

Izabela Grzelak

Końcowa faza procesu twórczego : o pracy Kazimierza Przerwy-Tetmajera nad własnymi tekstami przed oddaniem ich do druku

Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica 13, 169-176

2010

Artykuł został 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.

Izabela Grzelak

Końcowa faza procesu twórczego – o pracy Kazimierza Przerwy-Tetmajera nad własnymi tekstami przed oddaniem ich do druku

Każdy twórca ma swój sposób pracy nad tekstem. Jedni tworzą regularnie, przy ulubionym biurku, artystyczny wysiłek nierzadko poprzedzając mniej lub bardziej unikatowym rytuałem. Inni noszą przy sobie notatniki, w których zapisują wszystkie pomysły czy zasłyszane sformułowania. Jedni układają tekst w głowie, na kartce spisując jego gotową, ukształtowaną całość. Inni tworzą kolejne wersje dzieła na papierze (obecnie coraz częściej na komputerze), a ilość wariantów doprowadzają niemal do nieskończoności.

Każdy badacz literatury w głębi duszy marzy o tym, by przeniknąć tajemnice okrywające mityczny akt twórczy ulubionego autora. Nie wynika to ze wścibstwa, lecz z przekonania, że wiedza o procesie kształtowania dzieła pomaga zrozumieć je pełniej i dojrzalej. Wielu twórców ułatwia zadanie swoim badaczom, często szukając jeszcze jednej szansy na unieśmiertelnienie. Bywają jednak pisarze, którzy za życia i po śmierci pragną zachować w utajeniu proces twórczy. Wśród nich wymienić można Kazimierza Przerwę-Tetmajera.

Tetmajer, na pozór ochoczy bywalec salonów, w rzeczywistości nie przepadał za nadmiernym zainteresowaniem swoją osobą. Doceniał popularność do chwili jej pozyskania. Wielbicielki zasypujące go listami, proszące o przepisanie ulubionych utworów (oczywiście erotyków) czy jeżdżące za nim, gdzie tylko by się nie udał, irytowały go. Nie mniej denerwowali poetę szepczący na jego widok przechodnie.

Wszelkie objawy nadmiernej fascynacji nim i jego twórczością niecierpliwiły Przerwę-Tetmajera, ale przecież doskonale rozumiał, że właśnie ci pasjonaci i ich żywiołowe uwielbienie dla spisanych przezeń strof przekładały się na zainteresowanie wydawnictw, księgarni i bibliotek, a tym samym pozwalały mu żyć, jak pragnął. Starał się jednak minimalizować wpływające na światło dzienne sekrety życia prywatnego.

Niechętnie zapatrywał się także na pracę swoich przyszłych biografów:

Tobie bym powiedział wszystko, więcej nawet niż chcesz wiedzieć, ale Ty mój list schowasz [...] po latach kilkudziesięciu wyciągną go Twoje wnuki i sprzedadzą go do jakichś tam zbiorów [...]. Tam na moim liście „krwią z serca” pisany profani postawią kolejny numer,

wpiszą w katalog i będą dawali do czytania każdemu chętnemu dowiedzenia się czegoś o mnie-człowieku, o mnie-synu, o mnie-przyjacielu, o mnie-kochanku, o mnie-twórcy. A ja nie lubię, jak mi tak wdzierają się pod podszewkę i już teraz, jak mogę, zabezpieczam się przed przyszłym oglądaniem mnie pod światło. Nie, nic Ci nie napiszę, nigdy nie dojdzie nikt więcej ponad to, co ja chcę, by o mnie wiadano¹.

Nie tylko świadomie komponował korespondencję, by jak najmniej powiedział o życiu autora. Także celowo kreował się w niej, przeciwdziałając przyszłemu „wdzieraniu się pod podszewkę”. Taka zapobiegliwość może zastanawiać. Bo skąd Tetmajer miał pewność, że ktoś będzie chciał się o nim w przyszłości czegoś dowiedzieć? Niewątpliwie zainteresowanie, jakie wzbudzał u współczesnych, mogło nasuwać odpowiednie przypuszczenia. Nadto był przedstawicielem pokolenia, które oczarowane życiem wielu sławnych poprzedników eksplorowało sferę ich intymistyki. A jednak powstała w 1897 roku plotkarska biografia Słowackiego autorstwa Ferdynanda Hoesicka nie przypadła Przerwie-Tetmajerowi do gustu².

Może stanowisko poety byłoby inne, gdyby potrafił przewidzieć przyszłość: zarówno szybki kres własnej sławy, jak i wojnę, kiedy większość pozostałych po nim pamiątek i dokumentów spłonęła lub bezpowrotnie zaginęła. W rezultacie przetrwało niedużo materiałów, które mogłyby pomóc w scharakteryzowaniu procesu twórczego Tetmajera i jego pracy nad tekstem.

Zachowało się niewiele rękopisów Tetmajera – *Nowy Korbut* wymienia tylko egzemplarz teatralny *Sfinksa* z poprawkami autora, szkic *Objaśnienia do olbrzymiego obrazu „Tatry”* (opisujący obraz Ludwika Bollera i Stanisława Janowskiego), *Wizję okrętu* i kilka wierszy³. Krystyna Jabłońska podaje, że „zachowały się jedynie [...] rękopisy noweli *Na marne* oraz fragmenty powieści *Gra fał* i *Walka*”⁴. Te sprzeczne wzmianki wymagają gruntownego sprawdzenia. Z pewnością, wbrew informacjom *Nowego Korbuta*, zachował się manuskrypt opatrzony tytułem *Na marne*⁵. Zaraz za stroną tytułową znajduje się jednak inny tytuł, pod którym tekst jest znany, mianowicie *Rzeźbiarz Merten*. Ową nieścisłość można wyjaśnić następująco: *Rzeźbiarz Merten* to jakby podtytuł, o czym świadczy fakt, że na drugiej stronie rękopisu pojawia się on poniżej tytułu *Na*

¹ List Kazimierza Przerwy-Tetmajera do Zofii Gabińskiej z 27 II 1902. Cyt. wg: *Miałem kiedyś przyjaciół. Wspomnienia o Kazimierzu Tetmajerze*, oprac. K. Jabłońska, Kraków 1972, s. 6.

² Zob. K. P r z e r w a - T e t m a j e r, *O życiu Juliusza Słowackiego* [rec. *Życia Juliusza Słowackiego na tle współczesnej epoki: biografii psychologicznej Ferdynanda Hoesicka*], „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 27, s. 525–528.

³ Zob. *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski: hasła osobowe T–Ż, uzupełnienia haseł osobowych t. 13–15. Nowy Korbut*, t. 16, oprac. zespół pod kierownictwem Z. Szweykowskiego i J. Maciejewskiego, Warszawa 1980, s. 32, 33, 35–37, 41.

⁴ *Miałem kiedyś przyjaciół...*, s. 6. Zastanawiające, że K. Jabłońska nie wymieniła *Wizji okrętu*, skoro tekst ten znajduje się w zbiorach PAN w Krakowie pod wspólną sygnaturą (2480) z *Na marne (Rzeźbiarzem Mertenem)*.

⁵ Identyczny tytuł nosiła debiutancka powieść Henryka Sienkiewicza.

marnie – wystąpił więc typowy sposób wyodrębnienia podtytułu. Nie zmienia to faktu, że niewielka ilość zachowanych manuskryptów dzieł Tetmajera stanowi istotną trudność dla badacza pragnącego odsłonić kulisy warsztatu twórczego. Rację ma Krystyna Jabłońska, stwierdzając:

Trudno wprawdzie równać metody pracy Tetmajera z benedyktyńską pracowitością Żeromskiego, niemniej istnieją dowody na to, że i poeta na swój sposób pracował nad językiem i stylem. Brak materiałów udaremnia jednak prześledzenie tego procesu⁶.

Rzeczywiście, jak wspomniano, rękopisów poety zachowało się niezmiernie mało, a zachowane, nie dają wielu odpowiedzi na pytania o tajniki pisarskiego warsztatu. Na tym tle manuskrypt *Rzeźbiarza Mertena* wydaje się interesujący i zapewne użyteczny. Niestety, informacje, które można wydobyć podczas jego przeglądania i analizowania, mają jedynie wartość hipotezy z uwagi na zły stan rękopisu.

Rzeźbiarz Merten, napisany na konkurs „Czasu”, został wydany w „Przeglądzie Tygodniowym” (1894), a później w „Przeglądzie Polskim” (1895). Dostępny jest obecnie w zbiorach Polskiej Akademii Nauk (PAN) w Krakowie wśród manuskryptów z teki redakcyjnej „Czasu” jako dar Stanisława Tomkowi-cza, wieloletniego redaktora tego dziennika.

Nie można stwierdzić stanowczo, że ujawniony egzemplarz tekstu jest rzeczywiście autografem. O ile stosunkowo liczne skreślenia wykonane autorską ręką zdają się potwierdzać tezę, przeczy jej fakt, iż rękopis trafił do redakcji „Czasu”. Zasadne wydaje się pytanie, czy poeta przesłałby na konkurs spisany „na brudno” tekst? Trzeba pamiętać, że twórca bardzo gorliwie przepisywał bądź zlecał do przepisania swoje teksty. Są więc wątpliwości, ale nie są to obiekcje, które automatycznie przekreślałyby autograficzny status tekstu.

Nie jest wykluczone, że autor nie zdołał przepisać tekstu, a zobligowany bezwzględny limitem czasowym i borykając się z innymi utworami, miał do wyboru: oddać go w aktualnym zapisie lub nie oddawać wcale. Być może twórca złożył na konkurs tekst przepisany staranniej, a część poprawek wprowadził już w redakcji „Czasu” i stąd jego „roboczy” wygląd. Tej hipotezie przeczą jednak dwa argumenty.

Po pierwsze, *Rzeźbiarz Merten* był przeznaczony na konkurs, a takich utworów raczej nie poprawia się w redakcjach czasopism. Poza tym Tetmajer rozpoczął współpracę z „Czasem” zaledwie w 1893 r.⁷, a pierwszy utwór opublikował tu w roku 1895 (był to *Książka Piotr*). Nie miał więc najprawdopodobniej kontaktów w redakcji, by tekst poprawiać na miejscu. Później zdarzało się to wielokrotnie, gdy miał ustaloną pozycję w literackim świecie odpowiadającą prestiżowi „Czasu”:

⁶ *Ibidem*.

⁷ Zob. *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski...*, s. 31.

Niewątpliwie dużą rolę w podniesieniu prestiżu społecznego ludzi pióra odegrał krakowski „Czas”, który stosunkowo szybko wytworzył zwarty i dobrany zespół redakcyjny. Byli to ludzie o wysokiej kulturze i erudycji, głoszący wyważone sądy, a przede wszystkim doskonale władający piórem. Wkrótce też w Krakowie wytworzyła się taka sytuacja, że mówiono „»Czas« pisze...”, i stale się nań powoływano⁸.

Publikacja w tym periodyku byłaby awansem dla początkującego autora. Oddając nowelę na konkurs do „Czasu”, Tetmajer usiłował więc poprawić swą artystyczną pozycję. Był jeszcze mało znany – opublikował kilkadziesiąt wierszy w różnych czasopismach, a dopiero druga seria *Poezji* miała przynieść mu rozgłos.

Po drugie, w manuskrypcie *Rzeźbiarza Mertena* można zauważyć kilka typów poprawek, między innymi wprowadzone podczas pisania, świadczące, że nie wszystkie poprawki zostały wprowadzone po napisaniu lub przepisaniu (np. w redakcji).

Zmiany poczynione *ad hoc* to przede wszystkim skreślenia, po których autor wprowadził nową wersję zdania lub wyrazu. Poprawnego wariantu nie wpisał więc nad przekreśleniem, co mogłoby wskazywać ingerencję po napisaniu tekstu, lecz wykonał skreślenia. Porównując starą odmianę tekstu z nową, wyraźnie widać, że Tetmajer wprowadził zmiany na bieżąco.

Często pojawiają się zdania niedokończone, skreślone, a zaraz za nimi zdania pełne, wprowadzone jako wersje nowe. Likwidacje bywają tak dokładne, że trudno odczytać tekst przekreślony. Zazwyczaj wynikają one ze zmiany koncepcji artystycznej, np. gdy autor zapomniał o wtrąceniu czegoś, przekreślał całe zdanie i zapisywał obok poprawną wersję.

Innym typem autorskich poprawek ewidentnie wprowadzonych podczas tworzenia są zmiany pojedynczych wyrazów lub fragmentów fraz. Najczęściej są to ingerencje stylistyczne⁹:

– „Samo słońce, słońce, słońce, a mnie się zdaje, że ono nie z nieba świeci, tylko z naszych serc, i że to nie jakieś światło w przestrzeni płonie i grzeje, tylko miłość nasza, szczęście nasze”, zamiast: „Samo słońce, słońce, słońce, a mnie się zdaje, że ono nie z nieba świeci, tylko z naszych serc, i że to nie ~~jest~~ jakieś światło w przestrzeni ~~tylko~~ płonie i grzeje, tylko miłość nasza, szczęście nasze”¹⁰;

– „mały [?]”, zamiast: „kretyn”;

– „moim małym ślicznościami”, zamiast: „mojej małej śliczn[otce?]”;

⁸ I. H o m o l a, „Kwiat społeczeństwa...” (*Struktura społeczna i zarys położenia inteligencji krakowskiej w latach 1860–1914*), Kraków 1984, s. 331.

⁹ Podaje się tutaj jedynie ważniejsze, najbardziej charakterystyczne zmiany wprowadzone w rękopisie przez Tetmajera.

¹⁰ Wszystkie cytaty wg rękopisu *Rzeźbiarza Mertena* w zbiorach PAN w Krakowie, sygn. 2480. Ze względu na to, że Tetmajer zmiany wprowadzał podczas pisania, pierwotnej wersji często nie da się inaczej zapisać, jak w sposób uwidoczniony w rękopisie, czyli ze skreśleniami.

- „spytał”, zamiast: „ozwał się”;
- „rzekł, siadając na odwróconej dnem do góry pace od węgli”, zamiast: „rzekł, siadając na ~~pace~~...”;
- „nawet ja mam psiakrew więcej talentu”, zamiast: „nawet ja mam ~~więcej~~...”;
- „Zresztą myślałem, że będę miał pieniądze, że będę miał za co skończyć moją *Wizję* na konkurs”, zamiast: „Zresztą myślałem, że sprzedam moją *Wizję*...”;
- „To doprowadza po prostu do obłędu”, zamiast: „To doprowadza do...”;
- „Więc długie lata wrzał w nim bunt, walczył...”, zamiast: „Więc długie lata wrzała w nim walka”;
- „Jedna porządna praca – a czuł się do niej na siłach – jest progiem do lepszej doli”, zamiast: „Jedna skończona praca – a czuł się do niej na siłach – jest progiem do lepszej doli” itd.

Jak widać, modyfikacje zdań wynikały ze zmian w ich kompozycji lub z decyzji o zastąpieniu jakiegoś wyrazu synonimem bardziej odpowiadającym stylowi całości. Zmiany mogły dotyczyć także kwestii merytorycznej lub logicznej, np. „Przyjedzie na tydzień może”, zamiast: „Przyjedzie na parę dni”.

Na ogół poprawki nie były rozległe. Zdarzały się jednak i takie. Na przykład w jednym miejscu skreślono fragment trzywersowy. Fakt, że kończy się on przecinkiem, a zaraz za nim wprowadzono nowe zdanie, świadczy o zmianie dokonanej podczas tworzenia.

Zwykle nowa wersja tekstu jest wpisywana obok skreślenia. W kilku miejscach jednakże zmianę odnotowano nad przekreśleniem. Widać, że jest to poprawka dokonana na bieżąco, gdyż zapis wyrazu nie został ukończony, a nad skreśleniem (nie obok) pojawił się nowy tekst. Na przykład „A ~~J~~ jego [wpisane nad przekreślonym „J”, pochodzącym zapewne z pierwszej litery imienia bohatera] ekonom, Jan Krążel...”. Tak różna grafia wprowadzanych podczas pisania poprawek nasuwa pytanie, czy wszystkie zmiany zostały dokonane w trakcie tworzenia? Czy autor czytał (i zmieniał) swój utwór po napisaniu?

W manuskrypcie *Rzeźbiarza Mertena* znajdują się fragmenty, które pozwalają stanowczo powiedzieć, że Tetmajer ingerował w napisany tekst. Świadczy o tym między innymi skreślony sześciowersowy fragment, nad którym wpisana została nowa lekcja tekstu. Wydaje się oczywiste, zwłaszcza uwzględniając poprzednie obserwacje, że gdyby poprawki zapisywano podczas pisania, zostałyby umieszczone za skreślonym ustępem, a nie nad nim.

Nadto poszczególne wyrazy czy większe fragmenty wpisywane były wielokrotnie w tzw. klamerkach, a więc nad tekstem, pomiędzy określonymi słowami. Nierzadkie było również dopisanie wyrazu na końcu linijki – znaczące tym bardziej, gdy kolejny wers rozpoczynał się nowym zdaniem. Dopisek ten musiał więc być „wciśnięty” już po napisaniu następnego wiersza.

Kolejnym dowodem na to, że poprawki były wprowadzane także po napisaniu utworu, może być fragment: „Na myśl samobójstwa padł ranny jak ptak na podciętą gałąź nad wodą. Przychodziła mu zresztą nieraz do głowy i nie była obcą”, poprawiony ostatecznie na: „Myśl samobójstwa przychodziła mu zresztą nieraz do głowy i nie była obcą”. Pierwsze zdanie zostało skreślone, ponieważ we wcześniejszym akapicie pojawiło się ujęcie bardzo podobne. Widocznie autor zauważył to dopiero podczas ponownej lektury fragmentu lub całości tekstu. Po skreśleniu tego zdania, a konstatując brak podmiotu, zmuszony był dopisać „myśl samobójstwa”, aby czytelnik odnalazł się w treści noweli – nowe słowa dodał jednakże w „klamerce”, a do tego delikatniej, prawdopodobnie ołówkiem.

Elementów dopisanych innym piórem lub ołówkiem jest w tekście więcej. W ten sposób dopisywane są głoski *e* do wyrazów „papiros”, „wiesz”, „ni ma” itp. Wszystkie one pojawiają się w wypowiedziach Krążela i służyły zapewne indywidualizacji języka postaci (wymowa ścieśnionego *e*)¹¹. Użycie innego przyboru kreślarskiego dowodziłoby, że po napisaniu noweli autor zrezygnował z charakteryzowania bohatera poprzez różnicowanie języka.

Ołówkiem także zostały połączone niektóre akapity. Ingerencji graficznych jest w rękopisie więcej. Na przykład począwszy od ósmej strony w wielu miejscach akapity zostają wydzielone nie za pomocą interlinii, lecz znakiem korektorskim, nakazującym wykonanie wcięcia akapitowego.

Zastosowanie w manuskrypcie korektorskich znaków, a także zmiany wprowadzone ołówkiem, a nie piórem mogą nasuwać przypuszczenie, że w rękopis ingerowała osoba trzecia (bądź osoby trzecie). Jednakże biorąc pod uwagę rangę tych ingerencji, wydaje się mało prawdopodobne, by zmiany ołówkiem (dopisanie *e*) mógł wprowadzić ktoś inny niż autor. Związane są one wyraźnie z indywidualizacją języka bohatera – byłaby to więc nadmierna interwencja w tekst, której redakcja nie mogłaby się dopuścić.

Pozornie jest prawdopodobne, że niezidentyfikowany przedstawiciel „Czasu” dopisał oznaczenia wcięć akapitowych. Zapewne jednak i one zostały wpisane przez autora, podobnie jak reszta tekstu, są bowiem zapisane czarnym atramentem. Utwór nie był przecież wydrukowany w „Czasie”, więc ewentualna ingerencja ze strony redakcji nie byłaby uzasadniona.

Także dopisane pod tytułem noweli imię i nazwisko autora („p. Kazimierza Tetmajera”) raczej nie pochodzi od żadnego z pracowników czasopisma. Dziwi, co prawda, forma podpisu, ale charakter pisma wskazuje na autora noweli. Delikatniejszy zapis (ołówkiem? innym atramentem?) sugeruje, że został umieszczony wraz ze zmianami obejmującymi indywidualizację języka. Być może były to ostatnie wprowadzone poprawki. Trudno to jednakże rozstrzygnąć z całą pewnością.

¹¹ Temu samemu celowi służyło zapewne skreślenie z wypowiedzi Krążela przekleństwa „psiakrew” (nie domniemanym ołówkiem, a piórem).

Poza wymienionymi poprawkami w manuskrypcie zdarzają się inne, np. literówki i zmiany stylistyczne, nieuwzględnione powyżej między innymi dlatego, że trudno jednoznacznie stwierdzić, czy zostały wprowadzone w trakcie pisania, czy potem. Poza tym uznano, że nie są na tyle istotne, by przyniosły wnioski odmienne od dotychczas uzyskanych.

Do ciekawszych zmian, o których warto jeszcze wspomnieć, należą ingerencje w nazwiska bohaterów. W tekście noweli pojawiają się dwie takie poprawki: zmianie ulega nazwisko przyjaciela głównego bohatera, Krążela, oraz kobiety, od której Merten pożyczył pieniądze, pani Winklerowej. Niestety, nie sposób rozszyfrować pierwotnych wersji tych nazwisk, trudno więc dociec przyczyn ich przeobrażenia.

Warto nadto zwrócić uwagę na fakt, że wśród wprowadzonych korekt pojawia się także zmiana formy czasownika „patrzył” na „patrzył”. Tetmajer dokonał jej najprawdopodobniej po skończeniu pracy nad nowelą – przekreślająca „ogonek” y podwójna pozioma kreska wydaje się delikatniejsza od reszty tekstu na stronie (ołówki?). Poprawka ta zaciekawia, gdyż pojawia się nie w dialogu, ale w części pochodzącej od narratora – może więc świadczyć o cesze wymowy autora. Ówczesna norma językowa dopuszczała, co prawda, obie formy tego czasownika, jednak wyraźnie preferowała „patrzył”, drugi z wariantów uznając za „mało używany”¹².

Wszystkie wymienione korekty świadczą o tym, że zachowany rękopis jest autografem. Dzięki temu można próbować prześledzić, przynajmniej częściowo, proces twórczy Tetmajera niemalże od samego jego początku, przy czym ani stan zachowanego manuskryptu, ani dokładność, z jaką autor skreślał odrzucone wersje, nie ułatwiają badaczowi zadania.

Postać autografu *Rzeźbiarza Mertena* zdaje się dowodzić, że Przerwa-Tetmajer pracował nad utworem, mając przemyślany niemal ostateczny jego zarys. Wprowadzone zmiany dotyczą bowiem nie tyle zasadniczego kształtu, co w dużej mierze warstwy stylistycznej noweli. Hipotezie tej przeczy jednakże wypowiedź twórcy z 1913 r.: „Tworzenie jest dla mnie naturalnym ruchem mego umysłu. O tym, co mam pisać, mam pojęcie na trzy słowa. Reszta powstaje sama przez się”¹³. Tetmajer zatem, o ile można mu wierzyć, pisał spontanicznie, choć biorąc pod uwagę poczynione spostrzeżenia, wydawać by się mogło, iż wcześniej miał przygotowany plan utworu. „Talent improwizacyjny”¹⁴ i wrodzony dar pisania pozwalały poecie na stworzenie tekstu niemal doskonałego kompozycyjnie i językowo, prawie od razu gotowego. Żywiołowości jego pracy literackiej dowodzą nie tylko zacytowane słowa, ale również wygląd analizowanego autografu.

¹² *Słownik języka polskiego*, ułożony pod red. Adama Kryńskiego, Władysława Niedźwiedzkiego, t. IV, Warszawa 1908, s. 90.

¹³ Cz. K a l s [Eustachy Czekalski], *Nasi powieściopisarze o sobie. Ankieta „Świata”*. Kazimierz Tetmajer, „Świat” 1913, nr 26, s. 7.

¹⁴ *Ibidem*.

Przerwa-Tetmajer włożył wiele energii w autokreację i utrudnianie zbadania swego życia i twórczości. Zabiegi te sprawiły, że zachowało się niewiele materiałów, które umożliwiają prześledzenie jego podejścia do pracy literackiej, a te, które ocalały, należy traktować z naukowym sceptycyzmem co do ich rzeczywistych wartości poznawczych. Niemniej w świetle przeanalizowanego autografu wydaje się zasadnym stwierdzenie, że Tetmajer najczęściej improwizował i pisał, co akurat dyktowało mu natchnienie. Nie znaczy to bynajmniej, że na tym poprzestawał – do tekstu wracał ponownie, czytywał go i poprawiał. Jak przystało na niezwykle produktywnego twórcę, przygotowywał kolejne utwory w imponującym tempie, nie przestając dbać o ich wartość i satysfakcję czytelników.

Izabela Grzelak

**Final stage of creative work – several notes about
Kazimierz Przerwa-Tetmajer's editing work on his own texts before
they were given to print**

(S u m m a r y)

The article analyzes the manuscript of a short story, *Rzeźbiarz Merten*, written by Tetmajer, one of the most known Polish poets at the turn of the 19th and 20th century. The author of this article tries to examine Tetmajer's writing process. The scholar tries to prove also that this handwriting of *Rzeźbiarz Merten* is actually an autograph.