

Stanisław Pigoń

"Pan Tadeusz. Podobizna rękopisu",
Adam Mickiewicz, Wrocław 1949,
Zakład Narodowy im. Ossolińskich,
Folio, s. XIII, 3 nlb., 332 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 41/2, 594-597

1950

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.

kresie. Ale nie ma w tym nic z manifestu, nie ze z góry ułożonego programu. Tonizm sam z siebie wybucha. Rodzi się z rytmu języka i jak ruń młoda krzewi się i narasta na skostniałej pożywce starych sylabotonicznych stóp. Rytmika Wyspiańskiego jest nie do naśladowania. Dlatego słowo jego w wierszu ma w sobie coś tak urzekającego. Wciąga nas ono w odmět tajemniczy i falujący, w tętno żywe, niepowtarzalne, jedyne". Już sam sąd estetyczny domaga się dyskusji. Ale sąd o niepowtarzalności i jedyności techniki wersyfikacyjnej Wyspiańskiego zadziwia w ustach autorki, która przecież potrafiła warsztat wersyfikacyjny poety ująć w zracjonalizowanym języku nauki. Sąd zaś o spontanicznym wybuchu tonizmu w twórczości Wyspiańskiego staje się podejrzany już przez samą bliskość chronologiczną poety, którego twórczość stała się manifestem tonizmu.

Tu wracamy do specyficznego historyzmu autorki, o którym już napomknęłam. Poza chronologicznie rozpatrywaną twórczością poszczególnych indywidualności poetyckich znika poetyka historyczna. Szczególnie silnie wychodzi to w drugim tomie. Może dlatego, że poeci, o których mówi autorka w tej części swej pracy, są jej bliżsi i zachwyty dla ich twórczości przesłania sprawę ogólnych dyrektyw wersyfikacyjnych poetyki, w której ich twórczość rozkwita. Może dlatego, że mając do czynienia z materiałem tak ogromnym, autorka ograniczyła się do wyboru najwybitniejszych przedstawicieli i ci przystonili jej zagadnienia poetyki historycznej. Z pewnością także i dlatego, że najogólniejsze założenia autorki nie broniły jej przed uznaniem decydującej roli indywidualności twórczej w rozwoju takich czy innych typów wersyfikacyjnych. Toteż historyczność drugiego tomu jest w dużym stopniu osłabiona, choć nie znika zupełnie. Tu już pojawiają się przeglądy struktur stopowych sylabotonizmu, dokonywane bez podkreślenia historycznego punktu widzenia. Broni autorkę chyba to, że właściwy rozwój wzorca sylabotonicznego i tonicznego zamyka się w stosunkowo krótkiej przestrzeni czasowej.

Kończąc recenzję raz jeszcze chciałabym podkreślić jej charakter postulatorywny w tych punktach, w których mogłaby być zrozumiana jako zaatakowanie *Studiów* Dłuskiej. Stworzenie prawdziwej historii wiersza powiązanej z historią stylu literackiego, a nie chronologii form wersyfikacyjnych, wymagałoby zdobycia ogromnej wiedzy dotyczącej języka artystycznego, wiedzy, która jeszcze nie istnieje. W chwili, gdy autorka swoją pracę pisała, zrobiła maksimum tego, co zrobić było można. Należało może tylko po prostu powstrzymać się od wyjaśnień mechanizmu, zmian wersyfikacji, wyjaśnień, które się najpewniej nie ostaną.

Maria Renata Mayenowa

Adam Mickiewicz, PAN TADEUSZ. PODOBIZNA RĘKOPISU. Wrocław 1949. Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Folio, s. XIII, 3 nlb., 332.

Oto nareszcie zrealizowane wydawnictwo, którego się pożądało tyle lat. Od roku 1925, kiedy to Polska Akademia Umiejętności wydała w podobiznach fotograficznych autograf III cz. *Dziadów*, jasna była sprawa, że takąż techniką upowszechnić należy również (i co rychlej) *Pana Tadeusza*. Nieskoro wszelako realizowało się to pragnienie. W r. 1934 były nawet na ten cel zapewnione

fundusze; nieskwapliwość ludzka sprawiła, że z nich nie skorzystano. Dopiero po ostatniej wichurze wojennej, kiedy się okazało, że o mały włos nie straciliśmy całego zabytku, konieczność co rychlejszego sporządzenia podobizny uprzytomniła się z całą oczywistością. Dziś mamy ją w ręku jako najcenniejszy i najtrwalszy plon „roku Mickiewiczowskiego”. Realizator tego plonu, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, może go zapisać na złotej karcie swych zasług.

Jakżeż wypadła realizacja? W okazałym tomie folio ujęto klisze 271 stron autografu, wszystko, co dzisiaj z tego zakresu jest dostępne. Trzon główny stanowi tzw. kodeks dzikowski, uzupełniają go zdjęcia kart będących w posiadaniu już to bibliotek (Muzeum Mickiew. w Paryżu, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Muzeum Narod. w Krakowie), już też w zbiorach prywatnych (po Wł. Buchnerze i ks. J. Wiśniewskim). W porównaniu z materiałem, który uwzględniono w tzw. wydaniu sejmowym (1934), jest to więcej o półówkę jednej karty z ks. VIII, ale niestety mniej o jedną kartę tejże księgi (w albumie Jachowicza) i o kilka skrawków, które uległy zagładzie wraz z Biblioteką Krasieńskich¹.

Zdjęcia fotograficzne (Br. Kupca) przeniesiono na klisze techniką siatkową, która z największą możliwie precyzją pozwala oddać wygląd oryginału. Wykonano je starannie w Państw. Łódzkich Zakł. Graficznych. Tekst podobizn jest dobrze czytelny dla gołego oka. Jednego nie dało się uniknąć. Leży w naturze fotografii, że uintensyfikuje ona plamy atramentowe i nie pozwala uchwycić spod nich nikłych śladów liter, w oryginale jeszcze poniekąd dostrzegalnych.

Materiał zgromadzony rozsegregowano starannie, oddzielając wersje brulionowe ksiąg od odpisów na czysto, umożliwiając przez to łatwiejszy wgląd w przebieg realizowania się wizji poetyckiej w słowie i wierszu. Uniknięto więc błędu Kallenbacha, który wydając autograf III cz. *Dziadów* z kodeksu kórnickiego, pomiędzy podobizny jego kart wsuwał — jak gdyby tam przynależne — podobizny z kodeksu Domejki; nie uprzedziwszy zaś o tym czytelnika, dał w ten sposób mylne pojęcie o kodeksie podstawowym.

Zarówno więc co do wyboru techniki wykonania, jak i co do układu — całość podobizny wyszła bez zarzutu.

¹ Tu zapewne miejsce na zapobieżenie pewnemu bałamuctwu, które mogłyby sprawić kłopot przyszłemu badaczowi autografów albo też stać się podstawą fałszywej legendy. W Kurierze Lwowskim, 1935 (nr 114 z dn. 27 IV), zakomunikował L. Pierchala, w notatce pt. *Czy istnieje siódmy (!) autograf „Pana Tadeusza”*, że jako redaktor Szkoły umieścił on w 1904 czy 1905 r. na życzenie p. Przeździeckiej zapytanie, w której to galicyjskiej bibliotece publicznej znajduje się autograf *Pana Tadeusza*, wypożyczony z Biblioteki Przeździeckich w Warszawie. Redaktor otrzymał potem zawiadomienie z Biblioteki, że autograf się znalazł. Byłby to zatem — dodaje autor notatki — „siódmy i prawdopodobnie kompletny” autograf poematu.

Wszystko to wygląda na płochy żart z czytelnika. Nie można było dotrzeć do rocznika Szkoły z r. 1904; w latach 1905 i nast. nie ma śladu podobnego ogłoszenia. W ogóle mało się ono wydaje prawdopodobne. Kierownik biblioteki, który by przez gazety szukał, komu pożyczył autograf Mickiewiczza, byłby dobrym okazem roztargnienia. O istnieniu autografu czy fragmentu autografu *Pana Tadeusza* u Przeździeckich nie skądinąd nie wiadomo. Był tam jedynie autograf *Grażyny*.

Udostępniony w ten sposób autograf arcydzieła to nie tylko akt petyzmu narodowego, zapewniający utrwalenie i rozpowszechnienie drogiej pamiątki. To także znakomita przysługa w badaniach naukowych. W dotychczasowych studiach nad ontogenezą poematu wyzyskano autograf drobiazgowo i wszechstronnie. Ale historykom literatury nie dotrzymali tu kroku językoznawcy. Autograf *Pana Tadeusza* nie był jeszcze podstawą systematycznego zbadania języka utworu. A jest to przecież blok językowy największy: kilkanaście tysięcy wierszy. Swego czasu wydobyłem z niego kilka szczegółów (*Język Polski* XIX, 1934, nr 5), które były swego rodzaju drobną rewelacją i dowodziły, jak język ten w pierwszym odlewie, nie znormalizowany jeszcze przez korektę, odbiega w niejednym, i to w sposób bardzo charakterystyczny, od tego, co jest nam znane z tekstów drukowanych. Systematyczne jego zbadanie na tym właśnie pierwotnym gruncie będzie niewątpliwie pierwszym rezultatem naukowym omawianego tu wzorowego wydania.

Z równym uznaniem wyrazić się wypadnie o sprawie wydawniczej. Wyszła ona spod troskliwej ręki T. Mikulskiego. Składają się na nią uwagi wstępne na początku i objaśnienia wydawnicze na końcu tomu.

We wstępie poinformowano w sposób zwięzły o okolicznościach, w jakich powstawał autograf, i o kolejach, przez jakie przechodził za życia poety, a także po jego śmierci. Były one wcale urozmaicone i świadczą, że autografowi towarzyszyła szczególniejsza życzliwość losów. Informacje są rzeczowe, pewne, stwierdzone. Uzupełnić by je można kilkoma drobnymi, tu właśnie przynależnymi szczegółami.

Mówiąc o tym, jak St. Tarnowski zakupił w 1871 r. autograf od syna Poety, podano, że pośredniczył przy tym Br. Zaleski. Wspomnieć się godzi o tym, który tam był inicjatorem bodajże i pośrednikiem głównym: o E. Januszkiewiczu. Dzielać swój pobyt między Paryż a Kraków, sam pietystyczny zbieracz spuścizny rękopiśmiennej Mickiewicza, współpracownik *Czasu*, zbliżony do Tarnowskiego — on to był właściwym sprawcą i opiekunem transakcji, czego zresztą dowodzi zachowany jego list. Tarnowski zapłacił wówczas za autograf 7.000 fr., co nie tyle zapewne odpowiadało „rynkowej” wartości obiektu, ile było formą pomocy udzielonej przez nabywcę Wł. Mickiewiczowi, zrujnowanemu w zamieszkach paryskich tego roku. „Dzikowski” zaś nazywa się kodeks ten dlatego, że po śmierci St. Tarnowskiego zakupił go synowiec zmarłego, Zdzisław Tarnowski z Dzikowa, który dopiero go powierzył Zakładowi Narodowemu im. Ossolińskich. Przy opisie skrzynki hebanowej, pięknego okazu krakowskiej sztuki rzemieślniczej, gdzie St. Tarnowski przechowywał autograf, zaznaczyć warto, że ryciny ścienne, wykonane igłą na płytkach z kości słoniowej, sporządzono według rysunków Juliusza Kossaka. Informuje o tym Al. Semkowiec w *Katalogu Wystawy Jubileuszowej* (1949, s. 79).

Końcowe objaśnienia wydawnicze redaktora mieszczą opisy kart autografu zwięzłe, a precyzyjne i wyczerpujące. W osobnym zestawieniu zarejestrował redaktor straty w zasobie autografów, spowodowane przejściami ostatniej wojny.

Szata typograficzna wydania wyszła pięknie i należycie. Papier kredowy pozwolił odtworzyć klisze możliwie wiernie. Dobór czeionek, układ stronic tekstu drukowanego dają chlubne świadectwo staranności J. Kuglina. Mniej

fortunnym pomysłem wydaje się umieszczenie w tekście *Wstępu* trzech przerywników; prawda, wzięte one zostały z pierwszego wydania poematu, ale przerysowane w trzykrotnie zwiększonych wymiarach, przy ostrych konturach i silnym nasyceniu czerni, straciły dawny swój charakter stylowy, a nie zharmonizowane z nowoczesnym obrazem typograficznym, muszą razić jako pewnego rodzaju dysonans artystyczny. Ale skaza to ostatecznie drobna. Pretensję — równie słuszną, choć też mniej ważną — można by wytoczyć co do rozwiązania artystycznego okładki intrologatorskiej.

Obejmując okiem raz jeszcze całość wydawnictwa powtórzyć trzeba słowa, które podyktowało pierwsze wrażenie. Okazały tom z podobiznami autografu *Pana Tadeusza* to najcenniejszy hołd rocznicowy złożony Poeście, wielka przysługa wyświadczona nauce, niezaprzeczona zasługa Wydawnictwa, piękny przykład pracy zespołowej, fotograficznej, cynkotypicznej, typograficznej i nade wszystko redaktorskiej.

Stanisław Pigoń

Stanisław Adamczewski, SZTUKA PISARSKA ŻEROMSKIEGO. Kraków 1949. M. Kot, s. 447, 1 nlb. Biblioteka Naukowa nr 9.

Praca Adamczewskiego pt. *Serce nienasycone* ukazała się po raz pierwszy w r. 1930. Wydana powtórnie w r. 1949, nie uległa żadnym przekształceniom, jak by tego można było oczekiwać wobec aktualnych dyskusji metodologicznych, rozpoczętych przez krytykę marksistowską. Zanim spojrzymy na nią krytycznie, oddajmy głos autorowi:

„Edycja obecna prócz zmiany tytułu na dokładniej określający przedmiot książki uległa w szczegółach poprawkom i uzupełnieniom (m.in. bardziej przejrzystym sformułowaniom nagłówków nad rozdziałami) zachowując bez zmiany charakter i tok książki, pomyślanej jako monografia opisowa. Poza to założenie metodyczne książka nie wychodzi”.

Nie wdając się w dyskusję nad możliwościami monografii wyłącznie opisowej, zobaczymy, jaką wiedzę o Żeromskim daje pokaźna, bo 425 stron tekstu głównego licząca praca.

Najbardziej dla Żeromskiego znamiennej cechą w pojęciu autora jest tęsknota za pełnią życia, przyrodzona, biologiczna żądza doznawania świata takiego, jakim jest, z metafizycznym pięknem i złem, wewnętrzna afirmacja wszelkich tego życia przejawów, które niezależnie od wartości porywają samym „szczęściem istnienia wyższym nad umysł”.

Stawiając tę naczelną tezę stwierdza Adamczewski, że jedynie sztuka dać może iluzję częściowego spełnienia tych pragnień. Praktyczna działalność słyca to, co jest w człowieku najcenniejsze — kontemplacyjny nurt odczuwania życia. Sublimowana sztuka zdolna jest dać złudzenie wiedzy o świecie — nie po to jednak, by go przekształcać, ale po to, by go odczuwać. Eliminuje się tu wszelką aktywność społeczną pisarza, świadome uczestnictwo w historycznych procesach rozwojowych.

Zadaniem twórcy jest wyrażanie pragnień. Znamienne cytaty Nietzschego ułatwiają określenie stanowiska autora monografii. Rozdarte wewnątrz duchowe człowieka to najistotniejsza problematyka literacka. U kolebki tworzenia stoi