił w testamencie „*Balladynę* poprawić według manuskryptu”. Dokładny wgląd w rękopiśmienny tekst okazał się wielce interesujący. Wypożyczony do „Korbutianum” autograf dramatu Słowackiego, studiowany przeze mnie bardzo pilnie, zwrócił uwagę Eugeniusza Sawrymowicza, który właśnie wtedy opracowywał wydanie dla serii „*Nasza Biblioteka*”. Jego doświadczone oko wydawcy (nie ukrywam, że wzmocnione „szkiełkiem” powiększającym, z czego i ja korzystałam chętnie) dostrzegło niejedną różnicę między tekstami pierwodruku i rękopisu przeze mnie przegapioną. Tak więc w jednym mniej więcej czasie (1952—1953) ukazały się dwa wydania przynoszące nowe wersje tekstu *Balladyny*. Sawrymowicz ponadto przygotował rozprawę, w której m. in. znalazło się nowe, dokładniejsze zestawienie różnic między autografem a pierwodrukiem⁵. Pracę swą udostępnił w maszynopisie jeszcze Juliuszowi Kleinerowi, który zajmował się akurat tomem 4 (1954) krytycznego wydania *Dzieł wszystkich* Słowackiego, gdzie znaleźć się miała *Balladyna*. Wokół *Balladyny* zrobił się więc ruch niemały, bo i Wacław Kubacki wydając w 1955 r. ten dramat (w Państwowym Instytucie Wydawniczym), przedstawił własną wersję poprawek pierwodruku według manuskryptu. Tak więc rozporządzamy dzisiaj kilkoma wersjami tekstu dramatu Słowackiego.

Wszyscy wydawcy w zasadzie trzymają się reguły, że tekst winien być powtórzeniem pierwodruku, a autograf służyć ma jako podstawa do wprowadzenia niezbędnych poprawek. Ale ową „niezbędność” traktują

⁴ J. Kallenbach, *Wiadomość o autografie „Balladyny”*. „Przegląd Współczesny” 1927, nr 68.

⁵ E. Sawrymowicz, *W sprawie ustalenia tekstu „Balladyny”*. „Archiwum Literackie” t. 1 (1956).

rozmaicie... Różnice są niewielkie, przynajmniej w pojęciu czytelnika nie wnikającego w tajniki edytorstwa. Taki czytelnik nie dostrzeże więc zapewne, że w 1952 r. w tekście *Balladyny* zjawił się jeden przecinek, który do tej chwili w żadnym drukowanym przekazie dramatu nie figurował: ani w pierwodruku, ani w dalszych wydaniach. Od tej chwili zaś tkwi on na właściwym miejscu, tak jak istniał w autografie. Chodzi tu o ten fragment sceny 5 aktu IV, kiedy Balladyna po zamordowaniu Grabca wraca z wieży bez cudownej korony, a Kostryn proponuje, iż pójdzie poszukać tego „sprzętu” królewskiej władzy. Na to Balladyna (w. 513—514):

Stój... nie(,) idź — wszak ja się
Nie lękam siebie. — Nawet nie żałuję...
Kostryn wychodzi na wieżę.

Przecinek ujęty w nawias nie istniał w pierwodruku i wypowiedź Balladyny oznaczała powstrzymanie Kostryna od wejścia na wieżę. Można to było odczytywać jako lęk przed zdradą współnika lub raczej strach przed samotnością, przed pozostaniem z sobą-zbrodniarką. Ale tak uformowana wypowiedź pozostawała w niezgodzie z dalszymi słowami bohaterki. Istniejący w autografie przecinek nadaje nowy sens słowom Balladyny. Pierwszy odruch morderczyni: „Stój...”, nie odchodź, nie zostawiaj mnie samej w ciemności. Ale Balladyna opanowuje się natychmiast. Wystarczy jej na to czas zawarty w trzech kropkach po odruchowym okrzyku „Stój”. Opanowana mówi do Kostryna, jakby zaprzeczając swoim uczuciom: „nie, idź” właśnie, nie zostawaj, „wszak ja się / Nie lękam siebie”. W tych kilku słowach i w tym jednym przecinku odbija się cała złożoność psychiki kobiety, która włada własnymi uczuciami w sposób niezwykle, podporządkowując je dążeniu do władzy.

Jak z tego widać, nawet jeden przecinek może mieć spore znaczenie dla sensu utworu, dla kreacji postaci. (Interesujące, swoją drogą, jak ta scena wyglądała w realizacjach teatralnych, kiedy jeszcze owego przecinka — przecinającego zaiste węzeł lęków — nie było.) Przywrócenie rękopiśmiennego przecinka poczytuję sobie za „zasługę”, choć — oczywista — dla każdego lub niemal każdego edytora, który autograf miał w rękę, byłoby niewątpliwe, że przecinek ten trzeba wstawić.

Choć zapominać nie można, że sprawa interpunkcji, jej modernizacji czy zachowania postaci pierwotnej, zwłaszcza w wydaniach typu B — budzi kontrowersje i spory. Zagadnienie interpunkcji omówił szeroko i w dużej mierze przekonująco Konrad Górski⁶. Czytając jego wywody szczególnie baczna uwagę zwróciłam na część dotyczącą *Nie-Boskiej komedii*:

Kraśiński nie był tęgim w wierszu, ale wycucie rytmiki prozy miał ogromne. Umiał jej nadać ton spokojny, majestatyczny, operujący następstwem czło-

⁶ Górski, *op. cit.*, s. 236—254.

nów o mniej więcej wyrównanej ilości zgłosek, jak to obserwujemy we wstępie do *Irydiona*, a umiał również kształtować swą prozę w sposób dynamiczny, pełen gwałtownych skoków, ostrych kontrastów między długością poszczególnych członów. Tak jest w wielu partiach *Nie-Boskiej komedii*. Modernizacja interpunkcji dzieląc tekst według zasad składniowych rujnuje owe zamierzone przez autora efekty rytmiczne⁷.

Całość tych wywodów Górskiego, których nie sposób tu cytować *in extenso*, może w szczegółach budzić jakieś wątpliwości. Sygnalizuje jednak problem ważny: problem ostrożności w modernizowaniu interpunkcji zgodnie z rozczłonkowaniem składniowym, z dzisiejszą konwencją interpunkcyjną. Przypominam sobie, że przy wydawaniu (dwukrotnym) *Dzieł Słowackiego* trzeba się było podporządkować instrukcji wydawniczej obowiązującej wszystkich edytorów poszczególnych tomów, która to instrukcja tylko w ograniczonym bardzo stopniu pozwalała respektować osobliwości interpunkcyjne autora *Beniowskiego*. Niepewny głos edytora-debiutanta, któremu brakło argumentów popierających tezę o konieczności zachowania indywidualnego traktowania przez Słowackiego takich znaków, jak pauzy, myślniki, wykrzykniki, wielokropki, został wyciszony twierdzeniem, że masowy odbiorca musi otrzymać tekst, który nie będzie budził zastrzeżeń i wątpliwości co do poprawności interpunkcyjnej. Były to zapewne argumenty słuszne, chodziło bowiem o edycję popularnonaukową.

Ale Konrad Górski przytacza przykłady, które dowodzą, iż modernizowanie interpunkcji może zepsuć tekst. Przykłady zostały zaczerpnięte m. in. z *Nie-Boskiej komedii*. W sposób bardzo przejrzysty wykazuje badacz, jak zmiana pauz, przecinków i kropek zgodna ze współczesną nam konwencją przestankowania niszczy rytmikę prozy Krasińskiego. Jako negatywnym przykładem posługuje się Górski wydaniem krytycznym *Dzieł Krasińskiego*. Trzeba stwierdzić, że za tym wydaniem w zakresie interpunkcji poszedł w dużej mierze edytor *Nie-Boskiej komedii* w serii BN — Juliusz Kleiner⁸. Przygotowując dla tejże serii kolejne wydanie *Nie-Boskiej komedii* w r. 1965, pisałam m. in. w *Nocie edytor-skiej*:

interpunkcja zastosowana przez Kleinera nie jest całkowicie słuszna. Chodzi tu przede wszystkim o dość znaczną ilość usuniętych przez Kleinera myślników — pauz.

Interpunkcja — jakkolwiek może nie zawsze konsekwentna — pełniła u Krasińskiego (jak zresztą i u innych poetów romantycznych) ważną funkcję ekspresywną, tym samym stawała się częścią dzieła. Wydawca zatem musi działać w zakresie modernizacji interpunkcji z dużą powściągliwością⁹.

⁷ *Ibidem*, s. 250.

⁸ Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia*. Opracował J. Kleiner. Kraków 1920. BN I 24. Wyd. 7: 1962.

⁹ Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia*. Wyd. 8, zmienione. Wstęp napisała M. Janion. Tekst i przypisy opracowała M. Grabowska. Wrocław 1965, s. CXXI—CXXII. BN I 24.

W następnych wydaniach dramatu Krasieńskiego w tej serii (od r. 1965 było ich pięć, niestety tylko dwa pod kontrolą edytora) zastosowano zasady interpunkcji zbliżone do postulatów Górskiego.

Przywracając pominięte przez Kleinera pauzy i wprowadzając inne poprawki, usuwając błędy zecerskie (które się w ciągu siedmiu wydań w opracowaniu Kleinera mnożyły), „pieszcząc” edytorsko tekst — nie ustrzegłam się jednak przeoczenia, błędu fatalnego, o którego istnieniu dowiedziałam się przypadkiem. Na wspomnianej tu już edytorskiej sesji IBL Stefan Treugutt mimochodem (mówiąc o edycjach dzieł Słowackiego) wspomniał, że wedle wydania *Nie-Boskiej komedii* w BN w scenie końcowej, na chwilę przed skokiem w przepaść, hrabia Henryk mówi: „Niepotrzebnyś mi dłużej”. Słowa te poprzedza uwaga: „*rzucając p ł a s z c z*”¹⁰. Powinno zaś być — tak jak było we wszystkich drukach za życia autora i późniejszych (nie wszystkich) wydaniach: „*rzucając p a ł a s z*”. Sięgnęłam co prędzej do tekstu, było bowiem dla mnie oczywiste, że Treugutt się myli, że w „moim” wydaniu musi być „pałasz”. Niestety! Jest w tym miejscu objaśnienie: „*rzucając płaszcz*”! W poprzednich wydaniach BN w opracowaniu Kleinera było „*rzucając płaszcz*”. Więc interweniowałam w Kleinerowską wersję w słowie „*zrucając*”, aby poprawić je na „*rzucając*”, nie wprowadziłam natomiast poprawki ważniejszej...

Jest zupełnie oczywiste — wynika to z sytuacji dramaturgicznej — że hrabia Henryk widząc nieuchronną klęskę, rezygnując z dalszej walki, odrzuca niepotrzebną broń, a nie płaszcz, o którym zresztą nie było poprzednio mowy, podczas gdy o szabli mówi się wielokrotnie. Własną pomyłkę tłumaczę sobie (bardzo wygodnie!) przeoczeniem. Jak powstała omyłka Kleinera? Wkraczamy tu na grząski grunt domysłów, mogła bowiem powstać w analogiczny sposób. Pisze Kleiner o tekście dramatu w swojej edycji:

Tekst niniejszego wydania jest na ogół zgodny z tekstem Czubka [tj. w wydaniu jubileuszowym *Pism*, 1912]; usuwa tylko trwający dotąd błąd w cz. IV (słowa Orcia: To postać — powinno być: Ta postać).

— i dalej informuje Kleiner, że zachowuje *é* (pochylone), „liczy się z sympatią poety dla wyróżniania słów pewnych wielką literą i nieznaczne poprawki daje w interpunkcji”¹¹. Zajrzyjmy więc do edycji Czubka, tym bardziej że sporządził on wykaz różnic między pierwodrukiem a rękopisem. W tekście w interesującym nas miejscu czytamy objaśnienie: „*z r u c a j a c p ł a s z c z*”. W *Dodatku krytycznym* nie odnotowano tu różnicy między rękopisem a drukami autoryzowanymi. To Czu-

¹⁰ Tu i dalej w cytatach — podkreśl. M. G.

¹¹ Z. Krasieński, *Nie-Boska komedia*. Wyd. 4. Opracował J. Kleiner. Wrocław 1958, s. XXXIII. BN I 24.

bek zatem popełnił błąd, Kleiner go za nim powtórzył. Ale nie tylko powtórzył. Słowo „rzucając” wydało mu się w odniesieniu do płaszcza albo zapisane błędnie, albo niezręczne (niezgodne z intencją poety?), wprowadził więc objaśnienie: „*zrucając płaszcz*”. W ten sposób uzyskał efekt bardzo teatralny — w duchu teatru romantycznego i... młodopolskiego. Oto Henryk stoi na krawędzi baszty w pelerynie-opończy. Za chwilę skoczy. Rozwiewające się poły płaszcza niby skrzydła utrudniłyby mu skok w przepaść, zahamowałyby siłę upadku. Zrzuca więc niepotrzebny już płaszcz — i skacze. Teatralne gesty tego, który „dramat układał” z własnego życia, tak się zrosły z wyobrażeniem tej postaci, iż taki obraz mógł się wytworzyć w świadomości wrażliwego znawcy literatury romantycznej, zwłaszcza że ikonografia mogła tu podsuwać gotowe schematy. Poeci romantyczni często na portretach bywali przedstawiani w udrapowanych fantazyjnie burkach, opończach, pelerynach.

Nie dowiemy się, jaki był mechanizm pomyłki Czubka, a za nim „poprawiającego” Kleinera. Hipoteza, że hrabia Henryk ukazał się Kleinerowi stojący na ułamku baszty owinięty płaszczem, niby Mickiewicz, Byron czy Słowacki na portretach, i że ten obraz sprowokował edytora do podwojenia omyłki Czubka — pozostanie więc tylko hipotezą. W tym miejscu dramatu jest bowiem Krasiński niezwykle logiczny i konsekwentny, wykazuje zmysł logiki scenicznej. Oto przed chwilą szabla służyła Henrykowi do przebijania się przez tłum wrogów, jej klinga nie zamglona oddechem Orcia świadczy o śmierci chłopca, znów przez krótki czas jej ostrzem spycha Hrabia w przepaść atakujących. W końcu jednak broń stała się niepotrzebna już i wódz Okopów Św. Trójcy decydując się na śmierć samobójczą odrzuca zbędny pałasz.

Trzeba więc we wszystkich skażonych tekstach wprowadzić konieczną poprawkę:

rzucając pałasz.

Oto pouczający przykład, jak dalece ludzkie oko jest omylne, jak zawodne może być kryterium poprawności estetycznej czy zgodności z intencją autora. Jak wielkiego skupienia wymaga praca edytora.

2

Składam niezdatną w tej dobie
Szablę..

(Karpiński)

Rozważania nad rozmyślnymi czy nierozmyślnymi błędami edytorскими sprawiły, że zaczęłam się zastanawiać nad repertuarem nazw, którymi posługiwał się Krasiński na oznaczenie białej broni. Może to właśnie fakt, że wszędzie w *Nie-Boskiej komedii* w partiach poprzedzających omawianą scenę używa się „szabli”, a tylko w tym miejscu

występuje „pałasz”, zmylił Czubka i Kleinera. Spójrzmy w tekst¹². Hrabia Henryk wędrujący po obozie rewolucji dostrzeżę Bianchettiego, który jest „oparty na szabli obosiecznej [!]” (78). „Szabla” zjawia się w haśle Henryka, gdy przywołuje swoich, odpowiadając zarazem Przechrzte: „Jezus i szabla moja!” Odzew brzmi: „Maryja i szabla nasza!” (100). Jak słusznie zauważyła Stefania Skwarczyńska, w uformowaniu tego hasła znalazł wyraz kult dla tradycji konfederacji barskiej, w której jeden z przodków poety odegrał ważną rolę¹³. W rozmowie z Pankracym Henryk mówi: ocalenie „zdaj na szablę moją”, na co wódz rewolucji: „Szabla twoja — szkło” (105). W chwili rozstania z antagonistą na pogrózkę Pankracego, że obrońcom Okopów Św. Trójcy może zabraknąć amunicji, Henryk replikuje: „To się zbliżym na długość szabel naszych” (115). Kiedy zaś został mianowany przez Arcybiskupa wodzem Okopów Św. Trójcy, wygłasza uroczyste zobowiązanie: „Ojczy, szablę tę biorę [...]” (120). W scenach ostatnich IV części dramatu określenie „szabla” zjawia się kilkakrotnie w autorskich objaśnieniach i w wypowiedziach osób: „Mąż szablę chowając do pochwy” (135); po śmierci Orcia „Dobrywa szabli i przyklada do ust leżącego”, później zaś woła: „już się wdarli na długość szabli mojej” (138). Kiedy po zdobyciu Okopów Św. Trójcy Pankracy poleca odszukanie Henryka, Naczelnik oddziału melduje: „oto szabla, znaleziona kilka kroków dalej” (142). Pankracy „biorąc szablę” mówi: „To pałasz hrabiego Henryka” (143) — oczywiście ten sam „pałasz”, który został wcześniej „rzucony”. Po raz ostatni „szabla” występuje w wizji Chrystusa: „oburącz wsparty na krzyżu, jak na szabli mściciel” (146).

Tak więc „szabla” zjawia się kilkanaście razy w nacechowanych emocjonalnie i symbolicznie rejestrach stylistycznych, w scenach kluczowych. Dwukrotnie, może nawet trzykrotnie, użyto wymiennie, na oznaczenie tego samego oręża, nazw „szabla” i „pałasz” (138—139) oraz dwa razy wymiennie „szabla” i „miecz” (119, 121)¹⁴. Dwukrotnie wy-

¹² Cytaty oparte będą na wyd. 11: Wrocław 1974, w nawiasach — stronicie tego wydania.

¹³ S. Skwarczyńska, *U źródła nowatorskiego tematu „Nie-Boskiej komedii”*. W zbiorze: *Zygmunt Krasiński. W stulecie śmierci*. Warszawa 1960, s. 14, 17.

¹⁴ I. Opacki („*Ewangelija*” i „*nieszczęście*”). W: *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*. Wrocław 1972, s. 140—141) zwraca uwagę na innego rodzaju opozycję (niż u Krasińskiego) znaczeniowo-ideologiczną w nazewnictwie broni: szabli i miecza w twórczości Słowackiego. Omawiając wiersz *Anioły stoją na rodzinnych polach...* pisze: „Dwie podobne, sestynowe strofy — dwie jakże odmienne wizje Polski i Polaków, dwie jakże odmienne kategorie widzenia świata. [...] Motyw »szabli« jest jasny: to broń ułańska, »żołnierska« — i wyraziście współgra z przywołanym w tej strofie mitem rycerskim, mitem również »indywidualisty-mściciela hańby«. Motyw »miecza« natomiast nie jest tutaj synonimem szabli: to »broń« zupełnie innego rodzaju. »Miecz« u Słowackiego występuje jako symbol »broni bożej«”.

stępuje nazwa „pałasz” poza wyżej wspomnianymi przypadkami. Raz mamy prawo uważać użycie tej nazwy znów za oboczność do „szabli”. Oto opis sali, w której odbyło się spotkanie dwóch antagonistów. Na stoliku marmurowym, przy którym siedzi Mąż, leży m. in. „pałasz” (101). Ale nazwa ta znalazła się również w innym, znamienym kontekście. Chór Przechrztów pracujących nad przygotowaniem broni mówi: „Powrozy i sztylety, kije i pałasze, rąk naszych dzieło, wyjdziecie na zatrąte im” (66). Proszę zwrócić uwagę na to, w jak „niecnym” kontekście wystąpiła ta nazwa białej broni — niemal zrównanej tu z kijami.

A przecież autor *Nie-Boskiej* starannie rozdzielał oręż, który uczestniczył w sposób wyrazisty w ideowej waloryzacji sił przeciwstawnych w tym dramacie i późniejszej twórczości. Szabla była bronią szlachezną i szlachecką czy raczej: rycerską i arystokratyczną. Nie tylko w pojęciu Krasińskiego. Ale ten to poeta żywił szczególną sympatię dla szabli. Od małości wychowany w kulcie rycerskiej przeszłości ojca-napoleończyka (znany jest portret „małego Zygmunta na szabli ojcowskiej siedzącego i używającego jej wśród zabawy dziecinnej jako wierzchowca”¹⁵), utożsamiał Krasiński tę broń z cnotą męstwa, odwagi, szlachetności. Szabla, tradycyjna broń szlachty, służyła w przeszłości obronie ojczyzny i wiary. Szablą — wedle słów *Pieśni Legionów* — mieli Polacy odbić to, co im „obca moc wydarła”. (Dla ścisłości dodać trzeba, że w pieśni zjawia się i „pałasz”, ale w kontekście „demokratycznym”: „Gdy jąwszy pałasza, / Hasłem w s z y s t k i c h zgoda będzie / I Ojczyzna nasza”.) Do tej tradycji też się mógł odwoływać Krasiński, choć słowa powyżej cytowane sąsiadowały z „raclawickimi kosami”. Wykorzysta ten „sojusz broni” szlacheckiej i chłopskiej w *Psalmie*, w którym nawoływał: „Z polską szlachtą polski lud”. Ale to późniejsze dzieje.

W okresie tworzenia *Nie-Boskiej* rodzaj broni był, jak się już rzekło, nacechowany ideologicznie. Rewolucyjne masy dysponują niezgorszym arsenałem, przy czym broń ich stanowią narzędzia dotychczasowej pracy: kosy, młoty, heble, stemple, szydła. I inne, o których za chwilę. Tu powrócmy jeszcze do odnotowania zaświadczonego w korespondencji i twórczości poety — kultu szabli. Pisał Krasiński do Reeve’a w dniach powstania listopadowego, w którym z woli ojca udziału nie wziął: „chcę to imię [Polski] z szabłą w rękę wyrzeć na piersiach Rosjan”. W innym zaś liście, tłumacząc temu samemu adresatowi, iż ze względów moralnych nie może brać udziału w konspiracyjnej walce, oświadczał: „Dla mnie słońce jasne, a w obliczu słońca ostrze szpady błyszczące i na dwa kroki przede mną nieprzyjaciel”¹⁶. Pamiętajmy, że listy do Reeve’a

¹⁵ Wspomnienie A. E. Koźmiana, cyt. za: M. Janion, *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*. Warszawa 1962, s. 16.

¹⁶ Cyt. jw., s. 109.

były pisane po francusku i z tego może względu „szpada”, zachodnioeuropejska reprezentantka broni białej, zastąpiła tu polską „szablę”.

W *Przedświcie* zjawia się „szabla” parokrotnie, i to w miejscach znaczących. Oto „Hetman, co przy grobie / Oddalonym zwykle trzyma / Na szablicy ręce obie” (w. 439—441). I dalej, kiedy wywołane pieśnią „*Jeszcze nie zginęła*” zjawiają się „duchy ojców”, „wszyscy z trumien polskich rodem”, idący „Chrystusowym chodem”, stanowią tłum oznakowany buńczukami, sztandarami, piórami, koronami, „katolickim krzyżem” — to herby, tarcze, znaki i „tłum szabel” (w. 595—599). Później „przebóstwieni, rozzłoceni” trzymają „dobyte do połowy / Damasceńskie swe szablice” (w. 638—639), które następnie okazują się ścisłanymi w rękę mieczami: „jakby miał się ku obronie / Tej lecącej — w gwiazd koronie” (w. 643—646).

Przykłady można by mnożyć, potwierdzając tę szczególną estymę, jaką żywił autor *Nie-Boskiej* dla „długiej” broni siecznej: szabli, miecza, szpady, pałasza. Szabli jednak na pierwszym miejscu. W *Psalmie miłości* do inwentarza tej broni dorzucił jeszcze jeden jej rodzaj: kord. Kord i szabla mogą rozciąć „krwawy knut”. Miecz także się tu zjawia jako oręż „rodu szlachty”. Przeciwwstawiona zostaje mu broń „zbójów”: „hajdamackie noże”. Broń ta — broń rewolucji i zarazem broń motłochu — zjawiała się już w *Nie-Boskiej komedii*. Chór Rzeźników powtarza złowieszczy refren: „Obuch i nóż — broń nasza”. Toteż nic dziwnego, że Berwiński w swoim *Marszu w przyszłość* prowokacyjnie wobec wieszca w ten właśnie oręż uzbroił gromadę ludową kroczącą ku ziemi obiecanej przez morze krwi: „więc gdy stary bóg nie słucha, / Pomódlmy się do obucha, / Uściśnijmy noże [...]”.

Nóż, sztylet, puginał — krótka broń biała — to według Krasińskiego oręż zbójów, morderców, tchórzy zdradliwych, spiskowców wreszcie. Aż dziw bierze, że hrabia Henryk zwiedzający obóz rewolucji niejako podwójnie sprzeniewierza się „kodeksowi rycerskiemu”, który nakazuje unikanie konspiracji, podstępu, walkę „w obliczu słońca”. Dumny arystokrata-poeta, zanim zdecyduje się objąć dowództwo nad obrońcami Okopów Św. Trójcy — zamaskowany, uzbrojony w pistolet i sztylet zakrada się do obozu wroga, a zagrożony bezpośrednio niebezpieczeństwem zde-maskowania, ucieka się do podstępu, przedstawiając się jako „klubista hiszpański”. Co prawda, sama decyzja udania się do obozu wroga wymagała odwagi graniczącej z szaleństwem, przy tym Henrykowi nie chodziło bynajmniej o szpiegowanie przeciwnika w poniżającym godność arystokraty sensie. Zresztą wiemy, że Krasiński nie oszczędzał swego bohatera, wyposażając go w wiele cech negatywnych. Wiemy, że kazał mu być złym mężem i ojcem, fałszywym poetą, człowiekiem nie tylko

dumnym, ale i pysznym¹⁷. Wiemy też, że do cech uwznioślających bohatera należały odwaga i poczucie godności osobistej. Truizmem jest konstatacja, iż hrabia Henryk był w pewnym stopniu autoportretem. Stworzył go Krasieński w okresie rozjątrzenia uczuciowego i głębokiej refleksji nad sobą — i nie tylko nad sobą, nad swoim — i nie tylko swoim miejscem w świecie historycznym.

W miarę upływu lat hrabia Zygmunt czuł się coraz silniej spokrewniony z hrabią Henrykiem, coraz bardziej utożsamiał swoje życie z życiem swego bohatera, odczytując dzieje własne i dzieje społeczne jako sprawdzanie się „proroctw” zawartych w młodzieńczym utworze. Wiemy o tym także, że w okresie powstawania *Nie-Boskiej komedii* wykorzystał elementy autobiograficzne do kreacji dwóch postaci: nie tylko Henryka, ale i Orcia. I tu zaczyna się pewien wątek myślowy, który rozpatrzyć można hipotetycznie tylko, w ścisłej konfrontacji utworu z przeżyciami Zygmunta Krasieńskiego w okresie powstania listopadowego i w czasie pobytu w Petersburgu, gdzie znalazł się zaciągnięty siłą obowiązków synowskich z woli ojca — generała Wincentego. Rzecz jest zbyt dobrze znana z biografii autora *Irydiona*, aby ją tu powtarzać. Konflikt między „drogim ojcem a drogą ojczyzną” jako konflikt dwóch typów patriotyzmu: rodowego — reliktu epoki feudalizmu, który nakazywał posłuszeństwo głowie rodu i władcy, oraz nowożytnego, narodowego, został już wszechstronnie skomentowany (począwszy od fundamentalnych prac Marii Janion) i spopularyzował się szeroko. Konieczność wyboru między posłuszeństwem w stosunku do uwielbianego (m. in. za rycerską przeszłość) ojca a posłuszeństwem wobec patriotycznego nakazu walki o wolność narodu — stworzyła Zygmunтови sytuację w jego odczuciu tragiczną. Poddał się woli ojca, on, marzący o „wyrzyciu szabłą” imienia Polski na piersiach wroga, ale przeżył to jako hańbę; hańbę osobistą i hańbę rodu; jako grzech patriotyczny. 28 maja 1831 pisał do Reeve’a już po dokonaniu wyboru:

mój ojciec popełnił błąd ciężki, straszny; ale to nie ja będę żądał od niego zdania rachunku. [...] ja będę nędznikiem otoczonym pogardą, wiem o tym.

I dalej pisał o sobie: „ofiara jest wielka: nie znajdzie ona oddźwięku na ziemi¹⁸”. Godził się więc ponosić odpowiedzialność za „błąd ciężki” ojca. Czy istotnie nie żądał od niego rachunku? Listy zdają się dowodzić, że coraz bardziej ulegał argumentacji generała Wincentego, który powstanie listopadowe przedstawiał synowi nie jako wojnę narodową, ale jako rewoltę społeczną, wywołaną przez ludzi bez przeszłości i tradycji, niemal przez męty socjalne. Ale choć niewątpliwie ten właśnie

¹⁷ Najdobitniejszy przejaw pychy występuje w monologu Henryka w cz. IV, po objęciu dowództwa nad Okopami Św. Trójcy: „Jakże tu dobrze być panem, być władcą” (124).

¹⁸ Cyt. za: Janion, *op. cit.*, s. 106.

kierunek interpretacji wydarzeń z lat 1830—1831 wziął górę w sądach autora *Nie-Boskiej* o społecznym charakterze powstania — gruby cień wątpliwości co do roli ojca i własnej w tym okresie musiał pozostać nie usunięty. Zwłaszcza iż w czasie pobytu w Petersburgu przekonał się, że generał Wincenty, tak zręcznie szermujący argumentem „dobra ojczyzny”, dla której trzeba zjednać władcę, przedstawiający swoją rolę na dworze carskim jako „misję” obrońcy interesów narodowych — zabiega po prostu o to, aby jedynemu potomkowi rodu zapewnić karierę „dworską”. Złowrogi sąd, jaki w *Nie-Boskiej komedii* odbywa się w lochach zamku Okopów Św. Trójcy, jest sądem nad własną klasą, jest sądem nad hrabią Henrykiem. A ten, przywieziony przed sąd przez własnego syna, Orcia, jest postacią, która zawiera rysy autora *Nie-Boskiej* i jego ojca. Pisze Treugutt:

Henryk [...] jest nie tylko poetą, ale i człowiekiem czynu, stanie się wodziem arystokratów — są w tej postaci myśli Zygmunta Krasińskiego o sobie, ale to także, co chciał widzieć w rycerskiej legendzie ojca, generała Krasińskiego. Oczywiście — niech nas nie mylą ślady podobieństwa, ani Orcio nie jest Krasińskim w dzieciństwie, ani Henryk nie jest w jedną figurę połączonym ojcem i synem¹⁹.

To prawda, tak upraszczająco nie można widzieć postaci hrabiego Henryka. Ale sądzić można, że w poczuciu winy, odpowiedzialności za „grzech” nastąpił jakiś rodzaj utożsamienia z ojcem, a zarazem niezgoda na tożsamość, ta niezgoda, która kazała Krasińskiemu tak skonstruować scenę sądu, że występuje w niej nie tylko jako oskarżony, ale i jako ten, który ojcu ukazuje przyszłość, wyrok potępienia; który uświadamia mu konieczność poniesienia kary za „winy przodków” i za własne winy.

Za to, żeś nic nie kochał, nic nie czczył prócz siebie, prócz siebie i myśli twych, potępion jesteś — potępion na wieki. [128]

— mówi do Henryka Chór Głosów. Z listów Krasińskiego można wyczytać niejedno sformułowanie podobne, o poczuciu wiecznego potępienia i „cierpienia za winy wszystkich przodków”. Ale czyż w wyroku Chóru Głosów nie można dosłuchać się wyrzutu i oskarżenia generała Wincentego? Egoizm ojcowski niszczył porywy syna, naginał jego wolę do swoich „myśli” — zamysłów ograniczających się do zabiegów o chwałę rodu. To ojciec „czcił siebie” nawet w synu swoim. I przypomnieć trzeba, że Orcio, który przyprowadził ojca na scenę sądu, darzy go miłością, a przedostatnimi jego słowami jest prośba o przebaczenie: „Przebacz mi, Ojcze” (130). W tej scenie sądu i prośby o przebaczenie odbiła się cała dwoistość stosunku Zygmunta do generała Wincentego. W tym „krwa-

¹⁹ S. Treugutt, wstęp w: Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia*. Warszawa 1974, s. 47.

wiącym okresie młodości” uświadomił sobie młody poeta, iż to, czym się cieszył i szczylił — chwalebna, rycersko-patriotyczna przeszłość ojca — w świetle dalszej kariery carskiego dworaka straciło wartość.

Decyzja Henryka w *Nie-Boskiej komedii* objęcia dowództwa nad przedstawicielami starego, ginącego świata ma podwójną motywację. Henryka uwodzi żądza władzy i chęć osiągnięcia sławy; zarazem jest w tej decyzji jakby rys bezinteresownej rycerskości. Hrabia dzielnie walczy szablą — bronią szlachetnych — w obronie tych, którzy już od dawna szlachetnymi być przestali, walczy w obronie dawnych wartości, dawnych ideałów. Kiedy walka staje się niemożliwa — odrzuca on broń na chwilę przed skokiem w przepaść wiecznego potępienia: „Niepotrzebnyś mi dłużej”. Mówi to bohater *Nie-Boskiej*. Tak musiał sobie powtarzać z goryczą Krasiński, uwięziony wolą ojca i własną słabością, z dala od toczącej się walki powstańców listopadowych. I myślał może o tym, że szlachetna broń została odrzucona również przez tego napoleońskiego generała, który tak pisał do syna w dniach rewolucyjnego zamętu:

odpowiedziałem [Czartoryskiemu], że cnota, co mymi krokami zawsze wiodła, [...], bratobójczego nie pozwoli jąc się oręza i że dymisją daję²⁰.

Inaczej rzecz ujmując — hrabia Wincenty rzucił pałasz ze słowami: „Niepotrzebnyś mi dłużej”. Tak mógł ten gest generała odczytać Zygmunt i przyjmując na siebie niejako odpowiedzialność za „błąd straszny” ojca utworzył postać, której przydał własną obolałą świadomość. Poeta marzący o możliwości walki z wrogiem „w blasku słońca” — musiał się nawet w poezji uciekać do konspiracji, anonimowości, ukrycia. A kiedy później rozważał możliwości „zmartwychwstania Polski” — wykluczał użycie broni. Odrzucił pałasz na zawsze.

Postscriptum I

Jest w listach do Jerzego Lubomirskiego opis niefortunnej przygody, która przytrafiła się Krasińskiemu w 1839 roku. Przedstawił ją dwukrotnie. Podaję obie wersje, bo godne są zastanowienia. Oto pierwsza, z 21 sierpnia:

[...] 5-go w Genui, nocleg w Pavi, tam okropny przypadek — o samej północy ja z pałasem nagim wśród 30-stu pianych studentów, broniący pojazdu, a grad kamieni zewsząd na mnie, na pojazd, a w tym pojeździe było Sorrento [tj. Delfina Potocka]. Kiedy się zobaczymy, szerzej Ci to opiszę. Bóg zbawił, Bóg dał wybrnąć. Jeszcze dziś blednieję, gdy myślę o tym. Bo czy Ty się domyślasz, czego ten motłoch chciał? Ach!²¹

²⁰ Cyt. za: Janion, *op. cit.*, s. 102.

²¹ Z. Krasiński, *Listy do Jerzego Lubomirskiego*. Opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski. Warszawa 1965, s. 31.

Tym wieloznacznym „Ach!” kończy Krasiński opis przygody, w której wystąpił w scenie mającej dla nas dziś charakter ironiczno-groteskowy. Pałasz, nagi pałasz posłużył nie w walce z wrogiem, ale — niemal jak kij — do rozpędzenia bandy pijanych studentów. Wprawdzie Krasiński stylizuje się tutaj na obrońcę czci niewieściej, ale w liście z 26 XII 1839 inaczej już rzecz przedstawia. O pawijskiej przygodzie musiały się rozejść jakieś plotki (może to sam Lubomirski był ich kolporterem?). Krasiński więc stara się zapobiec ich rozprzestrzenianiu przesyłając nową wersję wypadków:

Co tam o Pavii i kto opowiadał? — Nic potwornego nie zaszło. Ze trzydziestu pijanych burszów napadło na powóz przed pocztą stojący o 12-iej w nocy, kamieniami zaczęli ciskać, dobyłem pałasza, służącą ściągnęli z koźlą na ziemię, rzuciłem się na nich mówiąc im, że wstyd tak z Polakami postępować — na to czarodziejskie imię zaprzestali rozboju swego, przeprosili, oddali i się. Przez ten czas w głębi powozu siedział Sorrento, żaden z tych gałganów go nie widział nawet²².

A więc przedmiotem ataków nie była ukochana kobieta, lecz tylko jej służąca, pałasz nie musiał być użyty, bo wystarczającą obroną przed pijanymi studentami było „czarodziejskie imię” Polski. Akcenty heroizujące owo zajście zostały wyciszone. Jak się to odbyło w rzeczywistości, nie dowiemy się zapewne nigdy i nie jest to ważne. Faktem jest, że Delfina musiała się wystraszyć porządnie, bo jeszcze w 1844 r. Krasiński pisał do niej: „byłabyś sobie Pawię przypomniawszy i wszystkimi nerwami zadrżała”²³. Nam pozostaje odnotować tylko jeden szczegół znamieny dla obyczajowości ówczesnej. W roku 1839 udając się w podróż Krasiński woził z sobą pałasz. I jak się okazuje, mógł się on przydać. Ale czy taki „podróżny pałasz” był rzeczywiście bronią sieczną? Odmianą szabli? Zofia Stefanowska w rozmowie ze mną na temat nomenklatury używanej przez Krasińskiego w zakresie broni białej przypomniawszy „dziwne materyi pomieszanie” w związku ze słynnym Scyzorykiem Mickiewicza i wyraziła przypuszczenie, że może taki pałasz używany w podróży był po prostu rodzajem laski czy czegoś w tym typie. Trzeba by się w tym względzie zwrócić do znawców historii broni lub historii strojów.

Postscriptum II

Nie mam dokumentacji stosownej, aby zorientować się, jak scena samobójstwa Henryka była rozwiązywana w teatrze. Wolno jednak wnioskować z niektórych fotografii, że płaszcz odgrywał jakąś rolę

²² *Ibidem*, s. 53.

²³ Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*. Opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski. T. 2. Warszawa 1975, s. 490.

w przedstawieniach. Czy był zrzucany z ramion Henryka w chwili skoku? Jeśliby się udało stwierdzić, że w którymkolwiek przedstawieniu taki właśnie romantyczny gest wykonuje aktor grający hrabiego Henryka — byłby to dowód, że edytorski błąd, pozornie drobny, może mieć niebagatelne konsekwencje.