

O konsekwencjach „wieku rękopisów”. Rekonstruowanie epoki

Adam Karpiński

Szkice

Adam Karpiński

O konsekwencjach „wieku rękopisów”. Rekonstruowanie epoki

Zawsze będą pedanci i archiwa, a ich usługi, odpowiednio precedzone, zawsze będą potrzebne. [René Wellek]

Podstawowym zabiegiem historii literatury jest zawsze rekonstrukcja: jest to właściwość nauk historycznych, które z chaosu informacji zawartych w źródłach wydobywają fakty, łączą je w całości, umieszczają w łańcuchu przyczyn i skutków. Z jednej strony pojęcie rekonstrukcji wiąże się, w sposób najbardziej oczywisty, z zabiegami interpretacyjnymi: interpretuje się źródła, fakty i sferę oddziaływań, a przedmiot badań nie tylko nie jest określony raz na zawsze, ale z natury swojej domaga się wartościowania i ustalania coraz to nowych hierarchii. W tym sensie rekonstrukcją jest każda synteza historycznoliteracka dająca obraz epoki czy okresu w dziejach literatury. Z drugiej jednak strony pojęcie rekonstrukcji wynika z samej ułomności materiału wyjściowego, niepełnego, w mniejszym lub większym stopniu szczątkowego; jak z ułamków archeologicznych wykopalisk odtwarza się kształt budowli, tak z faktów zachowanych w źródłach rekonstruuje się obraz dziejów sztuki słowa. Im odleglejsza w czasie epoka, tym sam fakt rekonstrukcji nabiera większego

znaczenia, a przedmiot badań, chcąc nie chcąc, musi być traktowany jako fragment nie zachowanej całości. Klasycznym przykładem może być liryka starożytnej Grecji, a w niej dzięki pracy filologów odtworzone okrucy dorobku Archilocha, Alkajosa, czy Safony, innym – literatura wieków średnich, w dużej części zrekonstruowana.

Z tej perspektywy patrząc na historię literatury, wagę zasadniczą przykładając do sposobów utrwalania i przekazywania tekstów, z całą ostrością dostrzegamy przełom związany z wynalezieniem i upowszechnieniem druku. Od roku 1453, w którym Johannes Gutenberg odbił swoją „42 wierszową” Biblię, do końca XV wieku spod pras europejskich drukarni wyszło co najmniej 35 tysięcy wydań książek. W wieku XVI drukarnia staje się już niemal obowiązkowym etapem życia dzieła literackiego. Rozpoczął się nowy rozdział w europejskiej kulturze, efektownie nazwany niegdyś „galaktyką Gutenberga”, rozdział zmieniający również i zakres czynności rekonstrukcyjnych, gdy dysponujemy już materia o innej jakości, tekstem drukowanym.

Sam fakt druku nie był, oczywiście, wystarczającym warunkiem zachowania tekstu. Książka drukowana podlegała tak samo zniszczeniu, zaczytaniu, spaleniu. Często tylko ze świadectw pośrednich wiemy o istnieniu konkretnego dzieła literackiego. Zdarza się, czego najlepszym przykładem *Rytmy* Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego, że szczęśliwy los pozwolił zachować pojedynczy egzemplarz. Wszystko to jednak nie zmienia faktu, że już sam druk, powielenie dzieła w wielu egzemplarzach, zwiększał szanse jego przetrwania. Druk sprawił też, że spuścizna literacka już w punkcie wyjścia podlegała nie znanemu dotąd uporządkowaniu. Karta tytułowa, nazwisko autora, drukarza, tytuł, rok wydania, określona technicznie objętość, teksty towarzyszące (przedmowy, dedykacja) – wszystkie te elementy, jakkolwiek nie zawsze występujące w komplecie, zmieniały jakość biblioteki, nie tylko zwielokrotnionej przez nakład, ale w znacznej mierze usystematyzowanej i zorganizowanej. Tę podstawową różnicę między epoką rękopisu i epoką druku nie zawsze dostrzegamy w pełni, uznając to za oczywistość nie wymagającą specjalnej uwagi. Ale zastanówmy się, jak wyglądałaby dziś twórczość Reja i Kochanowskiego bez wsparcia „drukarskiej oliwy”. Pomijając już fakt, że kształtowałaby się zapewne inaczej, warto zapytać, co by z niej przetrwało. Czy zachowałyby się *Treny*? Czy zbiory *Pieśni* i *Fraszek* odtwarzalibyśmy z niekompletnych przekazów rękopiśmiennych, które nie gwaran-

towałyby w najmniejszym stopniu autorskiej pieczęci? Czy mielibyśmy świadomość obcowania z dziełem ułomnym, niedoskonałą rekonstrukcją?

Pytania takie, pozornie absurdalne, nabierają innego, poważniejszego charakteru, gdy posuwamy się w głąb wieku XVII i próbujemy ogarnąć spojrzeniem literaturę epoki polskiego baroku, kiedy to duża część autorów nie decydowała się na druk swoich dzieł, kiedy to przekaz rękopiśmienny stał się dla wielu twórców wystarczającym sposobem rozpowszechniania utworów, kiedy to niezależnie od masy pojawiających się druków upowszechniają się w niebywały wprost sposób rękopiśmienne formy zachowywania, przetwarzania i przekazywania tekstów. Wiek XVII, bez najmniejszej przesady nazywany „wiekiem rękopisów”, jest swego rodzaju wyłomem w „galaktyce Gutenberga”, zdecydowanie odosobnionym w ówczesnej literackiej Europie, interesującym jako przedmiot badań dla kilku już pokoleń historyków i historyków literatury, od Aleksandra Brücknera po Wiktora Weintrauba, który przed trzydziestoma laty pisał:

Stoimy tu wobec fascynującego zjawiska z socjologii literatury, które nigdy dotychczas nie było przestudiowane w szczególach, a w którym orientacja jest konieczna dla właściwego zrozumienia polskiej literatury barokowej.¹

Zgadzając się z diagnozą znakomitego badacza, wypada jednak zapytać, czy rzeczywiście chodzi tylko o „zrozumienie”, a więc o kwestię z zakresu hermeneutyki. Czy nie chodzi o bardziej elementarny stopień poznania literatury, nie na poziomie interpretacji tekstów (również tekstów kultury), ale na etapie samego ujawniania faktów. Bo przecież relacje między literaturą a „kulturą rękopisów” nie ograniczają się do socjologii literatury. Z tych relacji wyłania się to, co dziś nazywamy literaturą epoki baroku.

By odpowiedzieć na pytanie, jakie były (i są nadal) konsekwencje siedemnastowiecznej „kultury rękopisów”, należałoby wyodrębnić dwa obszary badawcze: pierwszy to powszechna obecność książki rękopiśmiennej w ówczesnym społeczeństwie, którą można badać przede wszystkim jako fenomen socjologiczny, drugim zaś — rękopiśmienny obieg tekstów literackich, będący domeną badań filologicz-

¹ W. Weintraub *O niektórych problemach polskiego baroku*, w tegoż: *Od Reya do Boya*, Warszawa 1977, s. 94.

nych. Wkraczając na pierwszy obszar badawczy rejestrujemy typy ksiązek rękopiśmiennych, rodzaje zapisywanych w nich tekstów, udział literatury poprzez powszechnie wykorzystywane gatunki, najczęściej eksploatowanych autorów etc.² Interesująca jest tu zwłaszcza możliwość wskazania pewnych charakterystycznych rodzajów tekstów pojawiających się we wszystkich typach sylw, takich jak literatura (również poezja) okolicznościowa, polityczna, typowe dla szlacheckiego środowiska zabawy literackie, czy też wypisy z różnych autorów, mające służyć jako przydatne na różne okazje *loci communes*. Równie interesujące są zasady funkcjonowania tych tekstów, w pewnej mierze zbliżające ich rękopiśmienny żywot do tradycji tekstu w obrębie folkloru³, takie jak: a) anonimowość (znak autorski jest zbędny i szybko się zaciera); b) intensywność obiegu związana z nakładaniem się tradycji ustnej, rękopiśmiennej i drukowanej; c) skłonność do przetwarzania tekstu (tworzenie odmian, wariantów), co wiąże się również z łatwością przystosowania go do okoliczności.

Nieco inne perspektywy otwiera wejście na drugi z wymienionych obszarów badań, który określiliśmy jako rękopiśmienny obieg tekstów literackich. Dalej pozostajemy w kręgu siedemnastowiecznych manuskryptów, ale zmienia się przedmiot zainteresowania: literatura wykorzystująca rękopis jako podstawowe środowisko zaistnienia i przetrwania; literatura, a więc najbardziej znaczące dzieła, najwybitniejsi autorzy, jak Daniel Naborowski, Morsztynowie, Waclaw Potocki. I to jest właśnie, w moim przekonaniu, zjawisko rzeczywiście decydujące w obliczu tego okresu historii literatury, któremu chciałbym poświęcić niniejszy szkic.

Pytania, które należy zadać omawiając „rękopiśmienność” siedemnastowiecznej literatury, można zgromadzić wokół dwu zasadniczych problemów. Pierwszy to *g e n e z a* zjawiska, cały zespół przyczyn,

² Maria Zachara wyróżnia następujące typy sylw szlacheckich: 1) sylwy rodzinne o bardzo zróżnicowanej zawartości; 2) zbiory użytkowe związane z konkretną działalnością (publiczną, dydaktyczną, etc.) ich autora; 3) zbiory wierszy, sentencji, o zdecydowanie literackim charakterze; zob. M. Zachara *Sylwy – dokument szlacheckiej kultury umysłowej w XVII w.*, w: *Z dziejów życia literackiego w Polsce XVI i XVII wieku*, red. H. Dziechcińska, Wrocław 1980 („Studia Staropolskie” t. XLVIII), s. 201–202.

³ Nie przypadkiem pojawiły się w badaniach nad życiem literackim dawnej Polski takie pojęcia jak „folklor szlachecki”, czy „folklor zakonny”. Na ten temat zob. J. Maciejewski *Folklor środowiskowy. Sposób jego istnienia, cechy wodrębniające (na przykładzie „folkloru szlacheckiego” XVII i XVIII w.)*, w: *Problemy socjologii literatury*, Wrocław 1971, s. 249–268.

które ową „rękopiśmienność” sprawiły. Drugi problem to s k u t k i, których doświadczamy do dnia dzisiejszego, rekonstruując albo raczej konstruując obraz siedemnastowiecznej literatury, czy też po prostu obcując z dziełami tej epoki. W dotychczasowych badaniach zdecydowanie dominuje zainteresowanie problematyką genezy, ujmowanej głównie, co jest oczywiste, z punktu widzenia socjologii kultury. Na pytanie, dlaczego większość liczących się twórców nie korzystała z dobrodziejstwa sztuki typograficznej, nie uzyskujemy, co jest również oczywiste, jednoznacznej odpowiedzi. Raczej sugestie, wskazujące na cały zespół okoliczności, wśród nich przede wszystkim cenzurę, prywatyzację życia literackiego i zmiany w mentalności samych twórców.⁴ Na pewno najłatwiej uchwycić zależność między decyzją niedrukowania dzieł a chęcią uniezależnienia się od cenzury. Przy czym nie w cenzurze jako w instytucji chyba tkwi przyczyna, ale w reakcji na jakąkolwiek ingerencję. Jest to zjawisko opisywalne raczej w kategoriach psychologicznych. Można oczywiście podawać szereg przykładów — śladów ingerencji cenzury kościelnej, obyczajowej, politycznej (od indeksu biskupa Szyszkowskiego, poprzez kłopoty związane z edycją poezji Wespazjana Kochowskiego, po wyrok skazujący na spalenie *Władysława IV*, jedno z dzieł Samuela Twardowskiego, uwłaczające jakoby dobremu imieniu cara moskiewskiego). Nie we wszystkich jednak przypadkach można mówić o obawie przed kłopotami. Jeśli miał do nich prawo np. Wacław Potocki — eks-arianin, to trudno o takie same obawy posądzać Jana Andrzeja Morsztyna, czy Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, czy nawet Daniela Naborowskiego, któremu łatwo było się skryć za mocnymi plecami Radziwiłłów. Częściej niż lęk była to po prostu niechęć wobec „wałszczenia” wierszy, jak to pisał Jan Andrzej Morsztyn we fraszce *Do Piotra o swych księgach*. Zamiast „drukarskiej oliwy” proponowano lutni „siedzieć w domu” (zob. tegoż *Do swoich ksiązek*), by nie narażać się na ten uwłaczający zabieg; w rzeczywistości zaś szukano innych sposobów dotarcia do publiczności, chętnie odpisującej pojedyncze wiersze i całe ich bloki.

Drugi zespół przyczyn mieści się w granicach procesów społecznych

⁴ Zob. L. Marinelli *O rękopiśmiennym i anonimowym charakterze poezji polskiego baroku: cenzura jako hipoteza konieczna*, w: *Staropolska kultura rękopisu*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1990.

regulujących do pewnego stopnia życie literackie. Większość autorów rękopiśmiennego obiegu wywodziła się z warstwy szlacheckiej lub magnackiej. To oni, a nie mieszczenie, poprzestawali na rękopisach. Druk nie był oznaką awansu społecznego. Wiązał się raczej z kosztami, które trzeba było ponosić. Jednocześnie życie literackie podlegało tym samym procesom, co inne przejawy życia społecznego w siedemnastowiecznej Polsce. Procesy te zmierzały do decentralizacji, rustykalizacji, prowincjonalności, a wreszcie prywatności. Sprzyjał temu zanik mecenatu literackiego. Spotyka się mecenasów sztuki, architektury, teatru, ale nie ma mecenasów literatury. Literatura stała się sprawą prywatną lub co najwyżej towarzyską. Naborowski był przez Radziwiłłów traktowany jako sługa i dyplomata – nigdy jako literat. Jan Andrzej Morsztyn przestał być poetą w chwili, gdy został podskarbisem wielkim koronnym.

Trzeci krąg przyczyn mieści się już w obrębie samej literatury, która wytworzyła w tej sytuacji pewne wzorce. W środowisku szlacheckim wykształcił się model „Muzy domowej”. Owa „Muza domowa” patronuje Hieronimowi Morsztynowi, Danielowi Naborowskiemu, Zbigniewowi Morsztynowi, Wacławowi Potockiemu, ale też autorom należącym do warstwy magnackiej, takim jak Jan Andrzej Morsztyn czy Stanisław Herakliusz Lubomirski. To określenie pojawia się nawet w tytułach zbiorów (jak choćby w przypadku Z. Morsztyna) i oznacza coś więcej niż poezję związaną z różnymi okolicznościami życia rodzinnego.⁵ W szerokiej i nader pojemnej formule „Muzy domowej” swoistego znaczenia nabrało „Sobie śpiewam a Muzom” Jana Kochanowskiego. Zabrakło w tym toposie literackim rozumienia sztuki (poezji) jako aktu unieśmiertelnienia, jako rozmowy poprzez wieki. W zamian „Muza domowa” odnajdywała bliższą perspektywę – przyjaciół i sąsiadów. Im nie potrzebny był druk – wystarczał rękopis, traktowany na równi z książką drukowaną. Pojawia się tu kwestia elitarności owej „Muzy domowej” – o wyraźnie wąskim kręgu odbiorców i to w każdym sensie, czy to będzie dworska Muza autora *Lutni*, czy podkarpacka Muza Potockiego. Ale zarazem mamy przecucie, iż poprzez rękopiśmienny obieg, którego w żaden sposób nie można skontrolować, płody owej Muzy stają się własno-

⁵ O „Muzie domowej” w węższym znaczeniu zob. L. Ślękowa *Muza domowa. Okolicznościowa poezja rodzinna czasów renesansu i baroku*, Wrocław 1991.

ścią odbiorcy, pojmowanego bardzo szeroko. Do tego stopnia, że moglibyśmy mówić o egalitarności. Elitarność i egalitarność stanowi tu węzeł sprzeczności, który uwzględnić musi każdy badacz kultury tej epoki.

Nie zatrzymując się dłużej nad genezą omawianego aspektu „kultury rękopisów”, skoncentrujemy uwagę na s k u t k a c h, jakich doświadczamy dzisiaj, jako historycy i czytelnicy literatury epoki baroku. Dopiero wówczas uświadomimy sobie znaczenie toposu „Sobie śpiewam a Muzom”, rozumianego niemal dosłownie. Warto przede wszystkim zapytać, jaka część z rzeczywistego dorobku tych czasów przetrwała. Zachowujemy się bowiem trochę tak, jakbyśmy dysponowali całością tego dorobku, ignorując fakt, że z siedemnastowiecznymi rękopisami historia nie obchodziła się łagodnie. A przecież dopiero wiek XIX zaczął odkrywać literaturę tej epoki. Wacław Potocki „pojawił się” wraz z wydaniem *Wojny chocimskiej* w 1850 r., poezje Jana Andrzeja i Zbigniewa Morsztynów odkrywano sukcesywnie w drugiej połowie XIX w., nieco później, pod koniec stulecia, dostrzeżono postać Daniela Naborowskiego, dzięki odkryciu *Wirydarza poetyckiego* Jakuba Teodora Trembeckiego. A gdyby *Wirydarz* się nie zachował? Naiwne i pozornie bezsensowne pytanie: Co nie dostrzeżono do czasów Potrzebowicza i Brücknera? — nabiera sensu wówczas, gdy weźmiemy pod uwagę fakt, że z wyjątkami (Wacław Potocki) już wtedy nie dysponowano niemal autografami barokowej poezji. Okres między XVII a połową XIX wieku powinniśmy więc może postrzegać nie tylko jako czas przechowywania tekstów w rękopisach, ale także jako czas ich stopniowego zatracania. Niezmiernie ciekawy byłby katalog nie zachowanych utworów siedemnastowiecznych, o których wiemy ze świadectw pośrednich.⁶ Stworzenie innego nie jest jednak możliwe. Odzyskiwanie literatury barokowej w XIX i na początku XX wieku przerwała druga wojna światowa, która w zbiorach rękopisów poczyniła niebываłe wprost spustoszenia. Wystarczy przywołać przykład zbiorów warszawskich. Z 13200 manuskryptów rewindykowanych z Rosji do Biblioteki Narodowej

⁶ Sporządzenie takiego katalogu jest możliwe na podstawie dostępnych już bibliografii (np. *Nowego Korbuta*), byłby on jednak stanowczo niepełny bez szczegółowych bibliografii dzieł poszczególnych autorów. W przypadku jednego tylko Stanisława Herakliusza Lubomirskiego udało się (podczas prac nad edycją jego *Poezji zebranych*) ustalić listę siedmiu zaginionych jego utworów.

w latach 1923–1934 (w tym 11 tys. ze zbiorów Biblioteki Załuskich) ocalało niespełna 2 tys. Z 8000 manuskryptów Biblioteki Ordynacji Krasińskich ocalało 75. Niewiele pozostało po liczącym ponad 4000 jednostek zbiorze Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego.⁷ A przecież w znacznej części były to rękopisy jeszcze nie opracowane.

Świadomość fragmentaryczności obrazu literatury polskiego baroku nie poprawia z pewnością samopoczucia historyków literatury staropolskiej, ale przecież powyższe zasygnalizowanie strat to dopiero początek listy problemów. Pozostawienie na łasce kopistów istotnej części dzieł literackich znaczyło tyle, że zaczęły one podlegać wcześniej wymienionym regułom funkcjonowania tekstów w rękopisach, z których przynajmniej dwie okazały się nader brzemiennie w skutki: 1. reguła, wedle której ulegają rozluźnieniu związki między autorem a dziełem; 2. reguła, wedle której dzieło podlega procesowi przetwarzania, przystosowywania do woli odbiorcy–kopisty niezależnie od woli autora. Już z tych dwu powodów nieufnie musimy patrzeć na masę spadkową, która nam szczęśliwie pozostała po wieku XVII. W zrozumieniu skali i głębokości problemu mogą pomóc tylko przykłady, które postaramy się w miarę możliwości uporządkować.

Niewątpliwie pierwszeństwo należy się *dziełom bez autora*. Do tej kategorii, anonimowej twórczości literackiej, przyzwyczyła nas epoka baroku, co jednak wcale nie jest równoznaczne z faktem, iż uświadamiamy sobie wszystkie aspekty problemu. Przede wszystkim zaznaczyć trzeba, że nie interesuje nas tutaj literatura popularna czy okolicznościowa, w naturalny sposób obywająca się bez autorskiego znaku. Rzecz w tym, że owego znaku pozbawione zostały dzieła „pierwszej wody”. Wymieńmy kilka z nich. Na początku postawić trzeba niewątpliwie tłumaczenie *Adone* Giambattisty Marina, dokonane około połowy XVII w. i dopiero teraz opublikowane z rękopisów.⁸ Pierwszy to w Europie przekład tego utworu i to przekład – zdaniem obecnych wydawców – wysokiej klasy. Nieznany translator był znakomitym poetą i jeszcze lepszym italianistą, głębokim znawcą dzieła Marina. Zmierzył się z utworem trudnym, niezwykle skomplikowanym i wywiązał się z zadania nie gorzej niż Piotr Kochanowski jako tłumacz Tassa i Arios-

⁷ Zob. D. Kamolowa, K. Muszyńska *Zbiory rękopisów w bibliotekach i muzeach w Polsce*, Warszawa 1988, s. 248, 250, 270 (tam też bibliografia dotycząca zawartości zbiorów i strat).

⁸ Giambattista Marino. Anonim *Adon*, z rękopisów wydali L. Marinelli, K. Mrowcewicz, Roma–Warszawa 1993, t. 1–2.

ta. Do naszych czasów przetrwało 16 tys. wersów *Adona* (wobec 41 tys. oryginału) w dwu różnych odpisach i nie wiadomo, czy przekład poematu został kiedykolwiek ukończony. Źródła nie przekazały nazwiska jego autora. Kim był, jak poznawał włoską literaturę i język, czy był prywatnym „hobbystą”, czy korzystał z protekcji mecenasa? Jeśli tak, to jaki ośrodek w siedemnastowiecznej Polsce hodował takiego italomana? Krąg Lubomirskich, może Myszkowskich? „Czy możliwe — pytają dzisiejsi wydawcy — by poeta tej miary «rozpłynął się» dosłownie w powietrzu?”⁹ Jak się okazuje, jest to możliwe, ale świadczy to też o tym, jak olbrzymie są luki w naszej wiedzy o literaturze tego czasu.

Przykładów dzieł anonimowych można podać wiele. Pozostając w kręgu włoskich inspiracji warto wymienić jedno z dwu tłumaczeń *Pastor fido* Guariniego, dotąd anonimowe, choć ostatnio Wanda Roszkowska trafnie rozwiązała chyba tę zagadkę, wskazując osobę Stanisława Żórawińskiego.¹⁰ Pozostając zaś w kręgu translatorów przywołać by należało przekład *Sylwii* Maireta dokonany przez nieznanego autora, zapewne nie nowicjusza na polu literatury.¹¹

Z twórczości oryginalnej dobrym przykładem jest seria wierszy, znakomych, z rękopisu Bibl. Czartoryskich, sygn. 434 pisanych w początkach XVII wieku przez nieznanego autora do przyjaciół przebywających w Padwie, które Alojzy Sajkowski próbował przypisać Hieronimowi Morsztynowi.¹² Inny przypadek to *Obleżenie Jasnej Góry Częstochowskiej*, dzieło wyjątkowe w epice polskiej, budzące zainteresowanie badaczy kolejnych pokoleń, ciągle szukających autora.¹³

Zainteresowanie *Obleżeniem Jasnej Góry*, utworem anonimowym, jest zresztą czymś wyjątkowym, z reguły bowiem dzieła literackie bez znaku autorskiego nie przebijają się do pierwszych szeregów. Co najwyżej egzystuje na marginesie głównego nurtu historii literatury, która w praktyce jest przede wszystkim historią autorów. Czy cykl erotyków odnalezionych niegdyś przez Brücknera w rękopisie Biblioteki

⁹ Tamże, t. 2, s. 31.

¹⁰ W referacie wygłoszonym na sesji „Literatura i kultura polska po «potopie»” (Warszawa, Instytut Literatury Polskiej UW i Instytut Badań Literackich PAN, grudzień 1990).

¹¹ Przekład ten mylnie jako dzieło S. H. Lubomirskiego opublikowała Z. Skarbińska-Wierchowska: *S. H. Lubomirskiego przekład „Sylwii” Maireta*, „Archiwum Literackie”, t. X, Wrocław 1966, *Miscelanea Staropolskie*, t. 2, s. 255–317.

¹² A. Sajkowski *Włoskie przygody Polaków. Wieki XVI–XVIII*, Warszawa 1975, s. 38–43.

¹³ Ostatnio kwestię tę podjęła Renarda Ocieczek (*„Obleżenie Jasnej Góry Częstochowskiej”. Dzieło i autor*, Kraków 1993), wysuwając hipotezę, iż autorem może być mało znany kaznodzięja Stefan Damalewicz (zm. 1673).

Zamojskich (sygn. 1049) budziłby takie zainteresowanie, gdyby nie możliwość połączenia ich z nazwiskiem Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego? Czy tłumaczenie *Orlanda Szalonego* miałoby dla historyków literatury tę samą wartość, gdyby pozostało anonimowe? A przecież o tym, że autorem tego przekładu jest Piotr Kochanowski, wiemy dzięki przypadkowi, szczęśliwej notce nieznaney ręki na jednej z wewnętrznych kart rękopisu Biblioteki Jagiellońskiej. Ileż takich szczęśliwych przypadków!

Brak nazwiska jest jakby pierwszym stopniem interpretacji — podświadomie negatywnej. Można, idąc dalej, sformułować pewną prawidłowość w naszym, odziedziczonym jeszcze z wieku XIX, spojrzeniu na literaturę, prawidłowość, którą można określić jako *i m p e r a - t y w a u t o r a*.

Imperatyw, którego obecność nie zawsze sobie uświadamiamy, działa w dwu kierunkach. O pierwszym już była mowa. To konieczność posiadania nazwiska, by móc się wpisać w coś, co nazywamy procesem historycznoliterackim, w dzieje epoki.

Drugi kierunek działania jest bardziej subtelny. Skoro bowiem dzieło przetrwało bez nazwiska twórcy, należy mu je dać. W tym momencie zrodził się problem szczególnego rodzaju atrybucji, które można łatwo podważyć, ale których nie sposób obalić. Najbardziej znany przykład (choć może w tym miejscu nie najlepszy, bo chodzi o dzieło drukowane) to *Antypasty małżeńskie* przypisywane Hieronimowi Morsztynowi. Istnieje jakby powszechna zgoda, że nie jest to płód pióra Morsztynowego, a znak zapytania można postawić co najwyżej przy *Banialuce*. Cóż z tego?

Inny przykład — wiersze z rękopisu Bibl. Kórnickiej sygn. 488, który odkrył niegdyś Roman Pollak, przypisując większość utworów tam się znajdujących Stanisławowi Herakliuszowi Lubomirskiemu na nader wątej podstawie: inicjału przeniesionego z *Orfeusza*, autentycznego utworu tego autora, zapisanego również w rękopisie kórnickim. I dziś wiersze te funkcjonują, są wydawane jako dzieła Lubomirskiego, mimo że prawdopodobnie nimi nie są. Ale nie sposób tego już udowodnić, nie mogąc odpowiedzialnie wskazać innego nazwiska. Na pytanie bowiem, czy można wykluczyć autorstwo Lubomirskiego, nie da się odpowiedzieć negatywnie. Tak jak nie można byłoby wykluczyć, że nie są to utwory np. Samuela Twardowskiego. Znakomity cykl *Somnus. Fortuna. Invidia* żyje dzięki nazwisku marszałka, zyskuje

w ramach jego twórczości nowe pole interpretacyjne. Powstaje pytanie, czy warto to burzyć? Inny utwór w tym rękopisie, wspomniana już *Sylwia*, przekład z Maireta, to znowu ciekawy przykład, w jaki sposób sugestia zmienia się w pewność. Autorstwo Lubomirskiego zasugerował Roman Pollak (bez dowodów oczywiście), utwór został wydany jako Lubomirskiego ze znakiem zapytania, a w kolejnej fazie, w opracowaniach dotyczących sielanki polskiej stał się już całkiem zwyczajnym dziełem marszałka. Ot, po prostu zarzucono nikomu niepotrzebny pytajnik.¹⁴

Działanie imperatywu autora obejmuje, jak sądzę, dosyć szerokie pole. Nie można z imperatywem tym walczyć, choć warto chyba mieć świadomość skutków jego działania. Imperatyw ten działał zresztą już w wieku XVII, kiedy to autorzy manuskryptów, z różnych zresztą powodów, przypisywali teksty literackie do znanych nazwisk. Skrajnym przypadkiem jest sytuacja, kiedy tradycja rękopiśmienna kreuje autora niemal z niczego. Dobrze to pokazuje przykład Jerzego Szlichtynga (ur. ok. 1600, zm. 1644). Jego twórczość autentyczna pochodzi z lat trzydziestych i składają się nań trzy utwory: *Pieśń o królu Władysławie* (1635), *Wjazd do Gniezna Jana z Lipia Lipskiego* (1639) oraz prawdopodobnie *Żart piękny o tabace* (1650, jako dodatek do *Nauki do dobrego używania proszku tabakowego*). Przez historyków literatury te utwory zostały ocenione jako dość mierne i trudno się z tym nie zgodzić. Poetą o głośnym nazwisku stał się natomiast Szlichtyng dzięki *Wirydarzowi poetyckiemu* Jakuba Teodora Trembeckiego, gdzie znajdujemy osobną antologię wierszy tego autora, rozpoczynającą się od wspomnianego *Żartu o tabace*. Dalej już jednak następują utwory Kaspra Twardowskiego (*Lekcje Kupidynowe*) i Hieronima Morsztyna. Dopiero dziś jesteśmy w stanie odebrać je wszystkie Szlichtyngowi, którego nazwisko skrupulatnie wymienia *Nowy Korbut* jako konkurenta wyżej wymienionych twórców. W ten sposób stajemy się obecnie świadkami niemal wykreślenia jednego „mieszkańca” staropolskiego Parnasu.¹⁵

¹⁴ Problem utworów z rękopisu kórnickiego szerzej omawiam w osobnym artykule „*Somnus. Fortuna. Invidia*”. *Problemy tekstu i autorstwa*, który ukaże się w najbliższym numerze kwartalnika „Ogród” (1994 nr 1).

¹⁵ Nieporozumienia związane z twórczością Jerzego Szlichtynga omówił Radostaw Grzeško-wiak w pracy *Czy Hieronim Morsztyn napisał swoje wiersze? Kwestia jedności autorskiej* „*Summariusza wierszów*”, wygłoszonej jako referat na sesji *Problemy edytorstwa literatury staropolskiej wieku XVII*, (Instytut Badań Literackich PAN, listopad 1992).

Rękopisy staropolskie mogły zagubić imię poety, mogły poetę wykreować, ale mogły też zagubić twórczość, pozostawiając samo nazwisko. Przykładów tego rodzaju można znowu wymienić wiele i historia literatury ma tu nader bogate tradycje. Możemy cofnąć się do renesansu, przypominając Stanisława Porębskiego, autora nieznanych dziś *Skotopasek*, którego chwalił sam Kochanowski. W epoce baroku najbardziej spektakularnym przypadkiem są autorzy wymienieni w *Nagrobku Otwinowskiemu* (w. 393–402) Jana Andrzeja Morsztyna:

Niech ciało poetowie na ręce podniosą
I tak szlachetny ciężar w wczas podziemny wniosą [...]
Dwaj Kochanowscy, Morsztyn Jarosz, Naborowski,
Simon Simonides, Rej, Smolik, Karmanowski,
Orzelski, Żórawiński, Grotkowski i co ich
Obfita w syny Polska może znaleźć swoich.

Z wymienionej listy szczególnie cenić musiał Jan Andrzej Morsztyn Jana Grotkowskiego (zm. 1652), pisarza pokojowego Władysława IV i Jana Kazimierza, sekretarza królewskiego, dyplomatę, człowieka wykształconego, władającego językami, włoskim, niemieckim. Do niego pisał Morsztyn (*Do Jana Grotkowskiego, pisarza pokojowego jego królewskiej mości*):

Drwa-ć to do lasa i do Aten sowy
Słać ci wiersz, który u ciebie gotowy:

i dalej:

Tyś u mnie pierwszy i tobie przyznawam,
Że w polskim wierszu za tobą zostawam.

A w innym wierszu (*Do Jana Grotkowskiego, internuncjusza jego królewskiej mości w Neapolim*):

Może-ć twój wierszem mówić dowcip żyzny
I z terazniejszym i z upadłym Rzymem,
Ale ty, pomniąc prostotę ojczyzny,
Mów z nią domowym, nie przewoźnym rymem...¹⁶

¹⁶ Cytuję za J. A. Morsztyn *Utwory zebrane*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1971, s. 8–9, 81.

Czytając te słowa wiele chyba powinniśmy się spodziewać po piórze Grotkowskiego, gdyby... właśnie, gdyby zachowało się cokolwiek. Mamy autora, mamy świadectwo jego talentu i dorobku, nie mamy tekstów.¹⁷

Obok Grotkowskiego wymienił Morsztyn inne nazwisko, Stanisława Żórawińskiego, kasztelana bełskiego, o którego talencie spotykamy wzmianki niejednokrotnie, m.in. w *Wojnie chocimskiej* Wacława Potockiego. I w tym jednak przypadku nie znamy jego twórczości. Trudno bowiem za takową uznać dwa wiersze zapisane we wspomnianym już *Wirydarzu poetyckim* Trembeckiego. A właściwie to nie dwa, ale jeden wiersz i jeden tytuł. Pierwszy utwór pt. *Judicium Imci pana Żórawińskiego, kasztelana bełskiego o Naborowskim*, to hołd poety dla poety:

Nie moje przedsięwzięcie potykać się z tobą,
Jam laik, a tyś polskich poetów ozdoba.¹⁸

Drugi wiersz nosi tytuł *Elogium na śmierć pana Myszkowskiego, złożone przez pana Żórawińskiego, kasztelana bełskiego*.¹⁹ I tu chyba nastąpiła pomyłka wpisującego (przesunięcie karty?), bo pod tym tytułem zapisano wiersz (H. Morsztyna?) znany z kilku odpisów jako *Nagrobek Pisi*, do którego (prawem symetrii) Jan Andrzej Morsztyn dopisał potem *Nagrobek Kusiowi*. Jest szansa, że Żórawińskiemu na trwałe zostanie przypisany przekład *Pasterza wiernego* Guariniego i może będzie to początek odnajdywania jego dalszej twórczości.

Dzieła bez autora, autorzy bez dzieł, dzieła z nieprawidłową atrybucją — nie koniec to listy problemów związanych z relacją autor — dzieło, przed którymi postawił nas rękopiśmienny obieg literatury epoki baroku. Pozostała bowiem jeszcze kwestia absolutnego r o z p r o s z e n i a d o r o b k u .

Na czym ono polega, pokazuje stan badań nad twórczością najważniejszych poetów epoki, z których w najlepszej sytuacji jest Wacław Potocki ze względu na szczęśliwie zachowane autografy. Dużo szczęścia miał Jan Andrzej Morsztyn, znajdując wytrawnego badacza i edytora swej

¹⁷ Jest duża szansa związania przekładu *Adona* z nazwiskiem Grotkowskiego, do czego składają się (idąc tropem Brücknera) wydawcy tego dzieła; zob. G. Marino. Anonim, t. 2, s. 40.

¹⁸ Cyt. za J. T. Trembecki *Wirydarz poetycki*, wyd. A. Brückner, t. 1, Lwów 1910, s. 313.

¹⁹ Tamże, s. 95–97.

spuścizny w osobie Leszka Kukulskiego. Praca Kukulskiego znakomicie dokumentuje zresztą zjawisko rozproszenia dorobku poetyckiego. Wydawcy nie udało się odnaleźć autografów, dysponował natomiast 29 rękopisami, w których znajdowały się różnej wielkości i jakości odpisy wierszy, w tym 9 rękopisami „zbiorczymi”, zawierającymi większe bloki utworów (największy zespół składa się z 241 tekstów). Scalenie tak rozproszonego dorobku przeprowadzone przez Kukulskiego z godną podziwu skrupulatnością i wartą naśladowania umiejętnością, zaowocowało edycją *Utworów zebranych*, która jest i zawsze będzie jednak tylko odtworzeniem, rekonstrukcją twórczości poetyckiej Morsztyna, zawsze otwartą na nowe znaleziska, nowe ustalenia filologiczne.²⁰ Innym przykładem jest twórczość Hieronima Morsztyna. Tu też brak autografów, a zachowane świadectwa wskazują, że istniał pierwotny zbiór autorski, z którego wyciągiem jest znany *Summariusz wierszów Morsztyna*. Prace źródłowe nie są zakończone, ale można określić ich kierunek. Do tej pory uwaga badaczy skupiała się na udowodnieniu autorstwa utworów z *Summariusza*, obecnie, gdy wydaje się to już oczywiste, badania docierają do zbioru pierwotnego, z którego nader lichym wyciągiem był *Summariusz*. Niedawny wydawca *Summariusza* wspierał się 6 przekazami zbiorczymi²¹, autor późniejszej pracy o jedności autorskiej *Summariusza* wykorzystał ich już 11²². Do tego należałoby dodać kolejne 3 znajdujące się dziś w Bibliotece Ukraińskiej AN we Lwowie. To już 14 przekazów zbiorczych i lista nie jest zamknięta. Te liczby mówią o skali rozproszenia, podobnie jak ilość przekazów pojedynczych utworów, wśród których rekordzistą będzie zapewne znana z ponad 30 kopii *Szlachecka kondycja*. W porównaniu z Janem Andrzejem tradycja rękopiśmienna tekstów Jarosza jest bogatsza, znacznie bardziej ulegały one przekształceniom. Nastąpiło też całkowite oderwanie twórczości od autora. Trembecki, komponujący swój *Wirydarz*

²⁰ Źródła wierszy Morsztyna zostały szczegółowo omówione przez L. Kukulskiego w *Komentarzu edytorskim* (J. A. Morsztyn, s. 655–727). Możliwości innego odczytania rękopiśmiennej tradycji wierszy Morsztyna starałem się przedstawić w pracy *Morsztyn odnajdywany. Wokół edycji Leszka Kukulskiego*, wygłoszonej jako referat na sesji naukowej „Czytanie Jana Andrzeja Morsztyna” (Instytut Badań Literackich PAN przy współudziale Instytutu Literatury Polskiej UW, grudzień 1993). Materiały z sesji są aktualnie przygotowywane do druku.

²¹ M. Malicki, „*Summariusz wierszów*” przypisywany Hieronimowi Morsztynowi i odmiany jego tekstu, „Archiwum Literackie”, t. XXVII, Wrocław 1990, *Miscelanea Staropolskie*, t. 6, s. 119–478.

²² S. Grześkowiak *Czy Hieronim Morsztyn napisał swoje wiersze?*

około 1674 r., nie znał już Hieronima Jarosza, a jego wiersze rozdzielił między innych autorów: Naborowskiego, Szlichtynga.

Wspomniany w tym momencie Daniel Naborowski, kolejna „ofiara” „wieku rękopisów”, miał spośród wymienionych twórców najmniej chyba szczęścia. Zachowało się wprawdzie kilka autografów, ale brak śladu istnienia autorskiego zbioru. Jedyne przekaz zbiorczy (*Wirydarz poetycki*) daje 148 utworów, w tym część (27) to zapewne fraszki Hieronima Morsztyna. W tymże *Wirydarzu* po zapisie *Dafnisa świętojańskiego* Trembecki zanotował „Koniec Naborowskiego. Ceaetera Naborowskiego tego opera videantur w mojej Quodlibecie”. Ale wspomniany tu zbiór nie zachował się. Wiersze Naborowskiego spoza *Wirydarza* zapisywano osobno i scalenie ich jest niezwykle trudne. Pojedyncze utwory wymagają odrębnego postępowania dowodowego. Pierwszej próby wydania wierszy tego poety przez Düra–Durskiego raczej nie można zaliczyć do udanych. Nie wiadomo, czy i kiedy będzie to w ogóle możliwe.

Można tu omawiać dalsze przykłady — Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, Zbigniewa Morsztyna, pokazując jak ze scaleniem dorobku poetyckiego radzi sobie historia literatury i na jakim etapie rekonstrukcji owego dorobku się dziś znajdujemy. Myślę też, że każdy z tych przykładów wniósłby inne spostrzeżenia, pokazałby inną historię utworów zanotowanych w manuskryptach, historię, która nie jest zamknięta, dostarcza tylko materiału, z którego budujemy „obraz epoki”.

Do tej pory starałem się wskazywać niektóre, myślę, że najważniejsze skutki, jakie wywołane zostały odejściem autorów XVII-wiecznych od tradycji drukowanej. Były to kwestie związane z relacją autor — dzieło. I byłoby naprawdę wspaniale, gdyby na tym kończyły się konsekwencje uwikłania literatury barokowej w obieg rękopiśmienny. Zakładając jednak nawet, że wszystkie elementy układanki nam się zgadzają, że autorzy odnaleźli swe dzieła, dzieła autorów, pozostaje jeszcze problem postaci tekstów, jaka do nas dotrwała. A doświadczenie uczy, że nieograniczona jest inwencja kopistów, i zapewne niejedyn twórcą nie rozpoznałby swego tekstu poddanego obróbce w staropolskich rękopisach.

Znamy mniej więcej mechanizm obiegu rękopiśmiennego i potrafimy przewidzieć, jakim transformacjom może być poddany tekst. Tu niewiele się zmieniło od czasów starożytnych. Odrębna dyscyplina nauk

filologicznych, zwana krytyką tekstu, od wieków zajmuje się tymi problemami i dysponujemy dziś zarówno dostateczną ilością przykładów, jak i narzędziami do badania tradycji tekstów.

Omówienie tutaj rodzajów i sposobów zmian dokonywanych przez kopistów i domorosłych redaktorów, byłoby zbiorem przykładów i anegdot. Byłby to jednak zbiór przykładów bardzo ograniczony, ograniczony do tych utworów literackich, gdzie rzeczywiście zbadano wszystkie przekazy i wskazano na błędy. To znaczy, można dać przykład przekształcenia dopiero wtedy, gdy zostało ono już skorygowane. W większości przypadków możliwe to jest tylko poprzez badanie wszystkich dostępnych przekazów i jest to badanie żmudne, choć zazwyczaj skuteczne. Posłużę się jednym przykładem, *Orfeusza* Lubomirskiego. Udało się 11 przekazów uporządkować w postaci drzewa genealogicznego i dotrzeć do takiej postaci tekstu, która dała początek wszystkim przekazom dostępnym wydawcy²³. Ale to wcale nie znaczy, że mamy już tekst Lubomirskiego. Problem polega na tym, że istnieje różnica pomiędzy określeniem „encyklopedycznym” dzieła a określeniem dostępnego nam tekstu dzieła. W historii literatury funkcjonuje to pierwsze; ujęte w formułę encyklopedycznej noty może brzmieć: „*Orfeusz* S. H. Lubomirskiego, parafraza *L'Orfeo* G. Marina, napisany prawdopodobnie w latach 60-tych XVII w.”. W drugim przypadku mamy na myśli dzieło, którym rzeczywiście dysponujemy i nie jest to wcale *Orfeusz* napisany przez Lubomirskiego, ale tekst w postaci przekazu. Porównanie z tekstem autorskim może w skrajnych przypadkach być czymś podobnym do porównania kości mamuta z samym mamutem, możemy co najwyżej otworzyć pierwotną postać wedle otrzymanych wskazówek, tj. przeprowadzić proces badawczy, w wyniku którego otrzymujemy pewną postać tekstu. Eliminując część zniekształceń, porównując warianty, możemy zrekonstruować archetyp tekstu *Orfeusza* dostępny nam w tradycji. I tę postać tekstu może filolog dostarczyć czytelnikowi. Nic więcej. I nadal nie jest to *Orfeusz* Lubomirskiego. Na podobnej zasadzie

²³ Tradycja tekstu *Orfeusza* została szczegółowo omówiona w: A. Karpiński *Tradycja tekstu w wieku rękopisów. Uwagi o rękopiśmiennym funkcjonowaniu dzieła literackiego*, w: *Staropolska kultura rękopisu*, s. 27–42. Inne przykłady z twórczości Lubomirskiego zob. tenże, *Problemy edycji dzieł poetyckich S. H. Lubomirskiego (wybrane zagadnienia z krytyki tekstu)*, w: *Problemy edytorskie literatur słowiańskich*, t. 1, red. J. Pelc i P. Pelcowa, Wrocław 1991, s. 203–221.

budowany archetyp (często w postaci wariantów) tekstu polskiego *Adona* otrzymaliśmy w przywoływanej wcześniej edycji tego dzieła.²⁴ Wiek rękopisów wyodrębnia dystynkcje między dziełem i przekazem dzieła, dziełem i archetypem dzieła istniejącego w tradycji, a historyk literatury powinien ją dostrzegać i w pewnej mierze respektować. Bo odległość między oryginałem a zaproponowanym archetypem może być znaczna. Tak samo zresztą, jak znaczna może być różnica pomiędzy literaturą epoki baroku a wizerunkiem tej literatury dziś przez nas postrzeganym.

Okrężną drogą poprzez przykłady wydobywające konsekwencje „rękopiśmienności” literatury XVII wieku, dotarliśmy ponownie do problemu, od którego zaczęliśmy powyższy szkic – problemu rekonstrukcji epoki w historii literatury. Wydawać by się mogło, że jest to oczywistość przyjęta przez wszystkich, ale czy ową świadomość rekonstrukcji ma czytelnik syntezy historycznoliterackiej, gdzie w odmierzonych szufladach znajduje się przybrany odświeżnie poczet autorów niosących poklasyfikowane i uroczyście przystrojone dzieła? Sprawa nie jest prosta. W skali makro dominują procesy historycznoliterackie, przenikające epokę idee, formacje estetyczne. I podważanie wypracowanego układu nie jest ani łatwe, ani potrzebne. Niezbędna jest natomiast świadomość, że epoka baroku, taka jak ją widzimy i przedstawiamy, jest – by użyć terminu z krytyki tekstu – archetypem i tylko archetypem, postacią epoki, którą powoli rekonstruujemy.

²⁴ Zob. komentarz edytorski do G. Marino, t. 22, s. 65–69.