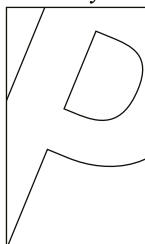


**Poznańskie
Studia
Polonistyczne**



Seria Literacka

Poznańskie Studia Polonistyczne

Seria Literacka 48 (68)

Ludzie książki

Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”

Poznań 2025

INSTYTUT FILOLOGII POLSKIEJ UAM

Rada naukowa:

Stanley Bill (Anglia), *Andrea Ceccherelli* (Włochy), *Andrea De Carlo* (Włochy),
Michael Duering (Niemcy), *Rolf Fieguth* (Szwajcaria), *Bogumiła Kaniewska*,
Michał Kuziak, *Katarzyna Meller*, *Arent van Nieukerken* (Holandia),
Gisèle Séginger (Francja), *Jörg Schulte* (Niemcy), *Krzysztof Trybuś*,
Marek Wilczyński, *Wiesław Wydra*, *Marek Zaleski*

Zespół redakcyjny

Marcin Jaworski, *Wiesław Ratajczak*, *Grzegorz Raubo*,
Piotr Śniedziwski (redaktor naczelny), *Elżbieta Winiecka*

Redakcja tematyczna

Katarzyna Krzak-Weiss, *Bogdan Hojdis*, *Olga Ziółkowska*

Czasopismo recenzowane

Szczegółowe informacje o procesie recenzowania oraz lista recenzentów
współpracujących z czasopismem znajdują się na stronie internetowej
<https://pressto.amu.edu.pl/index.php/pspsl>

Wydano z pomocą finansową Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM

Projekt graficzny okładki

Marcin Matuszak (Bękart)

Redakcja językowa i korekta

Barbara Pendzich (język angielski)

Projekt typograficzny wnętrza

Mateusz Czekala

Łamanie

Leszek Kwiatkowski

© Copyright by Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”,
Poznań 2025

ISSN 1233-8680

e-ISSN 2450-4947

Wersją pierwotną (referencyjną) czasopisma jest wersja elektroniczna

Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”

ul. Fredry 10, 61-701 Poznań

tel. (61) 829 45 90

psp@amu.edu.pl, <http://psp.amu.edu.pl>

Spis treści

Wstęp • 9

ŁUDZIE KSIĄŻKI

Wojciech Stelmach

The *Przemysł Meditation* in relation to *Catena aurea* by St. Thomas Aquinas • 15

Olga Ziółkowska, Marcin Kuźmicki

Errare humanum est – o kategorii „błędu” w średniowiecznych polskich manuskryptach. Prolegomena • 43

Mariusz Leńczuk

Rysunki w średniowiecznych rękopisach – rekonesans • 65

Klaudia Socha

Sztuka Wschodu czy Zachodu? Typografia XVII-wiecznych kresowych druków dzieł Łazarza Baranowicza • 85

Ewa Rajewska

Naturalistki przełomu wieków i prawdziwa natura ich pisarstwa:
Baby Buds (1895) Ellis Ethelmer i *Skąd się wziął twój braciszek?*
(1903, 1905) w przekładzie Róży Centnerszwerowej • 139

Agnieszka Kwiatkowska

Po stronie kota. Wokół Wandy Borudzkiej • 163

Katarzyna Krzak-Weiss, Józef Malinowski

Od Knuta Hamsuna do Hansa Christiana Andersena.

Przyczynek do badań nad przekładami Czesława Kędzierskiego –
zarys bibliografii • 187

Ewa Syska

Grabież mienia w świetle prawa – działalność Feliksa Blümela

z antykwariatu „Caesar Mann” w Poznaniu w latach

1939–1943 • 207

Dobrochna Dabert

Literatura polska i „strażnicy milczenia”. Mechanizmy cenzury w PRL
kontra praktyki obronne • 229

Ewa Repucho, Katarzyna Krzak-Weiss

Andrzej jak Architekt. O projektach Andrzeja Tomaszewskiego • 271

Robert Jarzec

Litery są – czyli o roli projektanta krojów pisma w projektowaniu
książki • 301

Magdalena Bizior

Ile na głowie miała Maria Konopnicka? Synteza w projektach Wojtka

Janikowskiego na podstawie okładki *Dezorientacje. Biografia Marii
Konopnickiej* Magdaleny Grzebałkowskiej • 321

Bogdan Hojdis

Edycja cyfrowa *Aratusa i Fenomenów* Jana Kochanowskiego –
problematyka aparatu naukowego • 337

LEKTURY

Mateusz Wiater

Źródła antyczne i nowożytne w diariuszu Mikołaja Krzysztofa

Radziwiłła Sierotki (na przykładzie opisu kameleona) • 353

Wstęp

Publikacja, którą oddajemy do rąk Czytelników, jest na wskroś autoteliczna. Głównym przedmiotem prezentowanych w niej badań naukowych są bowiem rozmaite aspekty istnienia książki – od poszczególnych etapów procesu jej powstawania aż po subtelności związane z jej funkcjonowaniem w kulturze umysłowej ludzi, zarówno w ujęciu synchronicznym, jak i diachronicznym. Według definicji Mieczysława Szymczaka zamieszczonej w *Słowniku języka polskiego* książka to

pewna liczba złożonych, zbroszuirowanych i oprawionych arkuszy papieru, zadrukowanych tekstem literackim, naukowym lub użytkowym; dzieło wydane lub przeznaczone do wydania w tej postaci; tekst wydrukowany na tych arkuszach. [Szymczak, red. 1978–1981: 1073]

Próby uchwycenia istoty książki dostrzec można w refleksjach niemal wszystkich wielkich intelektualistów na przestrzeni wieków, a strony internetowe poświęcone książkom, blogi czytelnicze, bookstagram stale zalewane są zbiorami złotych myśli o książkach i czytaniu. Raz akcent pada na niematerialny wymiar

książki – ukazywana jest ona jako pewna forma utrwalenia myśli ludzkiej, idei, którą przekazują sobie ludzie, nie bacząc na przestrzeń i czas; innym razem natomiast wypowiedzi skupiają się na książce jako przedmiocie – pięknym i użytkowym zarazem.

Andrzej Tomaszewski w *Curriculum vitae* rozważa naturę książki:

Po wielokroć przekonywałem się, że książka jest dziełem zbiorowym. Zwykle tworzy ją kilka lub kilkanaście osób różnych zawodów pracujących nad jej treścią i formą. Autorzy, edytorzy, redaktorzy, korektorzy, ilustratorzy, fotografowie, skanerzyści, graficy i detepowcy, papiernicy, drukarze, introligatorzy – wszyscy wprzęgnięci są w proces powstawania książki. [Tomaszewski 2019: 8]

Typograf podkreśla rolę współpracy i synchronizacji działań przedstawicieli różnych profesji, aby do rąk czytelnika trafiła książka piękna i z duszą.

Postanowiliśmy zebrać w jednym miejscu, w jednym tomie, różnorodne prace poruszające problematykę związaną z tym zagadnieniem – z ludźmi, którzy mieli i mają najistotniejszy wpływ na kształt książki. Dzięki temu możemy prześledzić, jak zaangażowanie poszczególnych profesji zmieniało się wraz z upływem wieków. Diachroniczną perspektywę wzmacnia przyjęty przez nas chronologiczny porządek artykułów – od książki rękopiśmiennej z okresu średniowiecza po współczesne edytorstwo komputerowe.

Teksty poświęcone ręcznie sporządzonym woluminom doby staropolskiej dotyczą w dużej mierze wpływu skrybów oraz kopystów na ostateczny kształt dzieła, a także roli tłumaczy i kompilatorów. Naszą podróż otwiera artykuł Wojciecha Stelmacha, w którym badacz porusza problematykę związaną z zależnością polskojęzycznych tekstów od łacińskich źródeł, a więc stawia pytanie o kategorię autorstwa i samodzielność średniowiecznych skrybów (*The „Przemysł Meditation” in relation to „Catena aurea” by St. Thomas Aquinas*). Marcin Kuźmicki i Olga Ziółkowska z kolei starają się zidentyfikować błędy w najdawniejszych polskich

tekstach apokryficznych i sądowych oraz wskazać mechanizmy ich powstawania. Podkreślają, że za każdym takim błędem czy omyłką stoi człowiek – raz jest to pisarz, skryba, kompilator czy tłumacz, innym razem edytor lub współczesny wydawca (*Errare humanum est – o kategorii „błędu” w średniowiecznych polskich manuskryptach. Prolegomena*). Mariusz Leńczuk zwraca natomiast uwagę na ilustracje znajdujące się w rękopiśmiennych zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej – *Opera medica*, *Opera varia* oraz *Sermones* (*Rysunki w średniowiecznych rękopisach – rekonesans*). Często bowiem książka to nie tylko tekst, lecz także obraz, który wchodzi w rozmaite relacje ze słowem pisanym. Do grona osób współtworzących książkę należy więc zaliczyć również ilustratorów, miniaturzystów i innych.

Wraz z nadejściem epoki druku w Europie diametralnie zmienia się sytuacja książki – zarówno w zakresie procesu produkcyjnego, jak i jej rozpowszechniania oraz recepcji. Klaudia Socha poddaje wszechstronnej analizie grupę XVII-wiecznych druków kresowych autorstwa Łazarza Baranowicza, charakteryzując poszczególne elementy budowy książki i pokazując, jak ich selekcja wpłynęła na odbiór tych dzieł. Obrazuje przenikanie się tendencji typowych dla kultur wschodniej i zachodniej. Zwraca również uwagę na samego autora i jego współpracowników: drukarzy, zecerów, ilustratorów, wytwórców papieru czy giserów.

Teksty Ewy Rajewskiej i Agnieszki Kwiatkowskiej to opowieści o zmieniającej się roli pisarek na przełomie XIX i XX wieku. W artykule *Naturalistki przełomu wieków i prawdziwa natura ich pisarstwa: „Baby Buds” (1895) Ellis Ethelmer i „Skąd się wziął twój braciszek?” (1903, 1905) w przekładzie Róży Centnerszwerowej* kobiety ukazane są jako autorki, tłumaczki, nie tylko książek literackich, ale i prac naukowych oraz popularnonaukowych skierowanych przede wszystkim do dzieci, którym sprytnie i umiejętnie przemycano tą drogą aspekty dydaktyczne. Z kolei tekst *Po stronie kota. Wokół Wandy Borudzkiej* jest spojrzeniem na jedną tylko, dotychczas słabo opisaną, choć ważną dla polskiej literatury i kultury postać – Wandę Borudzką. Badaczka ukazuje mnogość związanych z literaturą i książkami profesji, którym poświęciła się bohaterka jej artykułu – była bowiem pisarką, tłumaczką, redaktorką, dziennikarką, a także krytyczką literacką.

Podobny charakter ma artykuł Katarzyny Krzak-Weiss i Józefa Malinowskiego dotyczący w całości postaci wyjątkowego autora i tłumacza – Czesława Kędzierskiego (*Od Knuta Hamsuna do Hansa Christiana Andersena. Przyczynek do badań nad przekładami Czesława Kędzierskiego – zarys bibliografii*). Badacze docierają do znanych oraz mniej znanych dzieł tego twórcy i porządkują je w układzie chronologicznym. Taka metoda umożliwia ukazanie, jak ogromną wartość poznawczą i dokumentacyjną ma praca bibliografów.

Ludzie książki to jednak nie tylko ci, którzy odpowiadają za jej powstanie i produkcję, ale także ci, którzy później zajmują się jej archiwizowaniem i rozpowszechnianiem – bibliotekarze, księgarze, bukiniści. To właśnie o nich w swoim artykule pisze Ewa Syska. Badaczka skupia się na jednej ze znanych poznańskich rodzin antykwaryuszy okresu międzywojnia – państwu Blümelach (*Grabież mienia w świetle prawa – działalność Feliksa Blümela z antykwariatu „Caesar Mann” w Poznaniu w latach 1939–1943*). To opowieść o wędrownkach ksiązek, handlu, kradzieżach i konfiskatach, uświadamiająca, że istotnie *habent sua fata libelli*.

Jednym z trudniejszych doświadczeń w dziejach polskiej literatury była cenzura w latach PRL. Na ostateczny kształt poszczególnych tekstów – i szerzej: całego literackiego świata – istotny wpływ mieli cenzorzy. Dobrochna Dabert pochyła się zarówno nad tzw. drugim obiegiem literatury, jak i nad nurtem oficjalnym, naznaczonym piętnem cenzury, uciekającym się nieraz do mowy ezopowej, aby przemycić to, czego nie można było wyrazić wprost.

Artykuł Ewy Repucho i Katarzyny Krzak-Weiss poświęcony jest wyjątkowej osobowości współczesnego świata książki – typografowi, wydawcy, redaktorowi, drukarzowi, którego nazwisko znane jest każdemu, kto choć trochę interesuje się współczesnym rynkiem wydawniczym: Andrzejowi Tomaszewskiemu. Badaczki analizują zaprojektowane przez niego publikacje nagrodzone w prestiżowych konkursach (jak np. *Sztuka rybołówstwa* wyróżniona w konkursie „Punkt”). Omawiają również inne aspekty jego działalności, które sprawiają, że od lat wywiera on istotny wpływ na kolejne pokolenia typografów i edytorów. Tomaszewski znany jest bowiem także jako wykładowca i autor najważniejszych branżowych podręczników, takich jak *Architektura książki*.

Praktyczny punkt widzenia, jednak tym razem skoncentrowany na pracy liternika, przedstawia również Robert Jarzec. Przypomina historię wybranych rodzin pism, znanych i popularnych współcześnie krojów, a także stawia pytanie, jak dobór odpowiednich glifów wpływa na percepcję tekstu, współgra z treścią dzieła i wpisuje się w cały projekt książki.

Zwieńczeniem opowieści o tradycyjnej książce jest artykuł Magdaleny Bizior poświęcony okładkom. Autorka z jednej strony dokonuje wnikliwej analizy konkretnej publikacji – najnowszej biografii Marii Konopnickiej autorstwa Magdaleny Grzebałkowskiej, z okładką zaprojektowaną przez Wojtkę Janikowskiego. Z drugiej – stawia znane od wieków, lecz wciąż aktualne pytanie: kto nie ocenia książki po okładce? Refleksja ta prowadzi do namysłu nad estetyką oraz sfunkcjonalizowaniem współczesnych okładek. Ich projektanci działają w specyficznej przestrzeni – między wymaganiami konsumenta, mającego określone oczekiwania, a własnym, wyrobionym już, poczuciem smaku. Przeglądając się najnowszymi realizacjom, wyraźnie widzimy, jak do głosu dochodzą te różne czynniki.

W numerze, który oddajemy w ręce Czytelników, znalazła się przestrzeń także na refleksję o edytorstwie cyfrowym. W artykule Bogdana Hojdisa najnowsze spleta się z najstarszym – badacz bowiem, na przykładzie *Aratusa* i *Fenomenów* Jana Kochanowskiego, kieruje uwagę ku współczesnym wydaniom cyfrowym dzieł dawnych. Stawia pytania o szanse i zagrożenia pojawiające się podczas prac nad takimi projektami. Sygnalizuje również, że w proces edycji muszą zaangażować się kolejne osoby: programiści, informatycy, twórcy i administratorzy repozytoriów cyfrowych.

Proponujemy Czytelnikom szczególne spojrzenie na książkę – z perspektywy różnych osób zaangażowanych w proces jej powstawania na przestrzeni wieków. Oś percepcji przebiega od średniowiecznych rękopisów, przez druki starsze i nowsze, aż po współczesne edycje cyfrowe. W obliczu nieustannych przemian szczególnie aktualne wydają się słowa Tomaszewskiego przytoczone na początku niniejszego wstępu. Książka jest bowiem dziełem zbiorowym, które ewoluuje, a do grona osób odpowiedzialnych za jej ostateczny kształt dołączają przedstawiciele kolejnych

profesji. Im bliżej współczesności, tym częściej są to postaci znane z imienia i nazwiska. Mamy nadzieję, że lektura tego numeru czasopisma „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” będzie dla Państwa wspaniałą przygodą, pełną inspirujących spotkań z ludźmi książki.

Katarzyna Krzak-Weiss

Olga Ziółkowska

Bogdan Hojdis

Bibliografia

- Szymczak Mieczysław, red. (1978–1981), *Słownik języka polskiego*, t. 1: A–K, PWN, Warszawa.
- Tomaszewski Andrzej (2019), *Curriculum vitae*, w: *Bibliothemata* 3. *Typografia Andrzeja Tomaszewskiego* [katalog wystawy], Grupa Cogito Sp. z o.o., Warszawa, https://www.wdib.uw.edu.pl/attachments/article/2340/katalog-AT_internet.pdf [dostęp: 19.09.2025].

Ludzie książki

Wojciech Stelmach

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0003-4841-140X

The *Przemyśl Meditation* in relation to *Catena aurea* by St. Thomas Aquinas*

1. Introduction

Recent years have seen a growing interest in the sources of Old Polish apocrypha, a development sparked primarily by the Freiburg edition of the *Przemyśl Meditation* (*Rozmyślanie przemyskie*, RP) [Twardzik, Keller, eds. 1998–2004] and the research carried out at Adam Mickiewicz University in Poznań under the direction of Dorota Rojszczak-Robińska supported by a grant from the National Science Centre. As a result of many years of work, an online tool was created to support interdisciplinary research on the texts of nine New Testament apocrypha written in Old Polish (www.apocrypha.amu.edu.pl). Users have access to, among other things, a set of sources of the Polish apocryphal works (both those known earlier and those discovered in the course of work on the project). These texts include extensive passages from books of the Old and New Testaments, other apocryphal works (such as *Legenda Sanctissimae Matronae Annae*), and writings of the Fathers and Doctors

* The research was carried out under a grant from the National Science Centre Poland (project no. 2017/26/E/HS2/HS2/00083) entitled *Beginnings of the Polish Language and Religious Culture in the Light of Medieval New Testament Apocrypha. A Universal Tool for Research on Polish Apocryphal Texts*, under the direction of Dorota Rojszczak-Robińska.

of the Church. It is not possible to definitively establish the provenance of the passages quoted in the apocrypha because their sources, including patristic works, may have been recorded both in “monographic” codices (such as those containing the preachings of St. Augustine or St. John Chrysostom) and as parts of larger collections (such as catenae or florilegia [Liere 2014: 144]). Moreover, the authors of those works may themselves have been identified, for example, by the inclusion of the author’s full name or initials [Liere 2014: 148–149].

Compiled texts pose a particularly difficult task for researcher-editors, in particular the *Rozmyślanie przemyskie* [Przemyśl Meditation] [see RP] which is the most extensive Slavonic apocryphal work. Despite the efforts of numerous linguists, including Tadeusz Dobrzeniecki [Dobrzeński 1969: 196–521], Waław Twardzik, Roman Mazurkiewicz [Mazurkiewicz 2004: 544–546; 2007: 198–201], and Dorota Rojszczak-Robińska [see e.g. Rojszczak 2007a: 276–284; Rojszczak-Robińska 2012], it has still not been possible to identify sources for many parts of this text. However, even those places in the manuscript that have an identified translation source have been found by editors to be problematic. This is because the compilers, while often referring to specific authors, rarely mentioned the title of the work being quoted. Further, even if academic editors ever succeeded in locating the source of a quotation, they could not be sure that a given text fragment originated from a specific individual treatise, particularly since – as has been proved – copyists quite frequently made errors in citing authors, titles, or book numbers.¹

- 1 In recent years, D. Rojszczak-Robińska has written primarily about the ways in which a copyist works with sources and the style and competence of a translator. In this article, I refer to the following works by her: *Święty Augustyn w “Rozmyślaniu przemyskim”* [Rojszczak 2007b], *Jak pisano “Rozmyślanie przemyskie”* [Rojszczak-Robińska 2012], *Staropolskie pasje. “Rozmyślanie przemyskie”, “Sprawa chędogo”, “Karta Rogawskiego”. Źródła – język – fabuła* [Rojszczak-Robińska 2016], *Strategies for Quoting the Holy Scriptures in the Old Polish Biblical-Apocryphal Narrations* [Rojszczak-Robińska 2020: 271–291], *Średniowieczna mozaika ze słów. O używaniu cudzych tekstów w staropolskich apokryfach* [Rojszczak-Robińska 2021: 79–97] *Writings and the Authority of the Church Fathers in Old Polish Apocryphal Texts* [Rojszczak-Robińska 2023: 198–222].

In the third volume of the Freiburg edition of RP [Twardzik, Keller, eds. 2004: 544–546], Roman Mazurkiewicz published further sources of this Old Polish apocryphal work. He listed *Catena aurea* among the texts from which they originated. Furthermore, in a paper containing additions to the list of sources for RP, he again suggested that the texts may come from *Catena aurea* [Mazurkiewicz 2007: 199]. Interestingly, in the list contained in his paper, Mazurkiewicz did not locate quotations within Thomas Aquinas' work, but he did provide the names of particular authors and the titles of their works (for example: Ambrose, *Expositio evangelii secundum Lucam*) with reference to the appropriate place in the published series *Patrologia Latina* [Mazurkiewicz 2007: 199–201].

The goal of this article is to identify fragments in RP that are potentially based on the text of *Catena aurea*, to analyse the way in which they functioned, and to attempt to determine the reason for their use. This will allow us to indicate the possible uses of the ideas, layout, and text of *Catena aurea* in RP. Consequently, an additional objective is to consider how, given the findings, the investigation of the sources of Old Polish biblical apocryphal narrative ought to be conducted.

2. Research Material

The article concerns the relationship between the Old Polish Apocrypha and its probable Latin source. It is not concerned with the text of *Catena aurea* as an independent text, nor will it discuss its position in the literary, theological and cultural circulation of medieval Poland. This does not change the fact that St. Thomas Aquinas' *Glossa continua super Evangelia* (*Catena aurea*) was one of the most important accomplishments of medieval biblical exegesis.²

- 2 For more on the *Catena aurea*, see: Aquinas and "Alcuin": a New Source of the *Catena Aurea* on John [André, Sharp, Shaw 2016: 3–20], Tomasz z Akwinu – człowiek i dzieło [Torrell 2008], Tomasz z Akwinu. Życie, myśl i dzieło [Weisheipl 1985], Tomasz z Akwinu *Lectura super Matheum* cap. 1–11: studium historyczno-krytyczne i edycja tekstu [Gałuszka 2011], Na początku było Słowo. Komentarz do Prologu Ewangelii św. Jana = *Super Evangelium S. Ioannis Lectura* cap. 1, lec. 1–XI [Thomas Aquinas 2001], *Ewangelia Ojców Kościoła* [Salij, sel. and trans. 2001], *Święty Tomasz*

It followed the old tradition of compiling collections of commentaries on the text of the Bible written by various of the Church Fathers [Thomas Aquinas 1841–1845; Smalley 1978; Wielgus 1990: 27; Stanula 2000: 1072–1073; Baglow 2004]. The innovative nature of the work by the *Doctor Angelicus*, arising from its use of texts by writers outside the circle of Latin theology, made possible a more detailed interpretation of the Holy Scripture [Milcarek 2007].³ The layout of the work was also innovative – verse by verse – allowing the Gospel to be read in sequence and, when possible, to identify individual authors before quoting them [Torrell 2008: 170]. In the introduction to *Catena aurea*, its author admits that, in order to prevent his text from becoming too wordy, he removed extensive sections of cited sources, and also changed their order to achieve continuity [Torrell 2008: 170]. In addition, he allowed himself to specify the meaning of some words, and, when necessary, omitted others [Torrell 2008: 170]. The value of this work of Aquinas is evidenced by the fact that it appeared later in numerous copies, both in manuscript and print. [Milcarek 2007: 4]. This makes it all the more justified to consider the possibility that *Catena aurea* was used as a source for the Old Polish religious texts, including the apocrypha. RP is a work that deserves particular attention in the context of the use of Aquinas' catena, it being a compilation of translations of many different sources, mostly Latin, including the rhymed apocryphal *Vita beatae virginis Mariae et Salvatoris rhythmica*, Petrus Comestor's *Historia Scholastica*, and the Bible. Also frequently quoted in the Old Polish text are the writings of the Fathers and Doctors of the Church, including St. Augustine, the Venerable Bede, and St. John Chrysostom. We may ask, however, whether these were quotations taken from the separate works, or whether perhaps extensive passages of RP were produced based on Aquinas' compilation. It appears probable that they were in fact extracted from *Catena aurea*.

z Akwinu [Salij 2021]. On Thomas' concept of the exegesis of the Holy Scripture see, e.g. *Rola Pisma Świętego w średniowiecznej teologii* [Roszak 2018: 71–84].

³ For the development of biblical exegesis in the Middle Ages see, e.g. *Medieval Hermeneutics* [Liere 2014: 110–140], *The Commentary Tradition* [Liere 2014: 141–177].

3. Analysis of the Material

Compilations (of which RP is an example) were regarded as inferior texts, requiring of their authors mechanical work with the sources that involved simply combining them into a cohesive and logical whole [Adamczyk 1996: 40–41]. However, recent research on the relationship between RP and its sources shows that its author made thoughtful use of the source texts, changing specific passages, combining sources or omitting passages, and also paraphrasing them. More than 40 quotations that may originate from *Catena aurea* have been identified to date. The fact that the author of RP most likely made use of the collection compiled by Thomas Aquinas, and not of diverse single works, is evidenced by the occurrence of numerous quotations from works included in that collection. They usually appear in groups over the space of several pages, as in RP622–631, RP637–645, RP649–650, RP665–674, RP719–722, RP763–766, but there are also examples of single uses: RP593/18–594/4, RP637/2–5, RP655/3–14, RP689/1–4, RP725/12–15, RP771/3–12, RP845/2–6. They are often separated by quotations from other texts (such as the Bible) or by commentary added by the compiler himself. Moreover, the quotations from Aquinas' work sometimes appear in a different order from that in which they occur in his text (one example is a passage from *Expositio in Ioannem*, cap. XVIII, lectio 5).

We shall first discuss the ways in which the Old Polish writer used the source. An analysis will be made of the passages of RP⁴ and *Catena aurea*⁵ that correspond in terms of content. Only selected passages will be analysed as there are many such chapters.

4 All quotations from RP are taken from the following website *Staropolskie Apokryfy Nowego Testamentu* [see SA 1].

5 The article uses quotes from the digital edition of *Catena aurea* published on the website *Corpus Thomisticum S. Thomae De Aquino Opera Omnia* [see CT], after the website *Staropolskie Apokryfy Nowego Testamentu* [see SA 2], which compiles the sources of Old Polish apocrypha. It is based on the edition by Angelico Guarienti [see Guarienti 1953]. There are also newer editions, such as *Catena aurea deutsch. Die ostmitteldeutsche Übersetzung des Katenenkommentars des Thomas von Aquin* [Thomas von Aquin 2008–2012]. In addition, digital projects are being implemented, e.g. *Thomas d'Aquin, Expositio continua super evangelia sive Catena aurea* (*Editio scientifica media, textu optimis manuscriptis selectis collato, fontibusque reper-*

The criterion adopted for the selection of fragments was their specificity in that they represented one of the ways of using the source in the Old Polish text identified by the author of the article (they contained exegesis or were a source of instruction for the faithful or a source of authority for the writer). Moreover, the selected quotes from Thomas Aquinas' *Catena* show that the Old Polish translator worked with them in a precise and methodical manner. This could only be shown by providing the reader with those fragments of the *Catena aurea* that follow each other on several consecutive pages of RP. Accordingly, the translator's method of working with the source (the method of translation and the presence and subject of any commentary) will also be commented on.

4. The Use of *Catena aurea* in RP

Dorota Rojszczak-Robińska wrote the following about the use of the authority of the Church Fathers in the Old Polish apocrypha:

If we look at apocrypha in the same way as we look at paraphrases of the Bible, we will notice that the writings of the Church Fathers served to explain all the four meanings, in line with the principles of noematics, specifically, "Littera gesta docet, quod credas allegoria; moralia quid agis, quid speres anagogia." And here a difference can be seen – all the four meanings appear primarily in *Rozmyślanie przemyskie*, while in the other texts, the literal, historical meaning prevails. This can be due to the different purpose each of the preserved texts served. [Rojszczak-Robińska 2023: 221]

In referring to the works of the Church Fathers, the author's purpose might therefore have been, on the one hand, to explain the scripture, but also to shape the moral attitudes of the faithful. Moreover, the Old Polish author used the authority of the patristic writers

as support for his own commentary. Such a procedure is also visible in those parts of RP that may have been based on *Catena aurea*.

4.1. *Catena aurea* as a Source Containing Exegesis

Quaerit autem non ut volens scire: nam utique noverat omnia quae ventura erant super eum: sed ostendere volens quoniam cum praesens esset, ab eis videri non poterat vel discerni; nam sequitur dicit ei Iesus: ego sum. In medio enim eorum existens, excaecavit eorum oculos: quoniam enim non tenebrae causa errant, indicavit Evangelista dicens, quoniam habuerunt lampades. Si vero lampades non essent, a voce saltem debebant eum agnoscere. (*Expositio in Ioannem*, cap. XVIII, lectio 2)

Potem miły Krystus, wiedząc wszystkie rzeczy, które nań miały przyć, a też chcąc ukazać swą moc, iż dobrowolnie miały być, poszedł przeciw im, jakoby gotowy ku śmierci, i ofiarował się wolnie przeze wszystko strachu, i rzekł: „Kogo szukacie?”. **To rzekł nie jako nie wiedząc, co by chcieli, ale by wiedzieli pewnie, iż on jest, którego szukają. Między imi będąc, oślepił ich oczy, iż go nie poznali. A też iż są jego nie poznali, nie była wina w tem, czyż aby omacnąć z nimi mówił, bo jako mówi ewangelista, iż świce, pochodnie, latarnie mieli, aże we wszem ogrodzie śmy nie było, a też aczby świec ni mieli, ale po jednym głosie mieli jį poznać[y].** (RP622/1–21)

The first part of the extract from RP is a paraphrase of the Gospel of John (18:4) that refers to the scene of Jesus' capture after he prayed in Gethsemane. The excerpt above in bold is a paraphrase from Theophylact ("To rzekł [...], którego szukają").⁶ In turn,

6 This part of the events in Gethsemane is presented in a very similar way in *Żywot Pana Jezusa Krysta* ["Life of Lord Jesus Christ"] by Baltazar Opec. This could raise suspicions about the common source of both texts, which would not necessarily have to be the *Catena* of St. Thomas. However, there are few such parallel passages, which does not ultimately rule out the possibility that both authors used this *Catena*. It should also be noted that many other *Catena aurea* fragments cited

the author of RP further quotes John Chrysostom (“Między imi będąc, [...] ji poznać[y]”). Words from the Holy Scripture and the Church Fathers appear here because of the need to explain the reason for Jesus’ asking “Whom are you seeking?” Theophylact’s words were paraphrased by the Old Polish translator. Both authors convey the same content, but emphasise the utterances differently. Theophylact explained that Jesus did not pose his question out of a desire to learn the answer, but did so because the soldiers were not able to distinguish him from his disciples by appearance (this is implied by the commentary from John Chrysostom later in the text). The writer of RP, however, emphasised the fact that Jesus asked the question so that they would recognise him by his voice. While the quotation from Theophylact is not an exact translation, the words of John Chrysostom are translated literally. Chrysostom began by explaining that the soldiers’ failure to recognise Jesus did not result from the darkness shrouding the place, since they all carried candles, torches, and lanterns; it was Jesus who blinded the eyes of the people who had arrived, so that they would not recognise him. This was because the soldiers were to identify Jesus, when he asked the question, by his voice. The author of RP thus supported the biblical quotation with the more extensive explanation proposed by the Byzantine writers, as recorded in *Catena aurea*. This commentary is followed by a further excerpt from the Gospel of John (18:5).

In the above fragment, the Old Polish writer, apart from quoting directly, also paraphrased, adding certain elements of his own, expanding and interpreting the text of the Holy Scripture and the commentary on it by the Church Fathers on an ongoing basis. He does the same as St. Thomas in the *Catena aurea*, as noted in Torrell [Torrell 2008]. The writer thus imitates the style of St. Thomas, and the question is whether this is premeditated, or does it come naturally as a result of the education and experience he has acquired? It is impossible to discern, however, it must be noted, because if this action of the compiler is indeed intentional,

in RP do not have parallel citations in *Żywot Pana Jezusa Krysta*. This could be evidence that one author used a given source more willingly than others.

then the RP in its formal layer becomes, at least to a certain extent (in some fragments, because the entire text cannot be prejudged), a catena.

4.2. *Catena* as a Source of Instructions for the Faithful

Chrysostomus in Matth. Discipuli autem, qui quando detentus est dominus permanserunt, quando locutus est haec ad turbas, fugerunt; unde sequitur tunc discipuli omnes, relicto eo, fugerunt; sciebant enim quoniam iam non erat possibile effugere, eo se voluntarie illis tradente. Remigius. In hoc tamen facto demonstratur fragilitas apostolorum: qui enim de ardore fidei promiserant se mori cum eo, nunc timore fugiunt immemores suae promissionis. Quod etiam videmus impleri in his qui pro amore Dei magna se promittunt facturos, et postmodum non implent: non tamen desperae debent, sed cum apostolis resurgere et per poenitentiam resipiscere. (*Expositio in Matthaeum*, cap. XXVI, lectio 15)

Agdyż ji tako twardo i tako nielaskawie jęli, tedy to widząc, zwolennicy opuścili ji myślą i ciałem, wszyscy strachem uciekli. Kakokolwie nie było im podobno uciec, bo są dobrowolnie szli i dobrowolnie się podali, wszakoż potem uciekli. A tym się ukazuje krewkość apostolska, iż gorącością wiary obiecowali z nim umrzeć, tedy zapomniawszy obietnice strachy, które widzimy i dziś pełniąc się w tych, którzy prze miłość Bożą wielkie rzeczy obiecując uczynić, a potem i namniejszej nie pełniąc, wszakoż ni mają rozpaczać, ale z apostoły wstać a przez świętą pokutę napelnić. (RP655/3–14)

Again we see the use of a quotation from the writings of the Church Fathers, but this time the author's intention is not to cite an authority to support his own words. The purpose of this quotation from *Catena aurea* was to provide a description of the attitude of the Apostles, who made emotional vows to remain at God's side, but then fled out of fear of the consequences of Jesus' capture. Remigius, from whose writings the quotation comes, used the Apostles

as an example to show that in contemporary times too (from the perspective of Remigius, and later from that of the author of RP, and indeed from ours) there are people who for various reasons fail to fulfil promises that they have given to God. For them, however, like for the Apostles in earlier times, there is an opportunity for salvation – it will be sufficient to make repentance. The view of the scripture taken by Remigius (and by Thomas Aquinas after him) is connected to a moralistic reading of the Bible, this being one of the elements of exegesis [see also Levy 2018]. The Gospel of Matthew frequently underlines the possibility of salvation on condition that the sinner meets God's demands, and some of the situations used as examples concern the Apostles.

4.3. *Catena aurea* as a Source of Authority

Ubi nunc militum cohors, ubi terror, et munimen armorum?
Una vox turbam odiis ferocem armisque terribilem sine telo
ullo percussit, repulit, stravit. (*Expositio in Ioannem*, cap. XVIII,
lectio 2)

Takież miły Krystus na tem świecie był barzo pokorny i śmierny, ale wszędzie przeciw swym nieprzyjacielom będzie barzo roztropny i barzo [pokorny i] przykry. A to ukazał tym, iż swe nieprzyjaciele jednym śmiernym słowem porzucił [a tako ukazał tym, iż swe nieprzyjaciele]. Przetoż mowi: Poszli wznak, czuż od oblicza Bożego, od(w)racając swe lice, podług Dawida proroka: „Odwroceni będziecie wznak myślący mnie źle”. I padli są na ziemię. O, mowi święty Augustyn: **Bo idźcie przed Bog wojska rycerzow i oprawienie czynow! Jeden głos tłuszcza rzewniwą, czynem strasliwą prze swzej broni zaraził, odpędził i porzucił.** (RP626/7–627/2)

In the above example, the Old Polish author interwove different sources with his own commentary. The part from “Takież miły Krystus [...]” up to “[...] porzucił” is a statement by the translator of RP. The following lines of text contain a quotation from John 18 (“Poszli wznak [...]”. I padli są na ziemię”) and one from Psalms 34 (“Odwroceni będziecie wznak myślący mnie źle”).

These two biblical excerpts were supplemented by an explanation from the author ("czuż od oblicza Bożego, odwracając swe lice, podług Dawida proroka"). The Old Polish writer made the observation (whether independently or otherwise) that the words from the Gospel of John alluded to that psalm. The quotations served as examples to describe Jesus' attitude to his enemies. The whole chapter of RP from which this excerpt comes is devoted to that topic. The long initial part, as has already been mentioned, is a commentary from the author of the apocryphal work, constituting the main framework of the chapter. The quotations from the Bible and from the Church Fathers provide confirmation for his words. Apart from the Gospel and the Book of Psalms, the compiler also cited the words of St. Augustine concerning the power of God (the underscored part). Quoting the words of this Father of the Church, he explained that God with a thunderous voice frightened, drove off, and abandoned the cruel and terrible crowd. On the one hand, these words served as a commentary to the Gospel, while on the other, they confirmed the Old Polish writer's view concerning Jesus. In the above excerpt, the names of the ancient authors (David and Augustine) are mentioned, which may suggest that the author of RP wished on the one hand to indicate the precise Old Testament source to which the Gospel alludes, and on the other to support his own position using the authority of Augustine of Hippo [Rojszczak 2007b].

5. Addition of Commentary to Quotations from *Catena*

It was shown above to what purpose the author of RP may have used quotations from Thomas Aquinas' *Catena*. Consideration should be given, however, to the way in which Aquinas' work functioned in the apocrypha. This will make it possible to establish the Old Polish author's attitude to the source text.

Origenes in Matth.: Sequitur Petrus autem sequebatur eum a longe: non enim poterat de proximo eum sequi, sed de longinquo; nec tamen omnino recedens ab eo. Chrysostomus in Matth.: Multus enim erat fervor Petri, qui cum alios fugientes

vidisset, non fugit, sed stetit, et intravit. (*Expositio in Matthaeum*, cap. XXVI, lectio 3)

Szymon Piotr, apostoł jego, czuż Jesukrysta, ⟨naśladował ji⟩, ale z daleka, aby widział skonanie, i iny apostoł albo zwolenik, czuż Jan Ewanjelista. **Mowi Orygenes, iże przeto z daleka naśladował, iże nie mógł blisko przystąpić przed silną tłuszcą luda, ale z daleka naśladował, a wszakoż jego nie odstąpił. Mowi: Święty Piotr wielikigo gniew(u) i barzo gorącego miłowania napelnion, bo kiedy widział ine uciekając, nie uciekał, ale stał z daleka**, le przeto, iże miał Boga zaprzec, bo by mógł był nikakiej Boga zaprzec, by był blisko Boga przystał. (RP665/1–17)

The first sentence is constructed by combining biblical quotes from the Gospels of Matthew and John. It recounts that St. Peter did not renounce Jesus, but kept his distance (“Szymon Piotr, apostoł jego, [...] ⟨naśladował ji⟩, ale z daleka, aby widział skonanie”), as did St. John (“i iny apostoł albo zwolennik [...]”). The elided parts of these quoted sentences are commentary by the author of RP. The two following sentences, in turn, are a quotation from *Catena aurea*. The first contains words of Origen, who explained that St. Peter could not have appeared before such a large crowd as a disciple of Christ as no doubt because he would be putting himself in danger. Nevertheless, he stayed with his teacher, unlike most of the disciples. Next came the words of John Chrysostom, who stated that Peter was affected by the anger caused by the events at Gethsemane, and was full of love for Jesus, and for that reason he did not flee, despite seeing others do so. This quotation was combined with commentary from the Old Polish copyist, who noted that Peter did not flee because he could not (dared not) renounce Christ while standing close to him. This is the first of the examples I shall give where the Old Polish writer commented on quotations from the Church Fathers that he drew from.

Another example concerns the introduction of comments to fragments of the *Expositio in Ioannem*.

Unde sequitur erat autem Caiphas qui consilium dederat Iudaeis, quia expedit unum hominem mori pro populo: tanta enim est veritatis superabundantia, ut et inimici eam personent. (*Expositio in Ioannem*, cap. XVIII, lectio 4)

I pisze dalej święty Jan, wtore wspominając, iż **był ten Kajfasz, jen radę dał Żydom rzekąc**: „Podobniej jednemu człowiekowi umrzeć za wszytek lud”. Ale mamy baczyć, czemu tako pilnie święty Jan wspomina to słowo: przeto, aby niektorzy mdłej wiary nie rozpaczali we śmierci Jesukrystowej, ktoregoż nieprzyjacieli, kakokolwie nie wiedząc, wszakoż prorocstwem rzekł, iż jego śmierć była zbawienie wszemu ludu i wszemu światu. Bo rzekł ten istny nieprzyjacieli: „Podobno jednemu człowiekowi umrzeć”, czuż prze zbawienie wszego świata. **Bo taka moc jest prawdy, jako mowi święty Jan Złotousty, iż nieprzyjaciele muszą ją mowić, jakoby tą istną prawdą przypędzeni.** (RP670/1–21)

In the above passage, the commentary of the author of the apocrypha was interwoven with text from the Bible and from *Catena aurea*. The main point of the reference is a quotation from the Gospel of John: “Podobniej jednemu człowiekowi umrzeć za wszytek lud” (John 18:4). This is introduced by words of the author of RP (“I pisze dalej święty Jan, wtore wspominając, iż [...]”), after which followed a translation of the previously mentioned passage from the Bible (John 18:14) or *Catena* (“był ten Kajfasz, jen radę dał Żydom rzekąc”).⁷ The translator’s commentary is continued after the high priest’s words as quoted from the source (biblical or patristic). Next, however, came a quotation from John Chrysostom

7 This is one of the examples that show that sometimes it is not possible to decide which source text the author of RP used. This applies not only to scripture and commentary to it, but also to quotations from the Bible itself. This demonstrates that one should be especially cautious when drawing conclusions about the work of Old Polish copyists (compilers, “mutators”), taking account of different views and carefully analysing existing research. This does not mean, however, that it is not worthwhile to formulate research hypotheses containing specific interpretative proposals.

(taken from *Expositio in Ioannem*, caput XVIII, lectio 4). The first part of Chrysostom's commentary coincided with the biblical quotation, while the second part supplemented the explanation provided by the Old Polish writer. Moreover, the Polish copyist paraphrased what Chrysostom wrote ("był ten Kajfasz, jen radę dał Żydom rzekąc || Bo rzekł ten istny nieprzyjaciół"). In the same chapter of RP the author cited the opinion of the Venerable Bede on the location of the houses of Annas and Caiaphas and noted the fact that bonds of blood would also link them in the sin against Jesus: "Unde sequitur erat autem Caiphas qui consilium dederat Iudaeis, quia expedit unum hominem mori pro populo" (*Expositio in Ioannem*, cap. XVIII, lectio 4 – RP667/20–668/2). This is another passage where the Old Polish writer used the text of *Catena aurea* in a creative manner.

6. The Order of Quotations from the Church Fathers as Evidence of the Use of *Catena aurea*

In studies of the manner in which the source text was used in RP, the focus thus far has largely been on the Bible, particular treatises of the Church Fathers, and biblical paraphrases (such as the *Historia Scholastica* as Rojszczak-Robińska has written). It has been pointed out that the way in which the author of the new text used the words of others is not accidental – he used the Gospels and the Book of Psalms differently from *Vita Rhytmica* and *Historia Scholastica*, as Dorota Rojszczak-Robińska has shown. A tabulation of quotations from particular Church Fathers cited in *Catena aurea* alongside their translations in RP leads to the conclusion that it may have been Thomas Aquinas' anthology that was the direct source used by the author of the Old Polish apocryphal work. It is evident that quotations from particular Church Fathers appear in groups in close proximity. This is particularly visible in RP763–766, where the subject is the high priests' use of the returned thirty pieces of silver to purchase land for the burial of pilgrims.

As table 1 shows, four pages of the apocryphal work contain commentaries from John Chrysostom, Hieronymus, Origen (a gloss being added in this case), and Augustine. The words of

Table 1. Comparison of Parallel Passages from the *Rozmyślanie przemyskie* and the Gospel of Matthew

No.	Polish Passage (rp)	Latin Passage (Gospel of Matthew)	Location
1.	Tedy biskupowie, mieniać, aby tym część uczynili, rzekli: „Wszystki ty istny pieniądże nie jestci podobno wrocić w karbanę”, [...] Przetoż rzekli: „Nie jestci podobno tamo ich wrocić, skądesmy je wzięli, boć jest myto krwie przelania”.	Quia principes sacerdotum noverant, quod oc- cisionem emerant, a propria conscientia con- demnati fuerunt: et ad hoc ostendendum subdit Evangelista principes autem sacerdotum acceptis argenteis dixerunt: non licet eos mittere in corbo- nam, quia pretium sanguinis est.	RP763/1-5; RP763/7-9; Matth cap. xxvii l. 2
2.	O, zaprawdę, mówi święty Jeronim, pełni sie słowo Jesukrystowo, które był rzekł o tych biskupiech rzekąc: „Cedząc komora, a wielbiłada pogłytyjąc” – mieniać grzech wrocić pieniądże w skarb, ale nie grzech zabić stwórzyciela wszwego świata.	Vere culicem liquantes, et camelum glutientes; si enim ideo non mittunt pecuniam in corbonam, hoc est gazophylacium, et dona Dei, quia pretium sanguinis est, cur ipse sanguis effunditur	RP763/9-16; Matth cap. xxvii l. 2
3.	A takóż wszedysz w radę, kupili za nie rolę figulo- wą, tako rzekącego (figuły), bo figulusz może tu być włoszcze imię tej roli albo tego człowieka, kto- rego była ta rola, i dali ją na pogrzeb pielgrzymom;	usi sunt pretio sanguinis Iesu ad comparationem agri figuli alicuius, ut in eo peregrini sepeliantur, non secundum votum suum in monumentis pater- nis; unde sequitur consilio autem inito, emerunt ex illis agrum figuli in sepulturam peregrinorum.	RP763/16-22; Matth cap. xxvii l. 2

Table 1. Comparison of Parallel Passages from the *Rozmyślanie przemyskie* and the Gospel of Matthew (continued)

No.	Polish Passage (rp)	Latin Passage (Gospel of Matthew)	Location
4.	które się stało Bożem przeźrzeniem. Mowi święty Augustyn, aby myto krwi zbawiciela naszego nie grzesznym dało potrzebiznę, ale pielgrzymom od-poczynienie gotowało.	Providentia autem Dei factum puto ut pretium sal-vatoris non peccatoribus sumptum praebeat, sed peregrinis requiem subministraret;	RP763/22–764/2; Matth cap. XXVII l. 2
5.	Tęgodla wezwana jest rola ich żydowskim języ-kiem „Acheldemach”, to jest „rola kupiona mytem k(ę)wie niewinnej”, aże do siego dnia –	unde sequitur propter hoc vocatus est ager ille Ha-celdama, hoc est ager sanguinis, usque in hodie-num diem.	RP764/2–6; Matth cap. XXVII l. 2
6.	[...] to rozumiej do tego dnia, kiedy święty Ma-ciej Ewanjelią pisał. Tedy się napemniło, czuż w tem uczynku, co było rzeczone przez Jeremija-sza proroka rzekącego: „I wzięli, czuż książęta ka-plańskie, z karbany trzydzieści pieniędzy srebnych myta zakupionego, czuż od Judasza i od jego towa-rzyszow; i dali je na rolę figulową, tako rzekącego figuły, jako mi ustawił Bog, czuż jako mi zjawił być ustawiono”.	Quod referendum est ad tempus quo Evangeli-sa hoc scripsit. Deinde confirmat idem prophe-tico testimonio, dicens tunc impletum est quod dictum est per Ieremiam prophetam, dicentem: et acceperunt triginta argenteos pretium appetiati, quem appetiaverunt a filiis Israel, et dederunt eos in agrum figuli, sicut constituit mihi dominus.	RP764/6–18; Matth cap. XXVII l. 2

No.	Polish Passage (rp)	Latin Passage (Gospel of Matthew)	Location
7.	A to jest rzeczone z rozuma świętego Macieja Ewangelisty, bo tego w niejednych księgach pro-rockich nie najdzie. Ale kako by to mogło być, iżby Jeremiasz mówił, a tego nie czciemy w Jeremiaszu, ale w Zacharyjaszu? Mowi święty Augustyn, iż Duchem Świętym się to stało, aby ukazano, iż prorokiem jeden Duch jest mówiącym: co jeden mowi, wszyscy k temu rozumowi wia. Inako a lepiej możemy rzec, iż to jest częścią w Jeremiaszu. Zacharysz[u] mowi nie o kupieniu rolę, ale telko o mycie, tako rzekąc: [...] Ale Jeremiasz mowi <n>{e} o t{y}m mycie, ale o rolę kupi<en>{u}, tako rzekący: [...] wszakoż święty Maciej podobniej chciał położyć Jeremiasza niżli Zacharyjasza prze dwojaką rzecz: prze to, iż pierwszy jest między proroki, a też prze to, iż wyprawnij i jasnij słowem i uczynkiem wypisuje mękę Jesukrysta. Ale to isto dalej mowi ewangelista: „Ktoregom najal albo ktorego są najeli, czuż	Si quis ergo putat ideo fidei Evangelistae aliquid derogandum, primo noverit non omnes codices Evangeliorum habere quod per Ieremiam dictum sit, sed tantummodo per prophetam. Mihi autem haec non placet defensio: quia et plures codices habent Ieremiae nomen, et antiquiores; et nulli fuit causa cur adderetur hoc nomen, et mendositas fieret. Cur autem tolleretur, fuit utique causa ut hoc audax imperitia faceret, praedicta quaestione turbata. Potuit autem fieri ut animo Matthaei Evangelium scribentis, pro Zacharia Ieremias occurreret, ut fieri solet: quod tamen sine ulla dubitatione emendaret saltem ab his admonitus qui ipso adhuc in carne vivente haec legere potuerunt, nisi cogitaret recordationi suae, quae spiritu sancto regebatur, non occurrisset aliud pro alio nomen prophetae, nisi quia dominus hoc ita scribi constituit. Cur autem constituerit, prima causa est, quia sic insinuat ita omnes prophetas uno spiritu locutos, mirabili inter se consensione constare, ut	RP764/18–765/7; RP765/13–15; RP766/11–25; Matth cap. xxvii l. 2

Table 1. Comparison of Parallel Passages from the *Rozmyślanie przemyskie* and the Gospel of Matthew (continued)

No.	Polish Passage (rp)	Latin Passage (Gospel of Matthew)	Location
	mytem kupili, synowie israelszczy alboż ci, którzy byli urodzeni od synow israelskich,” ni w jednym prorocy nie stoi albo nie pisanio, niż ewanjelista mowi sam, który to poznał Bożem znamieniem.	hoc multo amplius sit quam si omnium verba prophetarum uno unius hominis ore demonstrarentur; et ideo indubitanter accipere debet, quaecumque per eos spiritus sanctus dixit, et singula esse omnium, et omnia singulorum. Si enim hodie quisquam volens alicuius verba indicare, dicat nomen alterius a quo dicta sunt, qui tamen sit amicissimus illius cuius verba dicere voluit, et continuo recordatus, alium pro alio se dixisse, ita se corrigat ut tamen dicat: bene dixi, nihil aliud intuens nisi inter ambos esse concordiam: quanto magis de prophetis sanctis hoc commendandum fuit? Est et alia causa, cur hoc nomen Ieremiae in testimonio Zachariae sit manere permissum: vel potius sancti spiritus auctoritate praeceptum sit. Est apud Ieremiam quod emerit agrum a filio fratris sui, et dederit ei argentum, non quidem sub hoc nomine pretii, quod positum est apud Zachariam, triginta argenteis. Quod autem prophetiam de triginta argenteis	

No.	Polish Passage (RP)	Latin Passage (Gospel of Matthew)	Location
		ad hoc interpretatus sit Evangelista quod modo de domino completum est, manifestum est; sed ad hoc pertinere etiam illud de agro empto quod Ieremias dicit, hinc potest mystice significari, ut non hic Zachariae nomen poneretur qui dixit triginta argenteis, sed Ieremiae qui dixit de agro empto; ut lecto Evangelio, atque invento nomine Ieremiae, lecto autem Ieremia, et non invento testimonio de triginta argenteis, invento tamen agro empto, ad moneatur lector utrumque conferre, et inde sensum enucleare prophetiae, quomodo pertineat ad hoc quod in domino completum est. Nam illud quod subiecit huic testimonio Matthaeus cum ait quem appretiaverunt a filiis Israel, et dederunt eos in agrum figuli, sicut constituit mihi dominus, nec apud Zachariam, nec apud Ieremiam reperitur; unde magis ex persona Evangelistae accipiendum est, et mystice insertum, quia hoc ex domini revelatione cognoverit, et ad hanc rem quae de Christi pretio facta est, huiusmodi pertinere prophetiam.	

the Church Fathers are interwoven with biblical quotations and commentary by the apocryphal author himself. He presented commentaries to a passage from the Gospel of Matthew (27:6–10), and did so in the order suggested by *Catena aurea*. This may be a further argument for the thesis that it was Thomas Aquinas' compilation that was the source used by the writer of RP.

Further evidence for this comes from other passages in the apocryphal work (see table 2).

This passage contains commentaries to three of the four Gospels (Matthew, Mark, and Luke). Interestingly, the biblical quotations therein are also taken from three Gospels, those of Matthew (26:55–56), Luke (22:53), and John (3:20). The commentary which in *Catena aurea* referred to the Gospel of Mark was appended in RP to the exegesis of the relevant passage of the Gospel of Matthew.⁸ This was done because *Expositio in Matthaeum* does not contain commentary on that particular passage. This indicates that the writer of RP had excellent knowledge of the content of *Catena aurea*. It may also be evidence of the great authority that Aquinas' compilation represented to the Old Polish scribe: he did not seek other sources, but remained with the one that was familiar to him, and made use of the material that was available there.

It is also observed that the Old Polish writer made use of passages from one part of *Catena* over several consecutive pages. This is seen, for example, on the following pages: RP622/12–21, RP626/21–627/2, RP630/10–13, RP631/7–15; RP670/17–20, RP671/6–10, RP671/17–672/1, RP672/22–673/2 (in both cases *Expositio in Ioannem* is used); RP719/26–720/2, RP720/22–25, RP721/23–722/3, RP722/14–19 (*Expositio in Matthaeum*). Of the aforementioned passages, particularly interesting are those in RP630/10–13 and RP631/7–15. The source for the content conveyed in both of these were Gregory the Great's *Sermon IX* concerning the book of Ezekiel. The ranges of verses already indicate that the translations differ, but this difference is best shown by the text itself:

8 This is interesting because, as Dorota Rojszczak-Robińska writes, the author of RP avoided referring to the Gospel of Mark [see Rojszczak-Robińska 2012: 24; 2021: 87].

Table 2. Comparison of Parallel Passages from the *Rozmyślanie przemyskie* and the Gospels of Matthew, Mark, and Luke

No.	Polish Passage (rp)	Latin Passage (Gospel of Matthew, Mark, or Luke)	Location
1.	A to sie wszystko stalo, aby sie napelnilo pismo prorockie, ktore bylo przepowiedane o jego jęciu, o jego wiedzieniu, o jego męce. O jego wiedzieniu przepowiedal Izajasz prorok rzekąc: „Jako owca wiedzion ku ubiciu. Kiedy trudno siepan, nie stworzył ust swoich”.	quando autem ipse voluit, tunc tradidit seipsum, ut adimplerentur Scripturae: quia tamquam agnus ad occisionem ductus est, non clamans neque vociferans, sed voluntarie patiens.	RP649/25–650/8; Mc cap. XIV l. 9
2.	O jego męce rozmaite proroctwa przepowiedana, przetoż ewangelijści opuszcili to.	Quia enim omnes prophetae praedixerunt Christi passionem, ideo non posuit fixum testimonium, sed generaliter dicit impleri vaticinia omnium prophetarum.	RP650/8–11; Matth cap. xxvi l. 15
3.	„To jest godzina wasza i noc ciemności”. Jakoby rzekł: Maly czas pożyczon jest wam ukazować pychę waszą nadę mną. Też mowi, że ta moc ciemności dana dyjabłu a Żydom zakamialym, iżby przeciw jemu byli.	Idest, parvum tempus concessum est vobis exercendae in me vestrae saevitiae, patre votis meis favente. Dicit etiam quod haec potestas est tenebris data, idest Diabolo et Iudaeis, insurgendi in Christum, et hoc est quod subditur et potestas tenebrarum.	RP650/13–20; Lc cap. xxii l. 13
4.	Jakoby rzekł: Przetoście sie zebrali przeciw mnie we śmach tego świata, iżę moc wasza, którąście sie przeciw światłości bronno przybrali albo przyprawili, jest we śmach.	Quasi dicat: ideo adversum me in tenebris congregamini, quia potestas vestra, qua sic contra lucem mundi armamini, in tenebris est.	RP650/20–651/1; Lc cap. xxii l. 13

Padają dobrzy i padają źli przed Bogiem, ale dobrzy padają na swe oblicze i modlą się Bogu. (RP630/10–13)

Ten padnie wznak, jen nie widzi – także i źli, naśladując poprzednich rzeczy, nie widząc ani bacząc, k czemu przydą; ale jen padnie na oblicze, ten padnie, gdzie wie – także i dobrzy we wszem obeźreniu swej myśli bacząc skonanie, co tego koniec będzie. (RP631/7–15)

Quid autem hoc est quod electi in faciem, et reprobi retrorsum cadunt, nisi quod omnis qui post se cadit, ibi cadit ubi non videt; qui vero ante se ceciderit, ibi cadit ubi videt? Iniqui ergo quia in invisibilibus cadunt, post se cadere dicuntur, quia ibi corruunt ubi quod tunc eos sequitur, modo videre non possunt: iusti vero, quia in istis visibilibus semetipsos sponte dei ciunt ut in invisibilibus erigantur, quasi in faciem cadunt, quia timore compuncti videntes humiliantur. (*Expositio in Ioannem*, cap. XVIII l. 2)

The first quotation merely signaled the thought expressed by St. Gregory. However, the second paraphrased the Pope's words. Dorota Rojszczak-Robińska has described the situation where a source appeared several times in the Old Polish text but was translated differently. However, she was referring to a biblical text that was referred to multiple times in RP. The above example confirms that the Old Polish author – depending on the origin of the passage, the place in the text, and the purpose of the whole paragraph or chapter – sometimes translated both biblical text and the commentary to it in multiple ways.

7. Conclusions

From the list of all uses of *Catena aurea*, we see that it was a source primarily for those segments of RP that recounted the story of Jesus from his capture to his questioning by the high priest. The main biblical source for this part of the apocrypha was the Gospel of John. It is not surprising, then, that when writing his treatise

on Jesus' life, the translator-compiler made use of existing commentaries to the New Testament. The best-known such medieval compendium containing a collection of commentaries to the Gospels was the work by St. Thomas Aquinas. This has already been pointed out by Roman Mazurkiewicz, who identified source texts for particular passages of RP. More precise analysis of the quotations given by Mazurkiewicz gave credibility to that assumption. The commentary texts may have come from a single work, as is evidenced by, among other things, the fact that they appeared in the same order as in Aquinas' work. Further proof may come from the occurrence of quotations in groups in close vicinity in the text, within a single chapter, or even several chapters sharing a common source, i.e., the Gospel of John.

When one considers the ways in which the translator worked with the source, one's attention is drawn to the combination of humility and boldness in his approach to the material. Not only did he refer to the exegesis of distinguished commentators as authorities supporting his interpretation, but he also sometimes provided his own commentary to the explanations of the great interpreters of the Bible, or paraphrased their words so as to obtain the meaning that he desired. Of course, the conventional use of quoted commentaries is also visible, that is, in making an interpretation of a biblical passage which served as a starting point for the considerations of the Old Polish writer, in accordance with the way in which the same passage was understood by the Church Fathers.

This study has shown that Thomas Aquinas' *Catena aurea* may have been one of the sources for RP. That thesis is confirmed by analysis of an (apparently) small section of the apocryphal work. It may be assumed, indeed, that *Catena aurea* also served as a starting point for a certain number of other parts of the Old Polish compilation for which source texts have not yet been identified. We may hope that the present work will lead to the further development of research in this direction.

Bibliography

Source material

- CT – *Corpus Thomisticum S. Thomae De Aquino Opera Omnia*, <https://www.corpusthomisticum.org/iopera.html> [accessed: 8.07.2024].
- RP – *Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa*, manuscript, National Library in Warsaw, no. 8024 III.
- SA 1 – *Rozmyślanie przemyskie*, in: *Staropolskie Apokryfy Nowego Testamentu*, <https://tinyurl.com/3kumzhshb> [accessed: 8.07.2024].
- SA 2 – *Staropolskie Apokryfy Nowego Testamentu*, <https://tinyurl.com/5cpshzn5> [accessed: 8.07.2024].
- Thomas Aquinas (2024), *Catena aurea*, <https://www.corpusthomisticum.org/iopera.html>, [accessed: 8.07.2024].

Academic works

- Adamczyk Maria (1996), [introduction to:] *Cały świat nie pomieściłby ksiąg. Staropolskie opowieści i przekazy apokryficzne*, eds. Wojciech Ryszard Rzepka, Wiesław Wydra, PWN, Warszawa.
- Andrée Alexander, Sharp Tristan, Shaw Richard (2016), *Aquinas and "Alcuin": a New Source of the Catena Aurea on John*, "Recherches de théologie et philosophie médiévales", vol. 83, no. 1.
- Baglow Christopher T. (2004), *Sacred Scripture and Sacred Doctrine in St. Thomas Aquinas*, in: *Aquinas on Doctrine. A Critical Introduction*, eds. Thomas G. Weinandy, Daniel A. Keating, John P. Yocum, T&T Clark, London.
- Dobrzeńiecki Tadeusz (1969), *Łacińskie źródła "Rozmyślenia przemyskiego"*, in: *Średniowiecze – studia o kulturze*, ed. Julian Lewański, vol. 4, PWN, Wrocław.
- Gałoszka Tomasz (2011), *Tomasza z Akwinu Lectura super Matheum cap. 1–II. Studium historyczno-krytyczne i edycja tekstu*, Esprit, Kraków.
- Levy Ian Christopher (2018), *Introducing Medieval Biblical Interpretation. The Senses of Scripture in Premodern Exegesis*, Baker Academic, Michigan.
- Liere Frans van (2014), *An Introduction to the Medieval Bible*, Cambridge University Press, New York.
- Mazurkiewicz Roman (2004), *Nowo znalezione źródła łacińskie*, in: *Rozmyślanie przemyskie*, vol. 3, eds. Felix Keller, Waclaw Twardzik, Weiher, Freiburg i. Br.
- Mazurkiewicz Roman (2007), *Kilkanaście dalszych uzupełnień do źródła „Rozmyślania przemyskiego”*, in: *Amoenitates vel lepores philologiae*, eds. Roman Laskowski, Roman Mazurkiewicz, Lexis, Kraków.

- Milcarek Paweł (2007), "Catena aurea" św. Tomasza z Akwinu (wstęp do wydania książkowego), in: *Złoty łańcuch. Catena aurea*, transl. Lech Szyndler, intro. Paweł Milcarek, Wydawnictwo „W drodze”, Poznań, <https://tinyurl.com/4c5729zf> [accessed: 8.07.2024].
- Rojszczak Dorota (2007a), *Do spisu źródeł "Rozmyślenia przemyskiego"*, in: *Amoenitates vel lepores philologiae*, eds. Roman Laskowski, Roman Mazurkiewicz, Lexis, Kraków.
- Rojszczak Dorota (2007b), *Święty Augustyn w "Rozmyśleniu przemyskim"*, "Podteksty", no. 3, <https://tinyurl.com/5n7r5pde> [accessed: 8.07.2024].
- Rojszczak-Robińska Dorota (2012), *Jak pisano "Rozmyślenie przemyskie"*, Rys, Poznań.
- Rojszczak-Robińska Dorota (2016), *Staropolskie pasje. "Rozmyślenie przemyskie"*, "Sprawa chędogo", "Karta Rogawskiego". Źródła – język – fabuła, Rys, Poznań.
- Rojszczak-Robińska Dorota (2020), *Strategies for quoting the Holy Scriptures in the Old Polish Biblical-Apocryphal Narrations*, "Scrinium", no. 16, <https://doi.org/10.1163/18177565-00160A26>.
- Rojszczak-Robińska Dorota (2021), *Średniowieczna mozaika ze słów. O używaniu cudzych tekstów w staropolskich apokryfach*, in: *Zapożyczenie – cytaty – reinterpretacja*, eds. Antoni T. Grabowski, Robert Kasperski, Rafał Rutkowski, IH PAN, Warszawa.
- Rojszczak-Robińska Dorota (2023), *Writings and the Authority of the Church Fathers in Old Polish Apocryphal Texts*, "Scrinium", no. 19 (1), <https://doi.org/10.1163/18177565-bja10075>.
- Roszak Piotr (2018), *Rola Pisma Świętego w średniowiecznej teologii*, "Teologia w Polsce", vol. 12, no. 2, <https://doi.org/10.31743/twp.2018.12.2.05>.
- Saint Thomae Aquinatis (1953), *Catena aurea in quatuor Evangelia*, ed. Angelico Guarienti, Marietti, Taurini.
- Salij Jacek, sel. and trans. (2001), *Ewangelia Ojców Kościoła*, Wydawnictwo „W drodze”, Poznań.
- Salij Jacek (2021), *Święty Tomasz z Akwinu*, Fundacja Świętego Mikołaja, Warszawa.
- Smalley Beryl (1978), *The Study of the Bible in the Middle Ages*, University of Notre Dame Press, Indiana.
- Stanula Emil (2000), *Katany* [dictionary entry], in: *Encyklopedia katolicka*, ed. Bogusław Migut, vol. 8, Lublin.
- Thomas Aquinas (1841–1845), *Catena Aurea. Commentary on the Four Gospels*, transl. Mark Pattison, John Dobree Dalgairns, Thomas Dudley Ryder, preface by John Henry Newman, vols. 1–4, J.H. Parker, Oxford.

- Thomas Aquinas (2001), *Na początku było Słowo. Komentarz do Prologu Ewangelii św. Jana = Super Evangelium S. Ioannis Lectura cap. 1, lec. I–XI*, transl. and intro. Mirosław Mróz, Piotr Roszak, Stanisław Adamiak, Wyższe Seminarium Duchowne, Toruń.
- Thomas von Aquin (2008–2012), *Catena aurea deutsch. Die ostmittel-deutsche Übersetzung des Katenenkommentars des Thomas von Aquin*, Bd 1–2, ed. Petra Hörner, Walter de Gruyter, Berlin.
- Torrell Jean Pierre (2008), *Tomasz z Akwinu – człowiek i dzieło*, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Warszawa.
- Twardzik Waclaw, Keller Felix, eds. (1998–2004), *Rozmyślanie przemyskie. Transliteracja, transkrypcja, podstawa łacińska, niemiecki przekład*, Weiher, Freiburg i. Br.
- Weisheipl James A. (1985), *Tomasz z Akwinu. Życie, myśl i dzieło*, [transl. Czesław Wesołowski], Wydawnictwo „W drodze”, Poznań.
- Wielgus Stanisław (1990), *Badania nad Biblią w starożytności i w średniowieczu*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.

Wojciech Stelmach

**The *Przemysł Meditation* in relation to *Catena aurea*
by St. Thomas Aquinas**

The purpose of this article is to identify parts of the *Przemysł Meditation* (*Rozmyślanie przemyskie*, RP) that are potentially based on the text of *Catena aurea*. Another important component of the work is the analysis of the way in which these parts of the text functioned and of the purpose for which they were used in the Old Polish apocryphal work. It is first indicated for what purpose the author of RP may have made use of the text of Thomas Aquinas' compilation. Analyses are then conducted concerning the way in which the translator worked with the source text. This is followed by an indication of the arrangement of the source in the apocryphal text. The ordering of quotations from the Church Fathers is not accidental, but corresponds to the ordering found in *Catena aurea*, and this may serve as confirmation of the assumption that Aquinas' anthology was indeed one of the sources for RP. This work has not only proved the relatedness of the Old Polish apocryphal work to Aquinas' text, but also draws attention to the need for continued research in this area.

Keywords: *Rozmyślanie przemyskie*, *Przemysł Meditation*; *Catena aurea*; source; Old Polish language; Old Polish literature; biblical exegesis.

Wojciech Stelmach – Polish and Bulgarian studies scholar who is currently a PhD candidate at the Department of the History of Polish Language at Adam Mickiewicz University in Poznań. His academic interests focus primarily on the linguistic structure of Old Polish Old and New Testament apocrypha, as well as on the relationship of these texts to their sources. His research also examines contemporary Polish translations of Old Bulgarian works from a translation studies perspective. From 2018 to 2024, Stelmach was a member of a National Science Centre grant entitled *Beginnings of the Polish Language and Religious Culture in the Light of Medieval New Testament Apocrypha. A Universal Tool for Research on Polish Apocryphal Texts*, (no. 2017/26/E/HS2/00083), under the direction of prof. Dorota Rojszczak-Robińska of Adam Mickiewicz University.

Olga Ziółkowska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0003-1027-7524

Marcin Kuźmicki

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0001-6534-3600

Errare humanum est – o kategorii „błędu” w średniowiecznych polskich manuskryptach. Prolegomena

1. Wstęp

Umieszczając w tytule naszego artykułu znaną powszechnie łacińską sentencję, której autorstwo przypisuje się Senece Starszemu, pragniemy z jednej strony nawiązać do tytułu całego numeru „Poznańskich Studiów Polonistycznych. Serii Literackiej”: *Ludzie książki*, a z drugiej – do korzeni klasycznej filologii, z której narzēdzi krytyki tekstu czerpię dziś zarówno tekstologia, jak i edytorstwo naukowe.

Nie ma bowiem nic bardziej ludzkiego niż błąd – błąd, który potrafi przetrwać na kartach księgi przez wieki, aż do naszych czasów; błąd, który nieraz zaczyna żyć swoim życiem i przenika do kultury powszechnej, jak choćby słynne rogi Mojżesza¹.

Jednak czy my, współcześni odbiorcy tekstu, badacze i edytorzy, jesteśmy w stanie taki błąd sprzed wieków w tekście zidentyfikować? Jakimi narzędziami dysponujemy, aby rozstrzygnąć, czy dany

1 Mojżesz z rogami to częsty motyw sztuk wizualnych, a to za sprawę św. Hieronima, autora łacińskiego tłumaczenia Pisma Świętego, który popełnił błąd w tłumaczeniu hebrajskiego słowa *qāran*. W opisie twarzy Mojżesza schodzącego z góry Synaj umieścił frazę *cornuta esset* ‘była rogata’, zamiast napisać, że ‘promieniała’. Mogło to wynikać z polisemii czasownika użytego w tekście hebrajskim [zob. Bertman 2009: 95–106; BDB Lexicon].

zapis jest błędem, czy też celowym zabiegiem autora tekstu? Jakie możemy wskazać mechanizmy powstawania błędów w tekstach dawnych? Czym w ogóle jest błąd, gdy mówimy o manuskryptach z okresu polskiego średniowiecza? Te właśnie pytania znajdują się w centrum naszych rozważań. Aby zbliżyć się do odpowiedzi na nie, postanowiliśmy – co w odniesieniu do staropolszczyzny jest przeważnie dobrą decyzją metodologiczną – wyjść od analizy materiału, poprzedzając ją jedynie analizą współczesnych i klasycznych definicji terminu „błąd”. Zдаjemy sobie sprawę z obszerności poruszonego problemu, dlatego niniejszy szkic należy traktować ledwie jako rozpoznanie tematu w odniesieniu do materiału staropolskiego².

2. Definicje

Zanim przejdziemy do analizy przykładów, przyjrzyjmy się definicji kluczowej dla nas terminu. Czym zatem jest błąd? Publikacje z zakresu kultury języka polskiego oraz słowniki poprawnościowe definiują ten termin następująco:

[Błąd to – M.K. i O.Z.] taki sposób użycia jakiegoś elementu języka, który **razi jego świadomych użytkowników**, gdyż pozostaje w sprzeczności z ich dotychczasowymi przyzwyczajeniami, a nie tłumaczy się funkcjonalnie³. [Markowski 2018: 78]

[...] niezgodność z **obowiązującymi regułami** pisania, liczenia, wymowy itp. [Doroszewski, red. 1958]

[...] [w]szelki błąd, a więc i błąd językowy, jest czymś **niezamierzonym**. Czynnością **niezamierzoną** jest czynność, której ktoś nie przewidział w myśli i nie pragnął, to znaczy czynność odbywająca się poza świadomością i poza aktywnym udziałem woli. [Doroszewski, red. 1980: XII]

2 Pełne opracowanie tak obszernego tematu jak „błędy” w średniowiecznych polskich manuskryptach będzie przedmiotem osobnego projektu naukowego, nad którym pracujemy.

3 Wszystkie wyróżnienia w cytatach, jeśli nie zaznaczono inaczej – M.K. i O.Z.

Już na podstawie tych trzech cytatów widać, że w aktualnych definicjach dominują kryteria normatywne, nie w pełni przystające do opisu materiału staropolskiego. Jako współcześni odbiorcy tekstów dawnych nie mamy dostępu ani do intencji, ani do kompetencji językowych piszącego (autora, tłumacza, mutatora, kompilatora, kopisty). Nie możemy zatem stwierdzić, czy dany zapis powstał w sposób zamierzony, czy też było odwrotnie. Podobnie nie jesteśmy w stanie rozstrzygnąć, czy analizowany fragment tekstu jest zgodny z „obowiązującymi regułami” – reguły jeszcze się nie ustaliły, a uzus zmieniał się w zależności od czasu, miejsca i w szczególności od specyfiki grupy ludzi posługujących się danym językiem (by przypomnieć chociażby umieszczane na marginesach średniowiecznych rękopisów zapisy typu *verba celestia non subiacent regulis Donati*). Każdorazowo w takich sytuacjach zdani jesteśmy na własną kompetencję badawczą i ocenę zjawisk podług tejże miary [zob. np. Kleszczowa 2015; Krążyńska, Mika, Słoboda 2015].

W jaki zatem sposób w ogóle możemy śledzić błędy w tekstach dawnych i co za błąd powinniśmy uznać? A może zamiast o błędzie należałoby mówić o emendacji, o nieregularnościach, miejscach osobliwych lub wprowadzić jeszcze inny termin?

3. Klasyczne typologie błędów

Najprostszym rozwiązaniem zdaje się sięgnięcie do jednej z wielu istniejących już typologii błędów stworzonych przez współczesnych badaczy na potrzeby opisu tekstów antycznych (łacińskich, greckich, hebrajskich)⁴.

David A. Black [1994], analizując zapisy w rozmaitych rękopisach Nowego Testamentu, dzieli pojawiające się w nich błędy na dwa typy: błędy przypadkowe (*accidental errors*) i błędy zamierzone (*intentional errors*). Do grupy pierwszej zalicza m.in. podwojenie litery lub wyrazu (*dittography*), pominięcie powtarzającej się w wyrazie litery lub całych wyrazów (*haplography*), zamianę

4 Choć należy podkreślić, że istnieją także typologie powstałe w czasach antycznych, jak np. podział błędów stworzony przez Kwintyliana, który wyróżniał barbaryzmy i solecyzmy.

miejskami sąsiadujących liter, wyrazów lub ich części (*metathesis*). Wiele podobnych błędów występuje oczywiście w rękopisach staropolskich, a przyporządkowanie wyekscerpowanych fragmentów do wskazanych tu typów nie stanowiłoby problemu. Do drugiej grupy badacz włącza błędy, które w naszym rozumieniu błędami wcale nie są, np. zmiany wprowadzone do tekstu w celu dopasowania go do liturgii lub wprowadzanie paraleli względem Starego Testamentu (głównie psalmów). Wiąże się to z faktem, że Nowy Testament, będący przedmiotem analizy Blacka, to tekst o ustalonym odgórnie (przez Kościół katolicki) kanonicznym kształcie, inaczej niż staropolskie teksty urzędowe lub apokryfy.

W literaturze przedmiotu istnieje wiele podobnych klasyfikacji wskazujących typy błędów, np. dzielących zapisy na powstałe przez błąd oka (*ex visu*) lub ucha (*ex auditu*) [zob. np. Maggioni 2016: 26–49]. Wszystkie stworzono jednak w odpowiedzi na potrzebę opisu tekstów klasycznych – łacińskich, greckich i hebrajskich⁵. Są one – w przeciwieństwie do tekstów staropolskich – dużo liczniejsze i bardziej znormatywizowane. Badacze niejednokrotnie dysponują kilkoma redakcjami jednego tekstu i mogą je skolacjonować, ustalić grupy redakcji, ich chronologię i wzajemne powiązania⁶. Ponadto zarówno łacina, jak i greka to języki o wysokim stopniu upiśmiennienia, z wykształconymi już strukturami gramatycznymi, będącymi w stanie przejąć ciężar spójności tekstowej [por. Krączyńska, Mika, Słoboda 2015].

4. Specyfika materiału

Docelowo analizą planujemy objąć rękopiśmienne zabytki średniowiecznej polszczyzny (także teksty polsko-łacińskie) reprezen-

- 5 Istnieją także artykuły, w których badacze klasyfikują błędy z obszaru piśmiennictwa staro-cerkiewno-słowiańskiego [zob. np. Miltenov 2018]. Wydawać by się mogło, że będą one najbliższe staropolskim ze względu na pokrewny krąg kulturowy. Specyfika języka scs (sztuczny twór powstały w celu tłumaczenia Pisma Świętego z języka greckiego) i jego redakcji nie pozwala jednak na takie zestawienie.
- 6 Zob. np. prace Tadeusza Dobrzeńskiego nad *Vita Rythmica* [Dobrzeński 1969: 196–501] lub prace Wacława Twardzika i Józefa Reczka nad *Epistula Lentuli* [Reczek, Twardzik 1970: 343–355].

tujące dwie najsilniej udokumentowane odmiany funkcjonalne: religijną i urzędową. Ze względu na odmienną specyfikę i uwarunkowania obu typów tekstów w artykule materiał zawężymy do apokryfów Nowego Testamentu⁷ oraz rot sądowych.

W wypadku apokryfów dysponujemy źródłami łacińskimi (które występują często w wielu redakcjach), możemy także dostrzec podobne językowe i treściowe opracowanie analogicznych miejsc fabularnych w różnych tekstach⁸. Roty sądowe natomiast to zapiski polsko-łacińskie cechujące się pewną formulicznością, typową dla urzędowej odmiany polszczyzny. Szczególnym artefaktem są rotы kościańskie zachowane w czystopisach dających badaczowi możliwość przyjrzenia się procesowi modyfikacji zapisek, a więc także selekcji (różnie motywowanej) [zob. np. Kuraszkiewicz 1986: 565–578; Borowiec 2014: 566–573]. To wyjątkowa sytuacja, mamy bowiem pewien wgląd w intencję osoby piszącej – dzięki porównaniu brudnopisu i czystopisu widzimy, co pisarz zmienił, poprawił, co uznał za bardziej adekwatne.

Czynniki warunkujące piśmiennictwo polskiego średniowiecza, wspólne dla obu wskazanych tu grup tekstów to⁹:

- wielojęzyczność – głównie polsko-łacińska: łacina prymarnie pisana, polszczyzna wtórnie pisana¹⁰;
- obecność łacińskich (i czeskich) źródeł (dających zarówno wzory językowe, gramatyczne, jak i struktury fabularne, tekstowe) – funkcjonowały one w różnych redakcjach, rozmaicie tłumaczonych, kompilowanych i mutowanych, częściowo na pewno przywoływanych z pamięci [zob. np. Wanicowa 2009; Krążyńska, Mika, Słoboda 2015: 72–81; Borowiec, Kuźmicki,

7 Czyli: *List Lentulusa*, Karta Rogawskiego, *Sprawa chędogo*, *Ewangelia Nikodema*, *Historyja trzech kroi*, *Rozmyślenia dominikańskie*, *Rozmyślenie przemyskie*.

8 Tzw. miejsca paralelne [zob. Rojszczak-Robińska 2016].

9 Szczegółowe rozpoznanie czynników oddziałujących na teksty staropolskie przedstawili Zdzisław Krążyńska, Tomasz Mika i Agnieszka Słoboda [2015].

10 Zagadnienie wielojęzyczności w średniowieczu jest obszernie omówione w literaturze przedmiotu. W odniesieniu do staropolszczyzny warto sięgnąć np. po prace *Dwujęzyczność pisarza i tekstu na średniowiecznym Śląsku. Rekonesans* [Borowiec 2015a: 19–38] i *Składnia średniowiecznej polszczyzny. Część 1: Konteksty – metody – tendencje* [Krążyńska, Mika, Słoboda 2015: 57–61].

Maslej 2015: 41–59; Borowiec 2015b: 93–110; Maslej 2020, 2023: 355–369];

- wielowarstwowość genetyczna – najczęściej do naszych czasów dotrwała kopia lub kopia kopii tekstu kumulująca w sobie ślady oryginału i wszystkich wcześniejszych wersji; zawiera ślady tekstu pierwszego (nieдоступnego badaczom), a także ślady cech indywidualnych (w tym błędy/modyfikacje?) kolejnych kopistów [zob. np. Mika 2013: 131–146, 2018ab; Ziółkowska 2016; Kuźmicki, Mika 2022: 145–172, 2023: 111–131];
- formuliczność – istotna w szczególności wobec odmiany urzędowej powtarzalność schematów składniowych oraz całych formuł w podobnych miejscach tekstów [zob. np. Maslej 2014: 105–110; Kuźmicki 2015: 115–129].

Wskazane tu cechy tekstów rękopiśmiennych z okresu polskiego średniowiecza sprawiają, że sama definicja błędu – zarówno ta stworzona na użytek tekstów współczesnych, jak i ta wykorzystywana do opisu tekstów klasycznych – jest nieprzystająca. Nawet w wypadku powtórzeń (lub elizji) trudno określić, co jest błędem (nieświadomym odstępstwem od „normy”), a co świadomym zabiegiem stylistycznym lub mającym na celu dostosowanie tekstu do nowych realiów pozajęzykowych. Same mechanizmy błędu (modyfikacji? emendacji? wprowadzenia poprawki/autokorekty?) także trudno rozszyfrować – najczęściej mamy do czynienia jedynie z hipotezami.

Kluczowe wydaje się zatem wskazanie metody wyboru materiału do analiz. Będziemy przyglądać się rozmaitym zapisom, szczególnie zaś:

- skreśleniom w rękopisach i autokorektom – to miejsca istotne, gdyż pokazują, że sam autor (lub kolejny użytkownik rękopisu) dostrzegł błąd;
- powtórzeniom, brakom i przestawieniom;
- fragmentom, w których – z perspektywy współczesnego badacza – brak koherencji i kohezji.

Nie będziemy natomiast analizować błędów merytorycznych (rzeczowych), chyba że dotyczą nazw własnych. *Nomina propria* stanowią bowiem punkt, w którym rzeczywistość językowa zbiega się z rzeczywistością pozajęzykową.

Zarysowuje się tu wyraźnie kilka perspektyw, m.in. autokorekty (choć nie wiemy, z czego wynikała potrzeba wprowadzania zmian), zapisy w tekście dawnym interpretowane współcześnie jako błędy¹¹, a także pomyłki po stronie badacza/edytora, który nie rozumie tekstu lub narzuca mu współczesne ramy komunikatywne.

Aby lepiej zobrazować te problemy, należy przywołać konkretne przykłady. W niniejszym szkicu zaprezentujemy tylko kilka problemów na kilku wybranych przykładach.

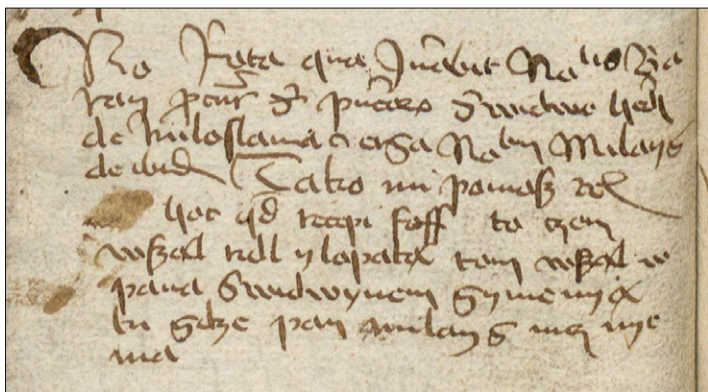
5. Analiza materiału

5.1. Zapiska sądowa – księga ziemska pyzdrska, k. 143v

Fragment ów [zob. il. 1] zapisany został dość starannie, bez rzucających się w oczy skreśleń czy korekt, ale nie jest od nich wolny. Już w drugim wierszu widoczna jest skreślona wielka litera „S”. Pisarz najpewniej podczas zapisywania imienia „Swidw” zorientował się, że nie skopiował jeszcze fragmentu dotyczącego dzieci (*pueorum*). Znacznie ciekawsza jest jednak część, która następuje po formule wstępnej przysięgi „Tako mi pomóż etc.” – w miejscu spodziewanej polszczyzny dostrzegamy bowiem prawdopodobnie początek własnej łacińskiej notatki pisarza „[hoc quod recepti foff...]”; kopiista jednak, zorientowawszy się, że należy ją przetłumaczyć, skreśla jej część „[foff]” i wpisuje już wersję polską „[to czom wřzół radl i lopatø]”. Efekt tego jest taki, że skreślone długie „s”, w tym wypadku podwojone – i słusznie – do złudzenia przypomina literę „f” z początku wyrazu, choć nią nie jest, gdyż intencją pisarza, jak się domyślamy, nie było zapisanie enigmatycznego słowa zaczynającego się od liter „foff”, czy innego, które mogłoby mieć z nim związek, lecz skreślenie wyrazu zaczynającego się od liter „foss”. Chodzi oczywiście o łacińskie *fossorium* (‘łopata’), którego odpowiednik pojawia się w polskim fragmencie. Niepotrzebny zatem staje się znak zapytania występujący w wydaniu Władysława

11 O „niewątpliwych” błędach z perspektywy wydawcy tekstu dawnego pisała Dorota Rojszczak-Robińska [zob. Rojszczak-Robińska 2022], błędy w staropolskich tekstach tłumaczonych, wynikające z niezrozumienia treści przez piszącego, analizowały m.in. Zofia Wanicowa [2009] i Karolina Borowiec [2015b: 93–110], z kolei na błędach w wydaniach skupił się np. Marcin Kuźmicki [2022].

Kuraszkiewicza i Henryka Kowalewicza [zob. WRS], powtórzo-
ny następnie (ze względu na założenia projektu, którego celem
była digitalizacja jedynie dostępnego już wydania) w e-ROTHA
[zob. e-ROTHA 2024].



Il. 1 Zapiska sądowa w księdze ziemskiej pyzdrowskiej, k. 143v –
fotografia

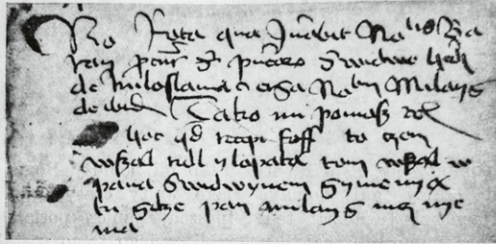
Źródło: APP.

Interesująca jest natura wskazanego tu błędu. Średniowieczny pisarz, zorientowawszy się, że pomylił języki (łacina w miejsce polszczyzny), dokonuje korekty – skreśla częściowo zapiskę, ale nie czyni tego w sposób dostatecznie wyraźny, czym wprowadza współczesnych edytorów filologów w błąd, gdyż ci nie zauważają skreślenia i doszukują się w średniowiecznym zapisie osobliwej, niezrozumiałej formy, którą opatrują znakiem zapytania. Pewnej subtelności we wprowadzaniu korekt można się było spodziewać po pisarzu na podstawie obserwacji sposobu skreślenia litery „S”. Potwierdzeniem tej konstatacji jest również dyskretne skreślenie „foss”.

W poniższym fragmencie [zob. il. 2] również pojawia się błąd edytorski – tym razem chodzi o zbędną emendację. Warto sprawdzić, jak oddano ten zapis w wydaniu Kuraszkiewicza i Kowalewicza.

W transkrypcji widzimy kursywną literę „u” w wyrazie „jimmieniu”. Zmiana ta, podyktowana względami składniowymi, dotyczy fragmentu: „to com wziął rydl i łopate, tom wziął w pana Świdwinem jimmieniu”. Mimo że jest to notatka, która nie musi cechować

1243. (VIII 143 v r. 1440) – Rota, qua iurabit nobilis Baran procurator puerorum Swidwe heredis de Miloslauiā erga nobilem Milayg de ibidem:



Tako mi pomozł etc. *hoc, quod*
recepti foff (?) toczom | wziął ridl
 y lopatą tom wziął w | pana Swi-
 dwynem gymenyą | tu gdzie pan
 milayg niez nye | ma

Tako mi pomoż etc. — — — to com
 wziął rydl i łopatę, tom wziął
 w pana Swidwinem jimienu tu,
 gdzie pan Miłaj nie nie ma.

II. 2 Zapiska sądowa w księdze ziemskiej pyzdrowskiej, k. 143v – edycja Kuraskiewiczza i Kowalewiczza

Źródło: WRS: 522, zapiska nr 1243.

się kohezją, a poza tym istnieje wiele przykładów świadczących o tym, że w średniowieczu ciężar spójności tekstowej przerzucono na treść (a nie jak współcześnie – na gramatykę) [Krążyńska, Mika, Słoboda 2015], autorzy transkrypcji czują potrzebę nadania temu zapisowi postaci kształtnego zdania. Być może zupełnie niepotrzebnie i na wyrost.

Błąd ten pojawia się także w wydaniu e-ROTHA – nie tylko został powtórzony, ale dodatkowo przekłamano transkrypcję, nie zaznaczając w ogóle emendacji wprowadzanej przez wydawcę [zob. il. 3].

Istnieje wreszcie i taka możliwość, że mamy w tym miejscu do czynienia ze skreśleniem pełniącym podwójną funkcję: pierwotnie mogło to być kreślenie litery *a* na oznaczenie samogłoski nosowej *i*/albo skreślenie jako unieważnienie zapisu. W tym drugim wypadku otrzymujemy formę *jimieni*, która jest przecież regularnym (choć nieco starszym) locativem singularis z pierwotną końcówką *-i* dla rzeczowników miękkotematowych¹².

12 Taka końcówka jest poświadczona dla rzeczownika *imię* w *Słowniku staropolskim* pięciokrotnie.

Rota 1243, Księga Ziemska 8, Karta 143v, Pyzdry, 1440
PISABZ 46

✕

SKAN

TREŚĆ

50%

SKAN

TREŚĆ

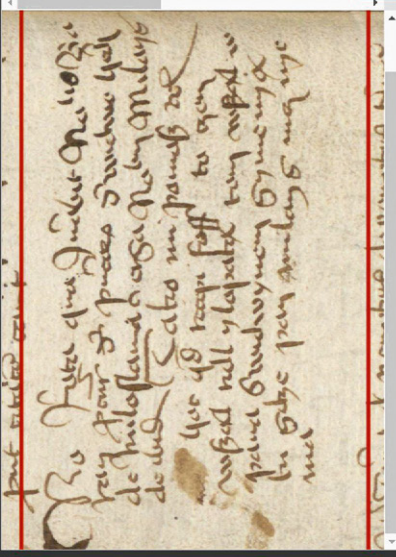
MINIATURY

TREŚĆ

Rota, quia turabit nobilifis Baran procurator puerorum Swiřtwe heredis de Miloslauiā erga nobilem Milayg de Ibiđem:

Tako mi pomoz etc. hoc, quod recepi foff (?) toczom wřzał rıdł i lopatā tomi wřzał w pana Swiřdwinem gymenā tu gżze pan milayg nicz nyc ma

Tako mi pomoz etc. — — to com wřzał rydł i lopatę, tomi wřzał w pana Swiřdwinem jimeniu tu gżze pan Mlaj nyc nie ma.



Il. 3 Zapiska sądowa w księdze ziemskiej pyzdrowskiej, k. 143v – edycja e-ROTHA.

Źródło: e-ROTHA Py.

Może to sugerować, że pisarz miał problem z nazwami własnymi, których w tym fragmencie jest sporo, znacznie więcej niż w innych miejscach rękopisu. Prawdopodobnie zapisy te wydawały mu się obce¹⁴.

Spójrzmy teraz na inny błąd, na pierwszy rzut oka trudny do uchwycenia, ujawniający się dopiero po przeczytaniu całego fragmentu:

Potem po Ese⟨ch⟩ijaszu krolował Manasses, ktory Isajasza za-
bił, po ktorem lepak krolował Amon, a potem lepak krolował
Jozjasz, gdy czasow onych prorokował Jeremijas, a jego cza-
sow krolował Machin, u ktorego krol wielki, Nabuchodono-
zor, i Kaldeuszewie Jerusalem oblegli i zbo⟨rzyli⟩, i wszystkie
rzeczy, drogie sędy, i wszystkie wyborności i krasy z kościoła
Bożego i z domu krolewskiego, jako Izajasz przepowiadał, do
Babilonijej były przeniesiony, ktora Babilonija od Jerusalem
leży jakoby za pięćdziesiąt dniow przeszedł¹⁵.

Chodzi o zapis „Machin”. Otóż historia biblijna, do której odsyła nas tekst *Historyji trzech krolu*, nie zna żadnej postaci o takim imieniu. Bardzo łatwo jednak sprawdzić, o kogo w rzeczywistości chodzi – po królu Jozjaszu panowali w Judzie jego synowie: najpierw Joachaz, a następnie Jojakim, zwany też Joachimem (zob. 2 Krl 24,1–7; 2 Krn 36,4–8; Jr 22,18). Jak jednak mogło dojść do tego „błędu” i czy w wydaniu, w transkrypcji, należałoby go poprawić? A jeśli tak, to w jaki sposób: wprowadzając emendacje do tekstu czy też dodając przypis „tak zamiast”?

Aby dociec, jak z „Joachima” powstał „Machin”, należy zajrzeć do łacińskich źródeł tego tekstu, czyli do utworu *Historia Trium Regum* autorstwa Jana z Hildesheimu. Według badaczy istnieją dwa

14 Podobnie mylił nazwy sekt, np. Nestorianie zostali u niego „Westorinami”/ „Weskorinami”, Góra Zwycięstwa funkcjonuje jako „gora Wans”, „gora Wanos”, „gora Wans Wycięzna”, róża z Jerycha to róża „deyritho”. O miejscowych nazwach własnych w HTK pisały Ewa Nowak-Pasterska i Kinga Zalejarz [zob. Nowak-Pasterska, Zalejarz 2023: 111–136].

15 Cytaty źródłowe, w tym biblijne, podajemy za stroną projektu *Apocrypha* [zob. *Apocrypha*].

główne typy redakcji tego dzieła: krótsza rękopiśmienna i dłuższa drukowana [Brückner 1904]. Współczesną edycję tekstu łacińskiego przygotował Ernst Köpke w 1878 roku na podstawie rękopisu brandenburskiego z roku 1409, reprezentującego redakcję skróconą. Wydanie to zawiera jednak wiele błędów, a ponadto przekazuje tylko jedną wersję łacińskiego źródła. Kolejna edycja zabytku, opracowana przez Carla Horstmanna w 1886 roku, opiera się na tym samym rękopisie, ale badacz skolacjonował go z kilkoma innymi kodeksami, w których zachowała się *Historia Trium Regum*, oraz z edycją drukowaną Bartholomaeusa von Unckel z 1481 roku.

Przy imieniu „Joachim” [zob. il. 5] pojawia się odsyłacz do przypisu z adnotacją „MS. Mathim”, co oznacza, że w manuskryptach w tym miejscu występuje właśnie taki zapis. Formy „Mathim” i „Machin” są zbliżone. Warto wspomnieć także o paleograficznym podobieństwie liter „t” i „c” [zob. np. Cappelli 2004; Semkowicz 2011]. Tego typu związek zachodzi również w wypadku liter „m” i „n”, które różnią się wyłącznie liczbą łaseczek i z tego powodu często kreślono je tak samo, za pomocą skrótu – łuczka nad wyrazem. W całym polskojęzycznym tekście HTK odnotowano rozchwiania w zakresie repartycji liter „m” i „n”¹⁶.

et adhuc¹ in partibus Orientis² astrologie multum³ insistent, et precipue reges et principes, qui⁴ magistros et astrologos et alios⁵ in hac arte doctos⁶ de longinquis partibus sub suis⁷ expensis vocari⁸ faciunt⁹. Ceterum¹⁰ post Ezechiam regnavit Manasses, qui Ysayam interfecit; post quem regnavit Amon, et post hunc Yosias¹¹, cuius temporibus prophetauit Jeremias; et in ipsis partibus¹² regnavit Joachim¹³ †, in cuius temporibus Nabuchodonosor et Caldei Jherusalem obsederunt et destruxerunt et omnia¹⁴, prout dixerat Ysayas¹⁵, de Jherusalem¹⁶ in Babiloniam, que ab ea¹⁶ distat per quinquaginta dyetas¹⁷, et¹⁸ Judeos captivos adduxerunt¹⁹; et in hac captivitate Daniel²⁰ de virginis partu sub tipo ‘lapidis abscisi de monte sine manibus conscidendum²¹’ inter²² cetera prophetauit Judeis, dicens

* r. ipse tempus?
† MS. Mathim

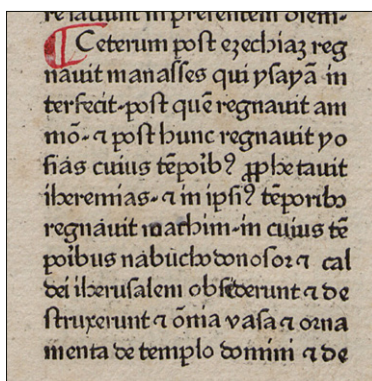
* B adduxerunt

Il. 5 *Historia Trium Regum* – fragment edycji Hortsmana

Źródło: Hortsman: 217.

16 W odniesieniu do omawianego tu rękopisu HTK zob. np. obocznie funkcjonujące zapisy „Balaam”, „Balaan”.

Jeszcze ciekawszy przykład odnajdziemy w drukowanej wersji kolońskiego wydania Johanna Guldenschaffa z 1477 roku, którego egzemplarz przechowywany jest w Bawarskiej Bibliotece Narodowej (Bayerische Staatsbibliothek) (online: 2 Inc. C.a. 629) [zob. il. 6]. Czytamy tam:



Il. 6 *Historia Trium Regum* – fragment wydania Guldenschaffa

Źródło: Guldenschaff: 3r.

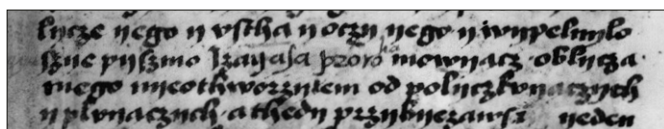
Post quem regnavit Ammon et post hunc regnavit Iosias, cuius temporibus prophetavit Ieremias et in ipsius temporibus regnavit **Mathim**, in cuius temporibus Nabuchodonosor et Chaldaei Ierusalem obsederunt et destruxerunt et omnia vasa et ornamenta de templo domini et de domo regis, prout Isaías praedixit, in Babylonia, quae a Ierusalem circa quinquaginta diebus distat et Iudaeos captivos duxerat et ibidem in captivitate septuaginta annis permanserunt, quibus Ieremias propheta misit et dedit librum legis domini et prophetias, ne obliviscerentur, prout biblia testatur¹⁷.

Dostrzegamy tu wyraźnie, że „m” na początku wyrazu jest efektem błędu oka przy odczycie „io”. Te dwie litery w druku mogły zlać się w jedną literę, jak na załączonej ilustracji [zob. il. 6]. W przedstawionym tu egzemplarzu widać nawet, że ktoś (czytelnik?) próbował „naprawić” ręcznie ów zapis.

17 Fragment łacińskiego źródła w transkrypcji Marcina Locha udostępnionej na stronie projektu *Apocrypha*.

5.3. Rozmyślania dominikańskie, k. 106/16–19

I kolejne miejsce, które może budzić niepokój odbiorcy, zwłaszcza że zawiera odstępstwo od uznanego, kanonicznego, powtarzalnego kształtu fragmentu [zob. il. 7]:



Il. 7 Rozmyślania dominikańskie – fotokopia

Źródło: Górski, Kuraszkiewicz, wyd. i oprac. 1965: 106.

y wypelnylo szye pyszmo Izayasa proro{ka} mowycz · oblycza · mego nyeothworzyłem od polyczkwyjących y plwyjących

I wypełniło się pismo Izajasza proroka mówiąc: „Oblicza mego nie otworzyłem od policzkujących i plujących”.

Do *Rozmyślań dominikańskich* brak jednolitego źródła w takim ujęciu, jakie można wskazać dla fragmentów *Rozmyślenia przemyskiego* czy dla HTK. W tym wypadku jednak nie ma problemu z identyfikacją: to przytoczenie słów proroka Izajasza ze Starego Testamentu – Iz 50,6:

corpus meum dedi percutientibus et genas meas vellentibus
faciem meam non averti ab increpantibus et conspuentibus

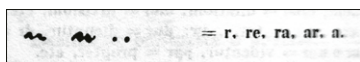
W wydaniu zamieszczonym na stronie projektu *Apocrypha* [zob. *Apocrypha*] do wyrazu „otworzyłem” dodano notę w transkrypcji „tak zam. odwróciłem”. Takie jest bowiem kanoniczne, przyjmowane także współcześnie, tłumaczenie tego łacińskiego fragmentu. Brzmi ono również bardziej sensownie: „oblicza nie odwróciłem” (niż: oblicza nie otworzyłem). Warto więc zastanowić się, jak mogło dojść do tego „błędu”

Pierwszym nasuwającym się wyjaśnieniem jest zwyczajne podobieństwo graficzne i brzmieniowe wyrazów w języku polskim. Możliwe, że autor dostępnej nam wersji tekstu podczas kopiowania „złe spojrział” i wpisał niewłaściwe, lecz podobne słowo. Mógł też

częściowo pamiętać, jaki kształt powinno mieć proroctwo, i na tej podstawie częściowo je odtworzyć, wprowadzając błąd. Być może doszło do swoistej kontaminacji z innym proroctwem z Księgi Izajasza (53, 7: „[...] et non aperiet os suum”)¹⁸, przytaczanym nieco wcześniej w *Rozmyślaniach dominikańskich* (82/7–10):

O ktoremże wiedzeniu prorokował Izajasz rzekąc: „Jako owieczka pokorna wiedzion na zabicie, a ust swych nie otworzył”.

Do „pomyłki” mogło dojść już na poziomie tekstu łacińskiego, gdyż czasowniki oznaczające ‘odwrócić się’ oraz ‘otworzyć’ w formie 1 sg. perf. są bardzo podobne: *averti*, *aperui* – przy czym należy pamiętać, że głoskę [u] często kreślono także za pomocą litery „v”. Zapisy w tekście łacińskim również mogły zawierać skróty (np. na „r”) będące potencjalną przyczyną tego błędu:



Il. 8 Skróty na „r” w rękopisach
średniowiecznych

Źródło: Cappelli 2004: XXI.

A może zapis ten powstał wskutek częściowej zbieżności semantycznej łacińskich wyrazów?

averto – ‘odwracać, inaczej skierować w inną stronę’;
aperto – ‘otworzyć, odmykać, wyłamywać, odkopywać’,
 ‘odkryć, obnażyć’, ‘zrobić widocznym’;
apertus – ‘nieokryty, ‘widoczny’¹⁹.

18 Proroctwo powtórzone jest w *Dziejach Apostolskich* w odniesieniu do figury Chrystusa: „[...] sic non aperuit os suum” (Dz 8,32).

19 Znaczenia wyrazów podajemy za *Słownikiem łacińsko-polskim* Kazimierza Kumanieckiego [Kumaniecki, oprac. 1979]. Warto dodać, że wymowa *v* była niegdyś w łacinie dwuwargowa, podobnie jak *p* czy *b*, co dodatkowo zbliżało oba wyrazy do siebie, tym razem na płaszczyźnie brzmieniowej.

Jak widać, zarówno *averto*, jak i *aperto* zawierają w swoim znaczeniu pierwiastek ‘zakryć’, który w proroctwie Izajasza aktualizuje się w formach: ‘nie zasłonił twarzy’, ‘nie odwrócił się’, ‘nie okrył twarzy’ – ‘twarz była wstawiona na obelgi i potwarze’. Być może zatem nie ma tu żadnego „błąd”, a nota od wydawców „tak zam.” jest niepotrzebna?

Nie potrafimy odpowiedzieć precyzyjnie na pytania postawione podczas analizy tego przykładu. Możemy spekulować i snuć domysły, bazując na swoich kompetencjach i wiedzy, z nadzieją, że zbliżają nas one choć odrobinę do rozszyfrowania tajemnic z przeszłości.

6. Wnioski

Błędy jako zjawiska towarzyszące człowiekowi od zawsze wymykają się naszemu poznaniu. Współczesnych definicji terminu „błąd” odwołujących się do kategorii intencjonalności oraz normatywności nie można więc bezpośrednio odnieść do badań tekstów dawnych, np. rękopisów staropolskich, nad którymi się pochylaliśmy. A jednak, choć nie potrafimy natenczas jednoznacznie zdefiniować pojęcia, które miałoby charakter terminu naukowego, będącego zarazem hiperonimem odnoszącym się do całokształtu zjawisk intuicyjnie określanych przez nas jako „błąd”, typujemy pewne miejsca budzące nasz niepokój. Jakimi zatem kryteriami kierujemy się, wyodrębniając materiał do badań i analiz? Odpowiedź na to pytanie okazuje się najtrudniejsza, a zarazem kluczowa.

Za każdym razem, gdy wskazujemy miejsce potencjalnie zawierające „błąd”, porównujemy coś do czegoś: tekst polski do łacińskiego źródła; zapis w jednym polskim tekście do zapisów w innych polskich tekstach; zapis w rękopisie do pewnego wycinka rzeczywistości językowej opisanego przez językoznawców na podstawie innych tekstów; zapis w tekście do zapisu w wydaniu (wydaniach) itp.

W tym kontekście znaczenia nabiera kategoria „niepokój” badacza wobec tekstu. Brak dostępu do intencji piszącego oraz ustalonych norm językowych sprawiają, że błąd ujawnia się nie tyle w samym zapisie, ile w jego odbiorze. Jest zatem kategorią relatywną, uwarunkowaną kompetencjami, doświadczeniem i uważnością

badacza. To od tych czynników w dużej mierze zależy wskazanie danego zapisu jako błędnego, czasem – jak pokazały przywołane przykłady – zupełnie nieuzasadnione.

Bibliografia

Źródła (wraz ze stosowanymi skrótami)

- Apocrypha – *Staropolskie apokryfy Nowego Testamentu (2018–2024)*, oprac. Dorota Rojszczak-Robińska i in., apocrypha.amu.edu.pl [dostęp: 2.11.2024].
- APP – Archiwum Państwowe w Poznaniu, zespół: *Księgi sądu ziemskiego w Pyzdrach*, jednostka: *Resignationes, inscriptiones, relationes, decreta [protocollon]*, sygn. 53/10/o/-/8.
- BDB Lexicon – Brown-Driver-Briggs Lexicon, <https://tinyurl.com/bluletterbible> [dostęp: 21.10.2024].
- e-ROTHA (2024), <https://rotha.ehum.psnc.pl/> [dostęp: 2.11.2024].
- e-ROTHA Py (2024), <https://rotha.ehum.psnc.pl/breeze/Py.1243> [dostęp: 26.10.2024].
- Górski Karol, Kuraszkiewicz Władysław, wyd. i oprac. (1965), *Rozmyślenia dominikańskie*, t. 1, oprac. ikonograficzne Zofia Rozanow, wstęp komparatystyczny Tadeusz Dobrzeński, IBL PAN, Wrocław.
- Guldenschaff – Johannes von Hildesheim (1477), *Historia Trium Regum*, Johann Guldenschaff, [Köln], <https://tinyurl.com/3tdth33p> [dostęp: 2.11.2024].
- Horstmann – John of Hildesheim (1886), *The Three Kings of Cologne. An Early English Translation of the „Historia trium regum” by John of Hildesheim*, wyd. Carl Horstmann, N. Trübner for the Early English Text Society, London, <https://tinyurl.com/29uw22x6> [dostęp: 2.11.2024].
- Polona – Johannes Hildesheimensis (1544), *Historyja Trzech Króli*, w: *Sprawa chędogo o Męce Pana Chrystusowej. Ewangelia Nikodema. Historia Trzech Króli*, kopista: Wawrzyniec z Łaska, Biblioteka Narodowa, sygn. Rps 3040 III, <https://tinyurl.com/rhuz9xsf> [dostęp: 18.09.2025].
- WRS – Kowalewicz Henryk, Kuraszkiewicz Władysław (1960), *Wielkopolskie rotty sądowe XIV–XV wieku*, t. 2: *Roty pyzdrskie*, PWN, Warszawa.

Literatura

- Bertman Stephen (2009), *The Antisemitic Origin of Michelangelo's Horned Moses*, „Shofar”, t. 27, nr 4, <https://doi.org/10.1353/sho.0.0393>.
- Black David Alan (1994), *New Testament Criticism. A Concise Guide*, Grand Rapids, Michigan.
- Borowiec Karolina (2014), *Fenomen xv-wiecznych rot kościańskich. Wymiany leksykalne*, „Ogrody Nauk i Sztuk”, nr 4, <https://doi.org/10.15503/onis2014.566.573>.
- Borowiec Karolina (2015a), *Dwujęzyczność pisarza i tekstu na średniowiecznym Śląsku. Rekonesans*, w: *Staropolskie Spotkania Językoznawcze*, t. 1: *Jak badać teksty staropolskie*, red. Tomasz Mika, Dorota Rojszczak-Robińska, Olga Stramczewska, Rys, Poznań.
- Borowiec Karolina (2015b), *Zagadka języka staropolskiej legendy o świętej Dorocie*, „Linguarum Silva”, nr 4.
- Borowiec Karolina, Kuźmicki Marcin, Maslej Dorota (2015), *Kontakty polsko-czeskie na tle literatury psalterzowo-biblijnej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza”, vol. 22, nr 1, <https://doi.org/10.14746/pspsj.2015.22.1.2>.
- Brückner Aleksander (1904), *Literatura religijna w Polsce*, t. 3: *Legends i modlitewniki. Szkice literackie i obyczajowe*, Gebethner i Wolff, Warszawa.
- Cappelli Adriano (2004), *Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, wyd. 6, Ulrico Hoepli, Milano.
- Dobrzeńcki Tadeusz (1969), *Łacińskie źródła „Rozmyślenia przemyskiego”*, w: *Średniowiecze. Studia o kulturze*, t. 4, red. Julian Lewański, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Doroszewski Witold, red. ([1958]), *Słownik języka polskiego*, <https://tinyurl.com/3wf6a4k6> [dostęp: 21.20.2024].
- Doroszewski Witold, red. (1980), *Słownik poprawnej polszczyzny PWN*, PWN, Warszawa.
- Kleszczowa Krystyna (2015), *U źródeł polskich partykuł. Derywacja funkcjonalna, przemiany, zaniki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Krzyżńska Zdzisława, Mika Tomasz, Słoboda Agnieszka (2015), *Składnia średniowiecznej polszczyzny*, cz. 1: *Konteksty – metody – tendencje*, Rys, Poznań.
- Kumaniecki Kazimierz, oprac. (1979), *Słownik łacińsko-polski. Według słownika Hermana Mengego i Henryka Kopii*, PWN, Warszawa.
- Kuraszkiewicz Władysław (1986), *Brudnopisy i czystopisy rot kościańskich*, w: *tegoż, Polski język literacki. Studia nad historią i strukturą*, PWN, Warszawa.

- Kuźmicki Marcin (2015), *Czynnik pamięciowy w powstawaniu tekstu średnio-wiecznego*, „Polonica”, t. 35, <https://doi.org/10.17651/POLON.35.10>.
- Kuźmicki Marcin (2022), *Studia nad filologicznymi i historycznymi edycjami średniowiecznych rot przysięg sądowych. W stronę interdyscyplinarnych wydań otwartych*, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań.
- Kuźmicki Marcin, Mika Tomasz (2022), *Nie tylko „Bulla gnieźnieńska”. O znaczeniu dokumentu fundacyjnego Zbyluta (1153) dla polskich badań historycznojęzykowych*, cz. 2: *Relacje między przekazami*, „LingVaria”, vol. 17, nr 1 (33), <https://doi.org/10.12797/LV.17.2022.33.10>.
- Kuźmicki Marcin, Mika Tomasz (2023), *Nie tylko „Bulla gnieźnieńska”. O znaczeniu dokumentu fundacyjnego Zbyluta (1153) dla polskich badań historycznojęzykowych*, cz. 3: *W stronę transkrypcji*, „LingVaria”, vol. 18, nr 2 (36), <https://doi.org/10.12797/LV.18.2023.36.08>.
- Maggioni Giovanni Paolo (2016), *Editing Errors*, w: *Ars Edendi Lecture Series*, red. Barbara Crostini, Gunilla Iversen, Jensen Brian, vol. 4, Stockholm University Press, Stockholm.
- Markowski Andrzej (2018), *Kultura języka polskiego. Teoria, zagadnienia leksykalne*, wyd. 2, PWN, Warszawa.
- Maslej Dorota (2014), *O formułczości i innowacyjności w xv-wiecznych przekładach wybranych tekstów religijnych*, w: *Abychmy w ten przekład pilnie wężrzeli. Wobec tłumaczenia tekstów dawnych*, red. Alicja Bielak, Wydział „Artes Liberales” Uniwersytet Warszawski, Warszawa.
- Maslej Dorota (2020), *Jak rodził się średniowieczny tekst. Tak zwane „Kazania augustiańskie” w perspektywie historycznojęzykowej*, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań.
- Maslej Dorota (2023), *Średniowieczne zabytki polsko-łacińskie jako przedmiot badań historycznojęzykowych. Perspektywy badawcze*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego”, nr 79, <https://doi.org/10.5604/01.3001.0054.2635>.
- Mika Tomasz (2013), *Genetyczna wielowarstwowość i złożoność tekstów staropolskich a ich badania historycznojęzykowe. Rekonesans*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego”, nr 68.
- Mika Tomasz (2018), *The oldest Polish texts. New methods and new research issues in Polish historical linguistics*, w: *The oldest attestations and texts in the Slavic languages*, red. Amir Kapetanović, Verlag Holzhausen, Wien.
- Miltenov Yaval (2018), *Notes on Scribal Errors in the Earliest Slavic Manuscripts*, w: *The Oldest Linguistic Attestations and Texts in the Slavic Languages*, red. Amir Kapetanović, Verlag Holzhausen, Wien.

- Nowak-Pasterska Ewa, Zalejarz Kinga (2023), *Nazwy miejscowe w „Historyi trzech krolu”. Wstępne rozpoznania*, w: *Język staropolskich apokryfów. Pytania, problemy, perspektywy*, red. Dorota Rojszczak-Robińska, Aleksandra Deskur, Wojciech Stelmach, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań.
- Reczek Józef, Twardzik Wacław (1970), *List Lentulusa w staropolskim przekładzie*, „Prace Filologiczne”, z. 20.
- Rojszczak-Robińska Dorota (2012), *Jak pisano „Rozmyślanie przemyskie”*, Rys, Poznań.
- Rojszczak-Robińska Dorota (2016), *Staropolskie pasje: „Rozmyślanie przemyskie”, „Sprawa chędogo”, „Karta Rogawskiego”. Źródła – język – fabuła*, Rys, Poznań.
- Rojszczak-Robińska Dorota (2022), *Tekst staropolski: między autorem a badaczem. Czym jest „niewątpliwy” błąd w staropolskim tekście?*, w: *Staropolskie Spotkania Językoznawcze*, t. 4: *Język staropolskich tekstów. Nowe odczytania, analizy, interpretacje*, red. Agnieszka Słoboda, Marcin Kuźmicki, Rys, Poznań.
- Semkowicz Władysław (2011), *Paleografia łacińska*, wyd. 11, Universitas, Warszawa.
- Wanicowa Zofia (2009), *Ignota, dubia, reperta. Czytać i rozumieć staropolszczyznę*, Lexis, Kraków.
- Ziółkowska Olga (2016), *Specyfika języka „Rozmyślań dominikańskich” w świetle składni i leksyki*, Rys, Poznań.

Olga Ziółkowska, Marcin Kuźmicki

***Errare humanum est* – about the Category of “Error” in Medieval Polish Manuscripts**

Analysing the category of “error” in medieval Polish manuscripts, the authors of the article question the usability of contemporary definitions and typology of errors in the context of Old Polish source material. They argue that due to their specificity – multilingualism, the presence of Latin sources, genological multilayering and formulaic nature – it is difficult to determine clearly what is an error and what is a conscious stylistic device. The authors indicate that often an “error” is only an interpretation of the contemporary researcher rather than an objective phenomenon.

Keywords: error; mistake; emendation; manuscript; editions of medieval text.

Marcin Kuźmicki – dr hab., pracownik Zakładu Historii Języka Polskiego na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM. W kręgu jego zainteresowań znajdują się przede wszystkim takie zagadnienia, jak najdawniejsze teksty polskie i słowiańskie, grafia i fonetyka staropolska, a także paleografia i wielojęzyczność średniowiecznych tekstów oraz problematyka edytorstwa tekstów średniowiecznych (*Studia nad filologicznymi i historycznymi edycjami średniowiecznych rot przysięg sądowych. W stronę interdyscyplinarnych wydań otwartych*, 2022). Współautor opracowania tomu 11 *Dzieł wszystkich Jana Kochanowskiego* pt. *Ortografia polska* (2021), które powstało w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” *Dokończenie sejmowego wydania „Dzieł wszystkich” Jana Kochanowskiego*.

Olga Ziółkowska – dr, pracowniczka Zakładu Edytorstwa i Nauk Pomocniczych na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM. Jej prace naukowe dotyczą głównie obszarów składni i stylistyki staropolskiej (np. monografia *Specyfika języka „Rozmyślań dominikańskich” w świetle składni i leksyki*, 2016) oraz problemów w zakresie wydawania tekstów dawnych (np. *Interpunkcja transkrypcji. Znad „Rozmyślenia przemyskiego”*, 2014). Była wykonawcą w licznych projektach grantowych, m.in. *Staropolskie apokryfy nowego testamentu. Początki języka polskiego i kultury religijnej...* pod kierunkiem prof. UAM dr hab. Doroty Rojszczak-Robińskiej.

Mariusz Leńczuk

Polska Akademia Nauk w Krakowie

ORCID: 0000-0003-0731-4056

Rysunki w średniowiecznych rękopisach – rekonesans

Średniowieczne manuskrypty są wytworami wielowymiarowymi, zarówno w warstwie materiałowej, kompozycyjnej, tekstowej, jak i ikonograficznej. Jako filolodzy najczęściej koncentrujemy się na warstwie tekstowej. Analizujemy tekst główny, marginalne komentarze, wernakularne glosy starannie wkomponowane w interlinie czy wreszcie odsyłacze do innych autorów i dzieł, starając się odnaleźć powiązania między tymi odrębnymi częściami będącymi świadectwem działalności wielu twórców – autorów, kopistów, czytelników i właścicieli. Poszukujemy śladów pierwotnego tekstu, porównujemy zachowane odpisy, odtwarzamy proces powstawania poszczególnych warstw tekstu, historię wędrówek manuskryptów, ale nie zawsze dostrzegamy pomniejsze elementy, które również stanowią integralną część owego tekstu. Doskonale zdajemy sobie jednak sprawę z tego, że proces wytwarzania średniowiecznych rękopisów obejmował wiele etapów, w których uczestniczyli różni specjaliści. Oprócz pisarzy-kopistów swój wkład w powstawanie kodeksu mieli rubrykatorzy, iluminatorzy czy introligatorzy [Ja-błoński, red. 1985: 70]. Pamiętamy, że proces przepisywania nie zawsze odbywał się w jednym skryptorium, nie wszystkie składki kodeksu musiały powstać w tym samym czasie i w tym samym kraju.

Ta wielowymiarowość sprawia, że średniowieczne manuskrypty są niezwykle cennymi przedmiotami badań, ujawniającymi zależności historyczne, kulturowe, ekonomiczne i społeczno-obyczajowe.

W niniejszym artykule zwracam uwagę na warstwę dekoracyjno-ilustracyjną manuskryptów. Zawarte w nich rysunki pełniły bowiem liczne funkcje: estetyczne, kompozycyjne, objaśniające, mnemotechniczne, a zarazem odzwierciedlały dziedzictwo kulturowe, z którego wywodził się rysujący. Warto dodać, że dekoracje i miniatury często wskazują na środowisko, w którym mógł powstać oryginał bądź jego kopiowany i przetwarzany duplikat. Uwidaczniają różne etapy powstawania kodeksu i mogą pomóc ujawnić ingerencje poczynione przez późniejszych czytelników. W niewielkiej części badanych kodeksów na marginesach kart, wyklejkach okładek lub na kartach wzmacniających umieszczono rysunki stanowiące odrębne historie, często jako wyraz emocji, energii i kunsztu kopisty, iluminatora lub czytelnika. Nakreślone szybkim ruchem twarze, kontury zwierząt lub zawiłe kształty to jednak tylko próby pióra. Faktycznym dopełnieniem tekstów są ilustracje – obrazujące treść lub stanowiące samodzielne części przygotowywanych dzieł. Umieszczano je z uwagi na aktualne potrzeby właściciela rękopisu, panującą modę czy chociażby ze względów pragmatycznych¹.

Podstawą materiałową niniejszego artykułu stały się XIV- i XV-wieczne rękopisy ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej, udostępnione w Jagiellońskiej Bibliotece Cyfrowej². Zależało mi przede wszystkim na przebadaniu różnych typów średniowiecznych kodeksów, dlatego do analizy wybrałem teksty z trzech grup tematycznych:

- 1 Ta różnorodność powinna zachęcać mediewistów i historyków sztuki do szerszych badań, jednak tak się nie dzieje, stąd pomysł na niniejszy artykuł – aby pobudzić dyskusję wokół tego tematu.
- 2 Pierwotnym zamysłem było porównanie rękopisów zatytułowanych *Opera medica* należących do Biblioteki Jagiellońskiej, Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu oraz Biblioteki Narodowej. Pomysł ten musiał ulec modyfikacji z uwagi na ograniczony czas, jakim dysponowałem, bardzo liczny zasób rękopisów z tej kategorii oraz chęć przebadania innych średniowiecznych kodeksów. Tym samym podstawę materiałową ograniczyłem do 70 rękopisów pochodzących z jednej biblioteki, poszerzyłem także zakres tematyczny o manuskrypty zatytułowane *Sermones* oraz *Opera varia*.

Opera medica, *Opera varia* oraz *Sermones*, choć równie ciekawymi i zasługującymi na zbadanie są: *Opera astronomica*, *astrologica et mathematica*, *Opera philosophica* czy *Breviaria*. Rozpoczynając badania, nie wiedziałem, czy charakter poszczególnych dzieł lub czas ich powstania wpływały na liczbę zamieszczonych w kodeksach rysunków, jakoś ilustracji albo ich treść. Interesowało mnie przede wszystkim to, jak rysunki funkcjonowały w danym kodeksie oraz jak często można trafić na szkice niepozostające w bezpośrednim związku z treścią rękopisów. Z uwagi na odrębny charakter tekstowy badanych dzieł oczekiwałem, że uda się wyróżnić właściwe dla poszczególnych rodzajów zapisek elementy ikonograficzne. Okazało się jednak, że we wszystkich badanych rękopisach zachowania pisarsko-rubrykatorskie mają podobny charakter, tzn. dotyczą przede wszystkim organizacji tekstu oraz jego treści. Rysunki niezwiązane bezpośrednio z zawartością kodeksów stanowią natomiast osobną, znacznie mniejszą grupę.

Zanim odwołam się do konkretnych przykładów, muszę wyjaśnić, jak należy rozumieć stosowany w artykule termin „rysunek” w odniesieniu do średniowiecznych rękopisów. Współcześnie „rysunek” definiujemy jako „obraz wykonany za pomocą kresek lub uproszczonych kształtów i form albo wzór naturalny lub naniesiony przez człowieka na jakąś powierzchnię” [wsjp]. Oba znaczenia wydają się dobrze charakteryzować rysunki obecne w dawnych pergaminowych i papierowych kodeksach, oczywiście jeśli wiemy, do których elementów się odnoszą. Powszechne rozumienie tego terminu wiąże się z obrazem lub jakimś przedstawieniem. W kontekście dawnych ksiąg powinniśmy jednak poszerzyć jego zakres o wszelkie podkreślenia, ramki, klamry, wykresy, diagramy i innego typu zdobienia, których współcześnie nie uznajemy za elementy dekoracyjne. W naszym odczuciu nie wpływają one bowiem na wartość estetyczną książki; w niektórych przypadkach mogłyby być postrzegane nawet jako nośniki treści lub elementy utrudniające recepcję tekstu.

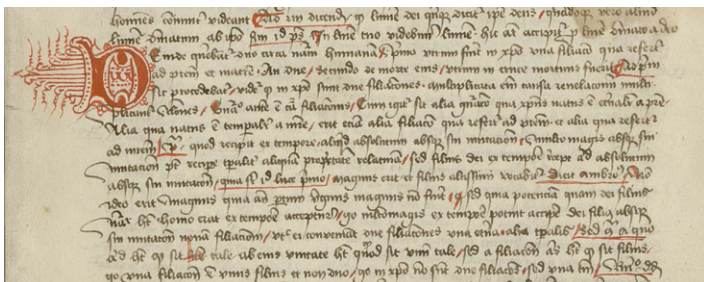
Warto jeszcze raz zaznaczyć, że rysunki w średniowiecznym kodeksie pełniły różne funkcje. W badanych źródłach najważniejsza była funkcja pragmatyczna, związana z użytkowaniem manuskryptów. Przejawiała się ona poprzez strukturyzację tekstów.

Taką funkcję niewątpliwie pełniły dekoracje: ułatwiały poruszanie się po kodeksie, wyznaczały jego części, wskazywały miejsca ważne lub charakterystyczne. Do tej kategorii rysunków zaliczymy wszelkie miniatury, inicjały, podkreślenia, ramki, czyli graficzne elementy delimitacji tekstu umożliwiające czytelnikowi orientację w strukturze danego dzieła i występujących w nim podziałach. O ile miniatury i bogato zdobione inicjały były już przedmiotem szczegółowych studiów [por. Ameisenowa 1958; Śnieżyńska-Stolot 1992; Karłowska-Kamzowa, Wetesko, Wiesiołowski 1993; Karłowska-Kamzowa 2001: 95–104; Śnieżyńska-Stolot 2011: 87–92], o tyle inne wymienione elementy pozostają niedocenione. Notowane są jedynie w katalogach bibliotecznych [zob. np. Włodek, Zathey, Zwiercan, oprac. 1980]³, choć i tu pod mianem podkreśleń kryją się linie proste, narysowane przez pisarza tym samym atramentem co tekst, lub linie kolorowe (najczęściej czerwone lub niebieskie), ozdobne, wybiegające na marginesy kart, a także wszelkiego rodzaju ramki i klamry. Przykłady takich zdobień odnajdujemy we wszystkich trzech typach badanych tekstów. Nie są przypisane do konkretnych dzieł, jednak mimo to na przestrzeni kolejnych dekad XV wieku można zauważyć ich odmienną ewolucję. Pierwotnie podkreślenia były wyróżnikami ważnych miejsc, np. początków rozdziałów, wyliczeń, cytatów, stąd ich niewielka liczba. Z biegiem czasu jednak funkcja podkreśleń się zmieniała, zaczęły pojawiać się coraz częściej w odmiennych rolach. Były już nie tylko wyznacznikami eksponowanych strukturalnie miejsc w tekście, ale także elementami dekoracyjnymi, szczególnie w kazaniach. Coraz liczniej przywoływane cytaty biblijne oraz odniesienia do Ojców Kościoła i innych autorytetów sprawiły, że podrubrykowanych wyróżnień było coraz więcej. Dodatkowo zaczęto podkreślać miejsca ważne z uwagi na przekazywaną naukę, np. zadawane w kazaniach pytania i odpowiedzi. Znajdujemy więc rękopisy, w których każdy wiersz na stronie zawiera rubrykowanie.

Podkreślenia wykonane brązowym lub czarnym atramentem odsłaniają etapy pracy z tekstem. Uwidaczniają się wówczas

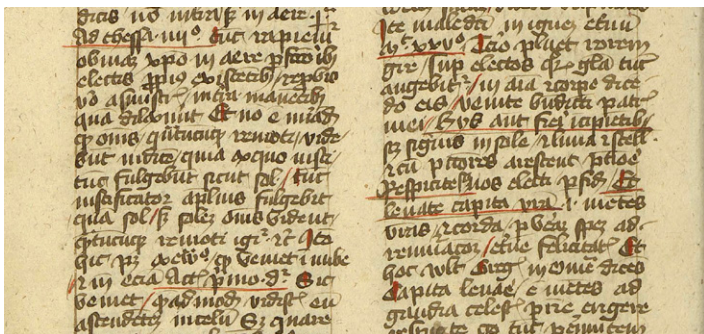
3 Zwłaszcza odpowiednie części opisów manuskryptów zatytułowane *Scriptura et ornamenta*.

miejsca ważne dla pisarza i czytelnika. Bardzo często przy tego typu wyróżnieniach równoległe do nich na marginesach kart pojawiają się odsyłacze tekstowe, niekiedy również podkreślone.



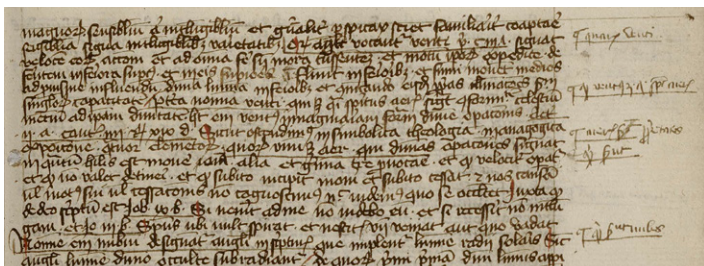
Il. 1 Przykład wyróżnień sygnalizujących kolejne części tekstu

Źródło: BJ nr 760, k. 2r.



Il. 2 Fragment karty z licznymi wyróżnieniami sygnalizującymi nawiązania do różnych fragmentów Biblii

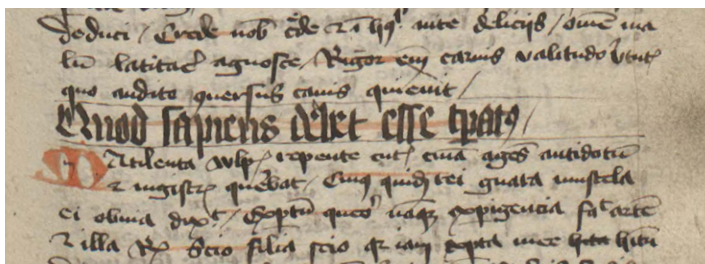
Źródło: BJ nr 1488, k. 7v.



Il. 3 Przykład wyróżniania w tekście miejsc ważnych wraz z odsyłaczami marginalnymi

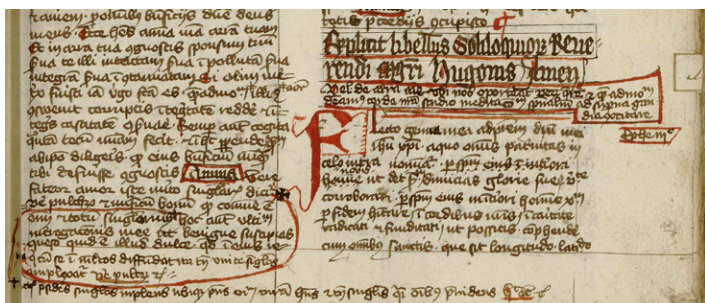
Źródło: BJ nr 1383, k. 134r.

Nie był to jedyny sposób wskazywania ważnych części tekstu. Tę samą funkcję pełniły ramki czy obrysowania, które pierwotnie mogły być podkreśleniami z jednym zagiętym bokiem [zob. il. 3]. W ten sposób wydzielano zarówno większe partie tekstu, np. początki rozdziałów, akapitów, jak i miejsca, które wymagały komentarza.



Il. 4 Przykład obramowania tytułu rozdziału

Źródło: BJ nr 2032, k. 120r.

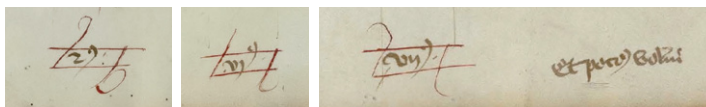


Il. 5 Przykład zastosowania ramki w celu wyróżnienia fragmentu tekstu skomentowanego na marginesie

Źródło: BJ nr 1356, k. 138r.

Zdarzało się, że na dolnym marginesie ramkami dekorowano numery składek, pojedyncze lub zgrupowane wyrazy, które pełniły funkcję kustoszy, tzn. zapowiadały, jaki wyraz lub wyrazy rozpoczynają kolejną składkę.

Jeszcze innym sposobem wyróżniania części tekstu są marginalne lub wewnątrztekstowe klamry. Najczęściej wydzielają akapity po paragrafie lub fragmenty tekstu, które w sposób szczególnie zainteresowały pisarza-kopistę lub późniejszego czytelnika. Mogły



Il. 6 Przykłady obrysowania ramką numeru składki. W ostatnim przykładzie ramka z numerem składki oraz kustosz tekstowy

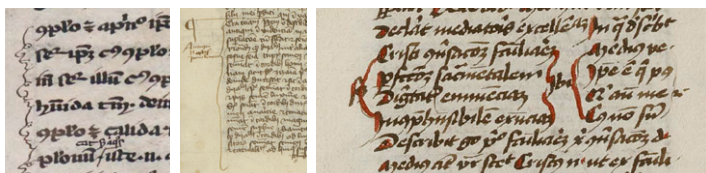
Źródło: BJ nr 190, k. 32v, 96v, 112v.



Il. 7 Przykłady ozdobnych kustosz

Źródło: BJ nr 782, k. 30v, 50v, 100v, 239v.

również pełnić funkcję wewnątrztekstowego wykresu, który spaja omawiane w tekście pojęcia, przedstawia zależności lub gromadzi i wylicza np. jakieś pojęcia, zjawiska, cechy. Przykłady takich zdobień odnajdujemy m.in. w rękopisach BJ nr 1271, 1357, 1383, 1386. Powstawały na różnych etapach opracowywania manuskryptu. Jedne były rysowane przez piszącego, inne przez rubrykatora, a jeszcze inne przez czytelników. Niekiedy przybierały ciekawe kształty lub zawierały dodatkowe rączki wskazujące.



Il. 8 Przykłady ramek marginalnych i wewnątrztekstowych

Źródło: BJ nry 815, k. 40r, 1271, k. 26v, 1386, k. 12v.

Na marginesach pośród objaśnień można odnaleźć bardzo rozpowszechniony i zróżnicowany pod względem artystycznym element dekoracyjny – rączki z wysuniętym palcem, tzw. manicula (od łac. *maniculum* ‘mała rączka’). Kierują one uwagę czytelnika na jakiś fragment tekstu lub komentarz⁴. Mogą być zwrócone

4 Więcej na ten temat w książce Ciemne typki. Sekretne życie znaków typograficznych [Houston 2020].

zarówno do wnętrza karty, w kierunku tekstu głównego, jak i na zewnątrz, w kierunku komentarzy. Manikuły występują w różnych postaciach – od uproszczonych schematów dłoni, czy nawet pojedynczych palców, po wyrafinowane rysunki przedramion, na których uwidaczniają się szczegóły ubioru, takie jak mankiety czy wzór rękawa. W polskiej literaturze przedmiotu brak syntetycznych opracowań na temat tych wyobrażeń, choć po kształcie manikuł można rozpoznać średniowiecznego pisarza, kopistę czy wskazać *locum scribendi*⁵.

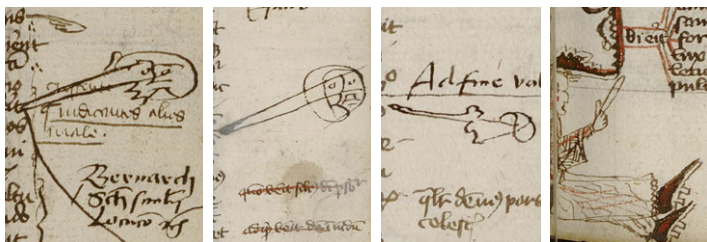


Il. 9 Przykłady manikuł

Źródło: BJ nry 782, k. 321v, 192, k. 226r, 1298, k. 154v, 551, k. 14v, 1488, k. 160v, 2032, k. 21r.

W rękopisie BJ nr 1383 w kilku miejscach zamiast tradycyjnych rączek pojawił się rysunek twarzy z wydłużonym nosem, który wskazuje komentowane miejsce w tekście, choć moja interpretacja być może wymaga korekty z uwagi na nietypowy schemat twarzy i skojarzenia ze słońcem i księżycem. Byłby to wówczas promień, a nie nos. Jeszcze innym przykładem jest wizerunek pochodzący z rękopisu BJ nr 1383, k. 260r, którego nie potrafię doprecyzować – być może jest to uproszczony rysunek ręki z mankiem. W rękopisie BJ nr 1356, k. 105r do tradycyjnej rączki ktoś dorysowywał postać, co jest bardzo interesujące ze względu na szczegóły naszkicowanego ubioru, w którym wyróżniają się koturny butów czy falbanka lub koronka u dołu szaty.

⁵ W literaturze europejskiej część badań poświęcona jest wyłącznie manikulom [por. Sherman 2008], jednak w Polsce wskaźnikami tymi nie zajmowało się wiele osób. Prowadzono badania skierowane na rozpoznawanie dzieł konkretnego autora, m.in. analizowano pozostawione przez niego symbole [por. Kowalczyk 1966: 59–66; Olszaniec 2015: 137–149]. Za konsultację w sprawie polskich publikacji na ten temat dziękuję Panu mgr. Zdzisławowi Koczarskiemu.



Il. 10 Przykłady wskaźników odmiennych od typowego *maniculum*

Źródło: BJ nry 1383, k. 122r, 284r, 260r, 1356, k. 105r.

Na początku tej części artykułu wspomniałem o inicjałach i miniaturach, które ze względu na atrakcyjność wyobrażeń i bogatą dekorację były najczęstszymi obiektami badań. Umieszczano je na pierwszych kartach kodeksów oraz zdobiono nimi początki kolejnych rozdziałów. W badanych rękopisach uwidacznia się tendencja do redukowania liczby miniatur lub ograniczania ich wielkości w kolejnych częściach kodeksów. Mogło to wynikać z ograniczeń finansowych właściciela rękopisu, choć nie można też wykluczyć, że liczba dekoracji została odwzorowana zgodnie z oryginałem, z którego kopiowano tekst. Piękno i kunszt miniatur oraz liter inicjalnych z pewnością przykuwają uwagę każdego czytelnika, jednak w rękopisach użytkowych, które były podstawą niniejszych badań, nie są one reprezentowane w sposób szczególny. Miniatury występują tylko w manuskryptach zawierających *Opera medica*. Są to rękopisy BJ nr 780, 815, 816, 828.

Zdecydowanie częściej można natrafić w kodeksach na kolorowe inicjały, które zdobią m.in. rękopisy BJ nr 783, 828, 1401, 1405, 1488, choć i pozostałe z badanych źródeł skrywają rozbudowane inicjały rysowane rubrą lub brązowym atramentem, np. BJ nr 491, 1389, 1401. Niektóre pozostały niedokończone, choć przygotowywano je pod kolorowanie, co świadczy o problemach finansowych posiadacza kodeksu. W tym kontekście uwagę zwraca rękopis BJ nr 828, w którym inicjały oraz miniatury malowane były unikatowymi wówczas barwami o pastelowych odcieniach, co czyni te dekoracje jeszcze bardziej interesującymi.

Zamieszczone powyżej przykłady miniatur swymi przedstawieniami nawiązują do treści dzieł, w których je namalowano. Tym samym łączą w sobie funkcję delimitacyjną,



Il. 11 Przykłady miniatur w badanych rękopisach

Źródło: BJ nry 780, k. 11r, 816, k. 24r, 96r, 828, k. 47r.



Il. 12 Przykłady inicjałów w badanych rękopisach

Źródło: BJ nry 491, s. 41, 828, k. 27v, 1401, s. 1, 1405, k. 13r, 1488, k. 1r.

związaną z ustrukturyzowaniem tekstu, oraz funkcje dekoracyjną i wyobrażeniowo-komentującą, których celem było zilustrowanie tekstu. Najwyraźniej widać to tam, gdzie obok miniatury dodano tytuł rozdziału. Przykładowo w zamieszczonej powyżej miniaturze z rękopisu BJ nr 816 na k. 96r dostrzegamy pochyloną nad księgą postać, która trzyma przed sobą uniesioną kolbę. Kolor naczynia, czy też jego zawartości, jest złotozielony. W zrozumieniu obrazka pomaga nam zapisany rubrą tytuł *Signa discretiua de vrinis*. Dzięki temu wiemy, co znajduje się w kolbie. Podobnie jest w innych miejscach tego kodeksu, np. na k. 24r widnieje przedstawienie trzech osób leżących pod przykryciem, nad którymi stoi dwóch lekarzy. Napis nad tekstem *Incipit liber februm Ysaac* uzupełnia informację o stanie leżących, którzy najprawdopodobniej mieli gorączkę. Tego typu ilustracyjne dopowiadanie zdarzało się rzadko w badanych rękopisach.

Z omawianego schematu wyłamują się kodeksy mieszczące *Opera medica*. To właśnie w nich częściej niż w pozostałych badanych manuskryptach spotykamy rysunki piórem. Dekoracje

nawiązują do przedstawianej treści. Często zawierają dodatkowo jedno- lub dwuwyrazowy komentarz, który odsyła czytelnika do określonego miejsca w tekście głównym, będącego podstawą ilustracji. W przywoływanym już rękopisie BJ nr 815 zawierającym na k. 12v–108v dzieło Galena *Ars parva* takich odręcznych rysunków jest kilkadziesiąt. Są bardzo małe, mierzą zaledwie 2–3 cm i umieszczone są zwykle na marginesach. Część z nich to komentarze tekstowe obrysowane kształtami przypominającymi współczesne dymki z komiksów, do których dodano głowę mówiącego, inne ilustrują omawiane treści, a jeszcze inne jedynie do nich nawiązują. Przykładowo na k. 66v, w części omawiającej zależność między stanem psychicznym, emocjami a stosunkiem płciowym, na lewym marginesie pisarz narysował kopulującą parę; fragment na k. 89v opisujący skutki zalegania nadmiaru jedzenia w żołądku zilustrował wymiotującą głowę, a na k. 102r, w części opisującej upuszczanie krwi dodał zarówno rękę z tryskającą krwią, jak i lekarza trzymającego narzędzia.



Il. 13 Rysunki przedstawiające treść dzieła

Źródło: BJ nr 815, k. 44v, 66v, 89v, 102r.

Tego typu małe obrazki można odnaleźć również w innych rękopisach, jednak jest ich mniej i nie są tak kunsztowne. W kodeksie BJ nr 551, zawierającym tablice astronomiczne do obliczania pozycji Słońca, Księżyca i planet, tzw. *Tabulae Alphonsinae*, na marginesach kart, tak atramentem tekstu głównego, jak i rubrą, dorysowywano ilustracje nawiązujące prawdopodobnie do położenia poszczególnych planet. Oprócz nich na k. 20v rubrykator zamieścił wizerunek nieznaney postaci – być może autoportret.

W innym kodeksie, BJ nr 793, zawierającym odpis rozpozszechnionego w średniowieczu podręcznika arabskiej magii,

Il. 14 Rysunki w *Tabulae Alphonsinae*

Źródło: BJ nr 551, k. 17r, 18v, 20r, 20v.

tw. *Picatrix*, na k. 18or odnajdujemy mało udane rysunki wykonane przez pisarza-kopistę, sporządzone brązowym atramentem, wypełnione rubrą. Są to spersonifikowane przedstawienia pierwszych dekanów znaku zodiakalnego Byka wedle prastarej tradycji egipskiej [Ameisenowa 1958: 181].

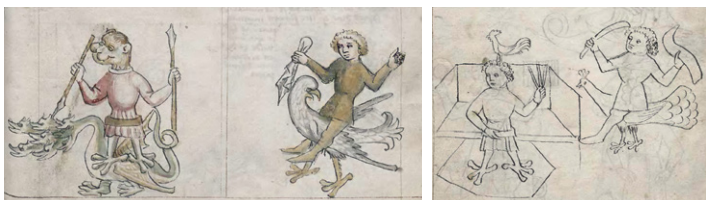


Il. 15 Przedstawienie dekanów zodiakalnego Byka

Źródło: BJ nr 793, k. 18or.

W dalszej części kodeksu, na k. 189v–192r, zamieszczono znacznie ciekawsze rysunki – wykonane przez iluminatora, podkolorowane farbami wodnymi. Na k. 192r–197r są to już jednak niedokończone szkice wyobrażające spersonifikowane planety i dekany. Ilustracje nawiązują do treści podręcznika magii, w którym opisano bóstwa planetarne posiadające cechy ludzkie i zwierzęce.

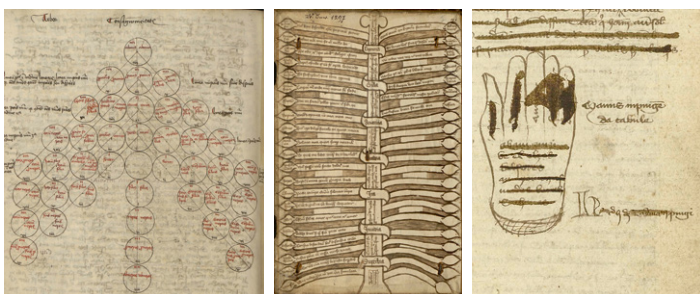
Tak kunsztownych ilustracji nie zawiera żaden z pozostałych badanych kodeksów. Można jednak w nich trafić na inne rysunki, stanowiące pod względem treściowym zamknięte całości. Do takich zaliczymy z pewnością wszelkiego rodzaju drzewa życia czy powinowactwa, wykresy mnemotechniczne w postaci konturów



Il. 16 Wyobrażenia planet i dekanów – pokolorowane oraz szkice

Źródło: BJ nr 793, k. 190r, 192r.

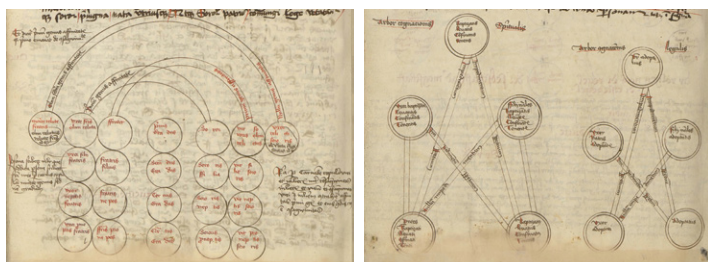
dłoni z wypisanymi na palcach treściami do łatwiejszego zapamiętywania oraz diagramy i wykresy. Umieszczano je między kazania-
mi, traktatami, na wyklejkach czy na wolnych kartach – z uwagi na
ich przydatność, panującą modę lub zainteresowania właściciela
kodeksu. Przykłady takich rysunków odnajdujemy m.in. w ręko-
pisach BJ nry 301, 1297, Przyb. 140/51.



Il. 17 Przykłady rysunków stanowiących pod względem treściowym
zamknięte całości. Od lewej: *Arbor consanguineitatis*, *Arbor*
vitiorum, *Maus chiromantiae*

Źródło: BJ nr 301, s. 678; BJ nr 1297, wyklejka przód; BJ 551, k. 117r.

Diagramy i wykresy kołowe mogły nawiązywać do okalającego
je tekstu lub stanowić samodzielną całość. W przywołanym powy-
żej rękopisie BJ nr 301 na s. 678 narysowano drzewo pokrewieństwa,
którego poszczególne komórki zostały opisane po łacinie. Dziesięć
stron dalej, tuż pod traktatem o pokrewieństwie, pojawia się dia-
gram zależności pierwszego rodzaju pokrewieństwa. Na kolejnej
stronie widnieje takie samo drzewo pokrewieństwa jak na s. 678,
ale z objaśnieniami w języku niemieckim. Dodatkowo powtórzony
jest diagram w języku niemieckim, co świadczy o pragmatycznym



Il. 18 Przykładowe wykresy pokrewieństwa

Źródło: BJ nr 301, s. 688, 690.

podejściu piszącego do ilustracji. Pod tymi elementami narysowano kolejne dwa wykresy zależności pokrewieństwa wynikające z ducha i prawa, ale nie przetłumaczono ich na język niemiecki.

W badanych kodeksach o wiele częściej natrafia się na wykresy objaśniające jakieś pojęcia czy zależności, a więc wizualizujące treści zawarte w tekście głównym. To elementy interesujące pod względem graficznym i wielkościowym. Mogą zajmować niewielki fragment marginesu albo pokrywać całą stronę kodeksu.

Ostatnią kategorię rysunków, którą wymieniał na początku artykułu, należy łączyć nie tyle z treścią czy też segmentacją tekstów, ile raczej z wyrazem pisarskiej ekspresji i nastroju. Tego typu ilustracje bezpośrednio wiążą się z narzędziami pisarza-kopisty, a więc z nieodłącznymi piórem i nożem. Są to tzw. *proba calami*, czyli próby pióra. Wykonywano je w celu dopasowania i rozpisania pióra po jego docięciu, aby uniknąć fragmentów o niejednorodnym duku w tekście głównym. Do takich prób kopiści najczęściej wykorzystywali pojedyncze karty; notowali na nich te same wyrazy, początki modlitw, a czasem ćwiczyli rękę w kreśleniu ozdób, którymi dekorowali inicjały. Karty te służyły później do wzmocnienia kodeksów. Bywało, że próby pióra pisarz wykonywał na bieżąco, na marginesie wypełnianej karty. W tym wypadku ze względu na ograniczoną przestrzeń *proba calami* polegała na wielokrotnym kreśleniu linii, które z każdym kolejnym pociągnięciem stawały się coraz cieńsze. Właśnie tak przygotowywano pióro do dalszej pracy. Przykłady tego typu praktyk odnajdujemy m.in. w rękopisach BJ nry 192, 1383, 1401. Swoje pióra rozpisywali na nich zarówno pisarze-kopiści, jak i rubrykatorzy.

Na marginesach kart natrafia się również na szkice twarzy, kontury zwierząt, nieokreślone kształty. Mogą one świadczyć zarówno o rozpisywaniu pióra, jak i o znużeniu piszącego czy jego artystycznej chęci do przyozdobienia kodeksu. Najczęściej ilustracje takie nie wiążą się z treścią tekstu głównego, stanowią jednak element dekoracyjny, którego nie sposób pominąć.



Il. 19 Próby pióra wykonane na osobnych kartach oraz na marginesach
Źródło: BJ nry 192, k. 1r, 1401, k. 11v, 192, k. 4r, 28r.

• • •

Podsumowując przegląd wybranych zdobień w średniowiecznych kodeksach, chciałbym zaznaczyć, że zaledwie pobieżne przekartkowanie XIV- i XV-wiecznych manuskryptów umożliwiło identyfikację kilkuset obiektów ilustracyjno-dekoracyjnych, które należałoby szczegółowo opisać, uwzględniając zarówno Polskie, jak i europejskie tło kulturowe. Powtarzające się wielokrotnie w różnych tekstach dekoracyjne inicjały jednoznacznie wskazują na panujące w określonych przedziałach czasowych mody, co może przyczynić się do pogłębienia obecnej wiedzy kodykologicznej. Z kolei badania nad manikulami powinny, choćby w ograniczonym zakresie, pomóc w identyfikacji rąk pisarskich. Bogactwo materiałów, które czekają na opracowanie, może przytłaczać, jednak bez ich syntetycznego opisu filologiczna analiza tekstu wydaje się niekompletna.

Bibliografia

Źródła

- Opera medica* – BJ nry: 551, 712, 776, 778, 780, 781, 782, 783, 786, 790, 792, 793, 799, 805, 811, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 821, 823, 828, 829, 849, 851, 852, 1298, 2032, Przyb. 51/60.
- Opera varia* – BJ nry: 409, 444, 478, 760, 797, 1197, 1297, 1356, 1379, 1382, 1383, 1405, 1410, 1424, 2195, 5230.
- Pozostałe – BJ nry: 359, 707, 719, 2072, Przyb. 150/54⁶.
- Sermones* – BJ nry: 189, 190, 192, 193, 491, 1239, 1271, 1344, 1357, 1385, 1386, 1387, 1389, 1488, 1617, Paulińskie B1, Przyb. 140/51.

Literatura

- Ameisenowa Zofia (1958), *Rękopisy i pierwodruki iluminowane Biblioteki Jagiellońskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Ameisenowa Zofia (1967), *Cztery polskie rękopisy iluminowane z lat 1524–1528 w zbiorach obcych*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków.
- Bednarski Adam (1939), *Materiały do dziejów medycyny polskiej w XIV i XV stuleciu*, PAU, Kraków.
- Houston Keith (2020), *Ciemne typki. Sekretne życie znaków typograficznych*, przeł. Magdalena Komorowska, Kraków.
- Jabłoński Zbigniew, red. (1985), *Z historycznych i metodologicznych problemów badań księgoznawczych i bibliotekoznawczych*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków.
- Karłowska-Kamzowa Alicja, Wetesko Leszek, Wiesiołowski Jacek (1993), *Średniowieczna książka rękopiśmienna jako dzieło sztuki*, Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, Gniezno.
- Karłowska-Kamzowa Alicja (2001), *Geneza i funkcje ideowe miniatur „Modlitewnika niderlandzkiego”*, „Rocznik Biblioteki Narodowej”, nr 33/34.
- Kowalczyk Maria (1966), *Marginalia Jana Długosza na rękopisie BJ 1210 De Civitate Dei św. Augustyna*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej”, nr 2.
- Olszaniec Włodzimierz (2015), *Jan Długosz lettore del „De mulieribus claris”*, w: *Boccaccio e la nuova „ars narrandi”. Atti del Convegno internazionale di studi*, red. Włodzimierz Olszaniec, Piotr Salwa, Instytut Filologii Klasycznej UW, Warszawa.
- Potkowski Edward (1984), *Książka rękopiśmienna w kulturze Polski średniowiecznej*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.

6 Obecnie należy do Biblioteki Narodowej w Warszawie.

- Sherman William H. (2008), *Used books. Marking Readers in Renaissance England*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, <https://doi.org/10.9783/9780812203448>.
- Sosnowski Roman, Tylus Piotr (2010), *Co mówią stare rękopisy*, Wydział Filologiczny UJ, Kraków.
- Śnieżyńska-Stolot Ewa (1992), *Tajemnice dekoracji „Psalterza floriańskiego”*. *Z dziejów średniowiecznej koncepcji uniwersum*, PWN, Warszawa.
- Śnieżyńska-Stolot Ewa (2011), *Psalterz floriański z punktu widzenia historyka sztuki*, „Rocznik Biblioteki Narodowej”, nr 42.
- Włodek Zofia, Zathey Jerzy, Zwiercan Marian, oprac. (1980), *Katalog łacińskich rękopisów średniowiecznych Biblioteki Jagiellońskiej*, t. 1, sygn. 8–331, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- WSJP – Rysunek [hasło], w: *Wielki słownik języka polskiego*, red. Piotr Zmigradzki, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/7031/rysunek> [dostęp: 21.10.2024].

Źródła ilustracji

- Il. 1 – BJ nr 760, <https://tinyurl.com/yvsv3twf> [dostęp: 21.10.2024].
- Il. 2 – BJ nr 1488, <https://tinyurl.com/37hnunen> [dostęp: 21.10.2024].
- Il. 3 – BJ nr 1383, <https://tinyurl.com/45bxfspr> [dostęp: 21.10.2024].
- Il. 4 – BJ nr 2032, <https://tinyurl.com/26d2p7ca> [dostęp: 21.10.2024].
- Il. 5 – BJ nr 1356, <https://tinyurl.com/u367s7ss> [dostęp: 21.10.2024].
- Il. 6 – BJ nr 190, <https://tinyurl.com/243tfmmm> [dostęp: 21.10.2024].
- Il. 7 – BJ nr 782, <https://tinyurl.com/46d6jyrs> [dostęp: 21.10.2024].
- Il. 8 – BJ nr 815, <https://tinyurl.com/3nzjcjnj7> [dostęp: 21.10.2024].
BJ nr 1271, <https://tinyurl.com/2dm4manf> [dostęp: 21.10.2024].
BJ nr 1386, <https://tinyurl.com/28s7wyfs> [dostęp: 21.10.2024].
- Il. 9 – BJ nr 782, <https://tinyurl.com/46d6jyrs> [dostęp: 21.10.2024].
BJ 192, <https://tinyurl.com/39fhddhw> [dostęp: 21.10.2024].
BJ nr 1298, <https://tinyurl.com/ycxy6mns> [dostęp: 21.10.2024].
BJ nr 551, <https://tinyurl.com/h9n3wxyn> [dostęp: 21.10.2024].
BJ nr 1488, <https://tinyurl.com/37hnunen> [dostęp: 21.10.2024].
BJ nr 2032, <https://tinyurl.com/26d2p7ca> [dostęp: 21.10.2024].
- Il. 10 – BJ nr 1383, <https://tinyurl.com/45bxfspr> [dostęp: 21.10.2024].
BJ nr 1356, <https://tinyurl.com/u367s7ss> [dostęp: 21.10.2024].
- Il. 11 – BJ nr 780, <https://tinyurl.com/2ys5vtnm> [dostęp: 21.10.2024].
BJ nr 816, <https://tinyurl.com/5bcrkx8> [dostęp: 21.10.2024].
BJ nr 828, <https://tinyurl.com/u7ymwhu7> [dostęp: 21.10.2024].
- Il. 12 – BJ nr 491, <https://tinyurl.com/2he6upje> [dostęp: 21.10.2024].
BJ nr 828, <https://tinyurl.com/u7ymwhu7> [dostęp: 21.10.2024].
BJ nr 1401, <https://tinyurl.com/m32hbaj> [dostęp: 21.10.2024].

- BJ nr 1405, <https://tinyurl.com/33dddf4z> [dostęp: 21.10.2024].
 BJ nr 1488, <https://tinyurl.com/37hnunen> [dostęp: 21.10.2024].
 Il. 13 – BJ nr 815, <https://tinyurl.com/3nzjcnj7> [dostęp: 21.10.2024].
 Il. 14 – BJ nr 551, <https://tinyurl.com/h9n3wxyn> [dostęp: 21.10.2024].
 Il. 15 – BJ nr 793, <https://tinyurl.com/ydh4vv9v> [dostęp: 21.10.2024].
 Il. 16 – BJ nr 793, <https://tinyurl.com/ydh4vv9v> [dostęp: 21.10.2024].
 Il. 17 – BJ nr 301, <https://tinyurl.com/2f6uy9se> [dostęp: 21.10.2024].
 BJ nr 1297, <https://tinyurl.com/5n83d7ce> [dostęp: 21.10.2024].
 BJ nr 551, <https://tinyurl.com/h9n3wxyn> [dostęp: 21.10.2024].
 Il. 18 – BJ nr 301, <https://tinyurl.com/2f6uy9se> [dostęp: 21.10.2024].
 Il. 19 – BJ nr 192, <https://tinyurl.com/39fhddhw> [dostęp: 21.10.2024].
 BJ nr 1401, <https://tinyurl.com/m32hbaj> [dostęp: 21.10.2024].

Mariusz Leńczuk

Drawings in Medieval Manuscripts – a Reconnaissance

The aim of the article is to draw the readers' attention to the decorative and illustrative elements present in almost all medieval manuscripts. Based on the example of three groups of codices: *Opera medica*, *Opera varia*, *Sermones*, the author analyses the drawings collected for a few dozens of manuscripts found in the Jagiellonian Library. Since contemporary subject literature does not include an appropriate scientific research that would characterise and classify such elements of medieval codices, the author describes them in the pragmatic context, especially in relation to the ways of organising the text and commenting on its content. The decorative and illustrative layer is yet to be comprehensively analysed, but the reconnaissance shows how vast in terms of quantity and how rich in forms it is.

Keywords: drawings; decorative and illustrative elements; the pragmatics of illustration; medieval manuscripts.

Mariusz Leńczuk – językoznawca, profesor w Instytucie Języka Polskiego PAN w Krakowie, członek Polskiego Towarzystwa Językoznawczego. Zajmuje się historią języka polskiego, leksykografią średniowieczną, źródłoznawstwem, paleografią, piśmiennictwem średniowiecznym, zwłaszcza glosami i drobnymi tekstami polskimi w xv-wiecznych rękopisach łacińskich. Jest autorem i współautorem licznych prac z tego zakresu, m.in. edycji tekstów dawnych, np. *Dwa łacińskie rozariusze z polskimi glosami. Rozariusz dominikański. Rozariusz wrocławski* (2022; wraz z Katarzyną Jasińską i Dorotą Kołodziej), *Rozariusze z polskimi glosami* (2020; pod red. nauk. Ewy

Deptuchowej), *Słowo – pismo – sacrum. Cztery studia z dziejów kultury religijnej w Polsce późnego średniowiecza* (2020; wraz z Krzysztofem Brachą), oraz studiów z zakresu historii języka i leksykografii: *Z badań nad staropolską fleksją* (2024; pod red. nauk. Ewy Deptuchowej), *Słownik staropolski. Suplement cz. II* (2025; pod red. nauk. Ewy Deptuchowej), *Słownik staropolski. Suplement cz. I (verba absentia)* (2014; pod red. nauk. Ewy Deptuchowej). Jest również autorem bazy on-line *Piętnastowieczne przekłady Nowego Testamentu – elektroniczna konkordancja staropolska. Internetowa baza danych* oraz współautorem *Bazy leksykalnej średniowiecznej polszczyzny i Rozariuszy z polskimi glosami*. Brał udział w wielu projektach badawczych poświęconych odczytywaniu rękopisów i edycji tekstów dawnych.

Klaudia Socha

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0001-7274-404X

Sztuka Wschodu czy Zachodu? Typografia XVII-wiecznych kresowych druków dzieł Łazarza Baranowicza*

Analizy porównawcze druków dawnych są niekiedy jedyną metodą odtworzenia zasobu typograficznego, a zarazem próbą rekonstrukcji sposobu pracy dawnych zecerów. Zawieruchy wojenne i upływ lat usunęły najmniejsze materialne ślady: nie zachowały się wzorniki, cenniki, maszyny czy czcionki. Świadectwem działalności niektórych oficyn pozostały rozproszone i uszkodzone druki, które przetrwały, czasem we fragmentach, w różnych bibliotekach i archiwach. Typograficzny kształt tych artefaktów może, z pozoru, mówić niewiele: ujawniać pewne potknięcia prowincjonalnego warsztatu, stopień zużycia materiału zecerskiego lub nieporadne próby radzenia sobie z większymi wyzwaniami typograficznymi w skromnych ramach posiadanych czcionek i ozdobników. Jednak szersze spojrzenie, spojrzenie pozbawione dzisiejszej perspektywy uformowanej przez przedwojenny modernizm, dążący do oczyszczenia druków z wszystkiego, co „naddane” i „niepotrzebne”

* Artykuł jest rezultatem badań prowadzonych w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki *Polskie wzorce literackie i kulturowe w Rosji na przełomie XVII i XVIII wieku: przypadek Stefana Jaworskiego*, OPUS, UMO-2017/25/B/HS2/00932.

w procesie komunikacji¹, spojrzenie uwzględniające inne pojęcie estetyki, świadome zmian zachodzących przez wieki i osadzone w szerokim kontekście kulturowym, może na podstawie tych ocalałych druków pomóc uchwycić specyfikę kultury materialnej danego czasu i miejsca. Dokładne badanie pozwala ukazać, w jaki sposób niezwykle spłot narodów, kultur i religii kształtował druki kresowe, wpływając na ich unikatowość.

1. Styk Wschodu i Zachodu

Tereny Hetmanatu² w drugiej połowie wieku XVII są miejscem styku dwóch kultur: Wschodu i Zachodu³. Widać to wyraźnie w mentalności ludzi kultury tego czasu – często wykształconych na Zachodzie i posługujących się w związku z tym, podobnie jak humaniści zachodni, łaciną jako językiem literackim. Ludzie ci równie często posilkują się jednak polszczyzną, uznając ją zapewne za język bardziej wyrobiony i sprawny niż ich język rodzimy⁴. Zazwyczaj są oni wyznawcami prawosławia i znają doskonale prostą mowę – używają jej na co dzień.

To przenikanie się dwóch kręgów cywilizacyjnych widoczne jest szczególnie w kulturze książki, która łączy cechy zachodnie, takie jak wykorzystywanie języka polskiego, alfabetu łacińskiego, stosowanie europejskich ozdóbek, oraz wpływy wschodnie, jakim podlegają m.in. ilustracje książkowe nawiązujące do sztuki ruskiej, a zwłaszcza, jak to bywa w przypadku druków religijnych, sztuki ikony. W typografii takie zestawienie daje niezwykle efekt.

- 1 Moderniści postulowali funkcjonalne podejście do projektu, niekiedy odrzucając zupełnie ornament i ograniczając środki wyrazu. W ich pojęciu książka dawna i XIX-wieczna cechowała się przerostem formy. Dzisiejsze pojęcie estetyki w dizajnie bardzo często opiera się na tych modernistycznych założeniach, co może zniekształcać odbiór dawnego projektu książki.
- 2 Hetmańszczyzna (ukr. *Гетьманщина*) zw. Wojskiem Zaporoskim (1649–1764) – w okresie Rzeczypospolitej Obojga Narodów system autonomicznych rządów terytorialnych w Ukrainie Naddnieprzańskiej [zob. Jakowenko 2011].
- 3 O problemach polityczno-etniczno-językowych pisał już Rostysław Radyszewskij [1996: 5–24].
- 4 Istnieje problem z nazewnictwem języka XVII-wiecznej Ukrainy Naddnieprzańskiej; najczęściej spotyka się określenie prosta ruska mowa.

Częstokroć w tej samej drukarni wydawane były druki łacińskie i cyrylicie, co może świadczyć o tym, że jej pracownicy sprawnie posługiwali się obydwoma alfabetami i składali w obu językach, bądź też o tym, że byli wyspecjalizowani w składzie tekstów określonego rodzaju. Co ciekawe, każdy z tych typów druków (łacińskich i cyrylicich) łączył się z odpowiednim typem dekoracji. To rozróżnienie stylów jest dość interesujące ze względu na specyfikę druków cyrylicich, zachowujących w swym składzie tradycje rękopiśmienne. Dotyczy to nie tylko typu pisma: czcionki cyrylicie bardzo długo utrzymywały klasyczny dukt cyrylicy reprezentowany przez półustaw, a także swoiste kształty tytułów. Co więcej, mimo reformy Piotra I, który osobiście zaangażował się we wprowadzenie nowego kroju pisma nawiązującego do prostoty alfabetu łacińskiego, to właśnie w drukach religijnych tradycja ta przetrwała najdłużej. Warto o tym pamiętać, w sztuce książki tradycja jest bowiem czynnikiem bardzo silnym, trudnym do odgórnego wyeliminowania, szczególnie w przypadku książek związanych z tak skryzalizowaną dziedziną życia społecznego, jak religia, a zwłaszcza liturgia⁵. Właśnie dlatego druki cyrylicie mają bliski związek także z tradycyjnym malarstwem religijnym. Ryciny uzupełniające, lub wręcz ilustrujące druki religijne (czasem także o innej tematyce), zwykle nie odbiegają stylistycznie i tematycznie od klasycznej ikony ruskiej. Należy przy tym zaznaczyć, że to oddziaływanie było obustronne [Deluga 2000: 150].

Oscylację pomiędzy Wschodem i Zachodem dostrzec można również w twórczości Łazarza Baranowicza – autora piszącego w dwóch językach i wydającego swoje dzieła w szacie graficznej czerpiącej z tradycji obu kultur. Widać przy tym pewną zależność: niektóre rozwiązania typograficzne były wyraźnie preferowane w drukach polskojęzycznych, a inne można uznać raczej za typowe

- 5 Forma książki drukowanej rozwijała się na kanwie wcześniejszych wzorów rękopiśmiennych, które stopniowo ewoluowały w kierunku nowocześniejszych rozwiązań. Najdłużej tę klasyczną postać zachowywały druki religijne, zwłaszcza liturgiczne, co widać m.in. w różnych obrządkach chrześcijańskich. Katolickie księgi liturgiczne były dość długo wytwarzane ręcznie, mimo wprowadzenia druku, a ich drukowane wersje zachowywały układ i dekorację rodem ze średniowiecza (np. motyw ukrzyżowania w mszałach). Również cerkiewne druki liturgiczne zachowały układ, dekorację, a nawet pismo naśladujące księgi rękopiśmienne.

dla kręgu książki cyrylickiej, choć oczywiście zdarzają się dzieła łączące obydwie estetyki.

2. Baranowicz jako człowiek, duchowny i pisarz

Łazarz Baranowicz (ur. 1616 lub 1620) [zob. Kopzo 2015: 679–686] pochodził z Małej Rusi. Kształcił się w Kijowie, a następnie na polskich uczelniach (kolegia jezuickie w Wilnie i Kaliszu⁶). W latach 40. XVII stulecia był mentorem w Akademii Kijowskiej, a w roku 1650 został rektorem kolegium i ihumenem kijowskiego klasztoru brackiego. W 1651 roku opuścił kolegium i przebywał w klasztorach: kijowsko-kirylowskim, kupiatyckim i diatłowickim, zachowując tytuł ihumena⁷. W trudnym politycznie czasie wojen Chmielnickiego odgrywał dość istotną rolę polityczną. Przewodniczył m.in. wyborowi nowego metropolity kijowskiego po śmierci Sylwestra Kossowa (1657), starając się przy tym utrzymać kruchą równowagę między podporządkowaniem duchowieństwa małoruskiego patriarsze moskiewskiemu a zachowaniem niezależności stanu duchownego [ЛАЗАРЬ (Баранович) 1914: 40–43].

W tymże roku 1657 Baranowicz został wyświęcony na biskupa czernihowskiego przez Gedeona, metropolitę sułczyńskiego, a następnie otrzymał od metropolity kijowskiego Kossowa dokument upoważniający do objęcia metropolii. Badacze interpretują to jako świadomą decyzję: w obliczu choroby Kossowa (która wkrótce okazała się śmiertelna) Baranowicz zwrócił się do Gedeona, by nie przyjmować święceń z rąk patriarchy moskiewskiego [Baranowicz Łazarz (hasło) 1935: 18].

Ostatecznie na biskupa kijowskiego wybrano Dionizego Bałabana, biskupa łuckiego, który po ugodzie hadziackiej poddał się królowi polskiemu. Baranowicz był raczej zwolennikiem Moskwy – został nawet mianowany na administratora metropolii kijowskiej. Łudził się, że car pozwoli na elekcję i wyświęcenie metropolity

6 Kształcenie w szkołach jezuickich było stałą praktyką; z tego modelu edukacji korzystali także inni: Symeon Połocki, Stefan Jaworski, Teofan Prokopowicz czy Barlaam Jasiński [zob. Łużny 1984: 57].

7 Biogram autorstwa Larysy Dowiej, w druku.

przez patriarchę konstantynopolskiego, ale szybko się rozczarował: Moskwa zażądała, by metropolia kijowska poddała się carowi, a administratorem został biskup mścisławski Metody.

Później Baranowicz uprawiał politykę całkowitej uległości wobec cara: brał udział w sądzie nad Nikonem w czasie synodu moskiewskiego w 1663 roku (podpisał akt ekskomuniki), ponoć zabiegał też o podniesienie biskupstwa czernihowskiego do rangi arcybiskupstwa – z nadzieją, że będzie ono zależać od patriarchy carogrodzkiego, a nie moskiewskiego. I choć rzeczywiście tak się stało, powrócił niezadowolony, a ze względu na swą polityczną słabość nie odgrywał już znaczącej roli w rozgrywkach między Kozakami i Moskwą.

Baranowicz angażował się rozwój archidiecezji czernihowskiej – zakładał oraz restaurował kościoły i klasztory. Chciał utworzyć w Czernihowie szkołę na wzór Kolegium Kijowsko-Mohylańskiego, jednak projekt ten nie powiódł się ze względów finansowych. Był wielkim propagatorem kultury słowa: jako inicjator powstania dwóch drukarni dbał o możliwość szerokiego rozpowszechniania tekstów drukowanych zarówno w języku cerkiewnosłowiańskim, jak i polskim. W pewnym sensie zmuszał więc zecerów do składania tekstów w dwóch językach, co wymagało większego wysiłku.

Był także płodnym autorem – piszącym po polsku i po rusku [Niedźwiedz 2004: 93–94; Romanowski 2016: 8–11]. Warto podkreślić, że w jego twórczości widać wyraźny rys wykształcenia jezuickiego. Występował również jako pisarz polemiczny.

Zmarł 3 września 1693 roku i został pochowany w katedrze w Czernihowie [Kop30 2015: 679].

3. Czernihów jako ośrodek drukarski

Początki drukarstwa w Czernihowie wiążą się z działalnością wędrownego kaznodziei – Kiryłły Trankwiliona Stawrowieckiego, który w 1626 roku przywiózł do miasta drukarnię wędrowną. Korzystał z niej później, gdy został archimandrytą klasztoru czernihowskiego. Oficyna ta nie miała jednak wielu osiągnięć wydawniczych i najprawdopodobniej została zniszczona w czasie powstania Chmielnickiego.

Poważniejsza działalność drukarska w tym mieście łączy się już ściśle z osobą Baranowicza [Орієнко 1925: 334–340]. Choć przyjął on święcenia biskupie 8 marca 1657 roku, nie mógł od razu objąć diecezji czernihowskiej, gdyż urzędował tam jeszcze biskup Zosim Prokopowicz. Baranowicz obrał więc za swoją siedzibę Nowogród Siewierski, gdzie w miejscowym klasztorze Przemienienia Pańskiego potwierdził swoją katedrę biskupią. Nawet po śmierci Prokopowicza nadal mieszkał w Nowogrodzie, lecz wkrótce zauważył, że jego diecezja potrzebuje nowej drukarni.

Początkowo drukował swoje dzieła w innych miejscach, głównie w Ławrze Kijowsko-Pieczerskiej, ale było to kosztowne i wydłużało znacznie sam proces wydawniczy. Z tego powodu pierwszą drukarnię założył w Nowogrodzie i dał ją w zarząd Siemionowi Jalińskiemu. Biskup nie był jednak zadowolony z pracy oficyny. Nie najlepiej oceniał też współpracę z Jalińskim, gdyż pracownik ten zwykł samodzielnie decydować o większości spraw⁸.

Po przeprowadzce do Czernihowa Baranowicz utracił możliwość drukowania swoich dzieł w Nowogrodzie i był skazany na korzystanie z usług drukarni peczerskiej, co generowało dodatkowe koszty. Zapewne dlatego postanowił założyć własną oficynę przy siedzibie biskupiej. Wymagało to jednak uzyskania przywileju. Baranowicz starał się o niego w roku 1675, przy okazji wizyty hetmana Iwana Samojłowicza, jednak bez rezultatu. Nadal musiał więc drukować w Nowogrodzie (kupił nawet w tym celu czcionkę łacińską).

Gdy Baranowicz poważnie chorował, duchowieństwo kijowskie modliło się o jego powrót do zdrowia. Wówczas zobowiązał się do oddania klasztorowi peczerskiemu drukarni wartej dwa tysiące złotych. Później jednak szybko zapomniał o tej obietnicy. Działalność oficyny nowogrodzkiej oceniał coraz gorzej, a po pożarze w 1679 roku ostatecznie postanowił przenieść ją do Czernihowa. Wraz z warsztatem przeniósł się także jego zarządca, Siemion Jaliński (który ponoć specjalnie przygotowywał się do tej

8 Tatiana Niliwna Kamienieva twierdzi, że Jaliński nie był drukarzem, lecz grawerem, co poświadczają sygnowane drzeworyty użyte w kijowskim wydaniu zbioru *Трубы словес проповідних на нарочитых дни* [zob. Каменева 1974: 174].

pracy w Wilnie). Prócz niego w oficynie zatrudnieni byli także wileński drukarz Łukasz oraz rytownik z Kijowa Konstantyn [Ситий 2011: 12–14]. Przypuszczalnie w drukarni pracował również poeta Jan (Iwan) Wieliczkowski, autor *Wierszy do Łazarza Baranowicza* (Czerńiów 1684). Być może relacje z oficyną (a na pewno z Baranowiczem) nawiązał on wcześniej, jeszcze w Nowogrodzie. Dokument z 7 września roku 1679 roku (Пункта на споряженья друкарне) [Лазаревский 1886: 574–575] wymienia „towarzysza niezbędnego” wchodzącego w skład „towarzyszy sztuki typograficznej”, „potrafiącego pisać po polsku i literami ruskimi”. Wnioskowano, by zatrzymać Wieliczkowskiego w pracy, a żeby to osiągnąć, oferowano mu możliwość sprzedaży części nakładu na własny użytek [zob. *До питання про...* 2024].

4. Druki Baranowicza

Baranowicz, jak już wspomniano, drukował swoje dzieła w różnych oficynach, najczęściej w zależności od miejsca zamieszkania. Początkowo publikował głównie w Kijowie, gdzie ukazały się następujące tytuły: *Меч духовний* (*Duchowy miecz, jest czasownik Boży, który ma pomóc walczącemu Kościołowi*, wydany z ust Chrystusa 1666, 1686); *Apollo chrześcijański opiewa żywoty świętych* (1670); *Żywoty świętych* (1670); *Lutnia Apollinowa każdej sprawie gotowa* (1671); *Трубы словес проповідних на нарочитыя дни...* (*Trąbki słów kaznodziei* 1674) oraz *Плач о прставленіі Алексея Михайловича* (1676). W Nowogrodzie Siewierskim wydrukował: *Слово на благовіщення* (*Słowo do Zwiastowania Najświętszego Theotokos* 1674); *Слово на св. троїцю* (*Słowo o św. Trójcy* 1674); *Слово на воскресеніє* (*Słowo o zmartwychwstaniu Chrystusa* 1675); *Filar wiary y grunt prawdy* (1675); *Nowa miara starey wiary, Bogiem udzielona* (1676); *Księga rodzaіu* (1676); *Księga śmierci, albo Krzyż Chrystusow na ktorey żywot nasz umarł* (1676) i *Zodiak w Narodzeniu Pańskim* (ok. 1676). Stosunkowo najmniej opublikował Baranowicz w Czernihowie: drugie wydanie *Nowej miary starey wiary, Bogiem udzielonej* (1679); *Слово на пізтво* (*Słowo na narodziny Chrystusa* 1682); *Notiy pięć, ran Chrystusowych pięć* (1680); *W wieniec Bożej Matki ss. oyców kwiatki* (1680); *Благодать і істина* (*Łaska i prawda*

1683) oraz *Naiaśniejsza nieba y ziemie, Carica Panna Matka Panna Marya* (1683) [zob. Запаско, Дмитрович 1981].

To imponujący zbiór tekstów o tematyce religijnej, ale niejednorodnym charakterze – od dzieł poetyckich przez polemiczne do kaznodziejskich [zob. Марушек 2015]. Ich szata graficzna zależała oczywiście od zasobów danej drukarni. Warto przy tym zauważyć, że teksty te różnią się także ze względu na wybrany język, a co za tym idzie i alfabet. Rozbieżności te nie są tylko powierzchowne, wynikają bowiem z odmiennych założeń estetycznych stosowanych w drukach wschodnich i zachodnich. Są jednak również punkty styczne, gdyż drukarstwo kresowe wypracowało własny unikatowy kształt typograficzny, uformowany przez specyfikę kultury tych terenów.

5. Analiza typograficzna

Dla ukazania różnic i podobieństw typografii druków Baranowicza wybrano dwa druki cyryliczne wydane w drukarni Ławry Kijowsko-Pieczerskiej (*Меч духовный* i *Трубы словес проповѣдних*) oraz cztery druki łacińskie, które ukazały się w Kijowie (*Lutnia Apollinowa*), Nowogrodzie (*Księga śmierci, albo Krzyż Chrystusow* oraz *Nowa miara starej wiary*) oraz Czernihowie (*Notiy pięć, ran Chrystusowych pięć*⁹). To reprezentatywna próbka twórczości tego autora pozwalająca wskazać zwyczaje panujące w poszczególnych oficynach oraz porównać rozwiązania stosowane w drukach składanych w różnych językach i przynależnych do różnych rodzajów literackich.

Warto podkreślić, że autor miał wpływ na ostateczny wygląd swoich prac [Bartolini 2017: 26], choć badacze wspominają o jego trudnościach w kontaktach z drukarzami, którzy zwykle pracowali w oficynach znacznie oddalonych lub też byli niezbyt skłonni do harmonijnej współpracy (jak choćby wspomniany już Siemion Jaliński). Wybrane druki powstały głównie w latach

9 Ze względu na zastosowanie fragmentów cyrylicznych nie jest to *stricto* druk łaciński, jednak odznacza się estetyką typową dla innych polskojęzycznych dzieł Baranowicza.

60. i 70. XVII stulecia (ostatni jest z roku 1680), co pozwala dostrzec rozwój typografii badanego rejonu w pewnym zdefiniowanym okresie, a równocześnie daje możliwość wyciągnięcia nieco ogólniejszych wniosków o zwyczajach zecerskich tamtych czasów.

Pierwszą sprawą jest tematyka wybranych dzieł: dwa pierwsze są obszernymi zbiorami kazań, stąd ich większy format (2°) i zdecydowanie „cerkiewny” charakter (*Меч духовний* to druk dwukolorowy). Druki łacińskie zostały wydane w formacie mniejszym (4°), poręczniejszym, odpowiednim do prywatnej lektury. Zawierają głównie utwory poetyckie, także o tematyce religijnej (poza dziełem *Nowa miara*, które ma charakter bardziej polemiczny). Już to rozróżnienie znacząco wpływa na wygląd obydwu typów publikacji, co ma związek z technologią wydawniczą wieku XVII. Niezależnie od wyjściowych formatów arkuszy drukarskich ich proporcje były zbliżone, a stosowane przez ówczesnych drukarzy składanie na krzyż (współcześnie nazywane falcowaniem krzyżowym) sprawiało, że format folio dawał książki dość wąskie i wysmukłe, format quarto znacznie szersze, format octavo zaś znów wąskie. To pewna konsekwencja panujących w tym okresie standardów druku, która w zauważalny sposób przekładała się na wygląd książki oraz jej odbiór.

Nawet dość pobieżny przegląd formatów dzieł wychodzących z drukarni kijowsko-peczerskiej pokazuje, że dwa zbiory kazań Baranowicza nie były całkiem typowe. W formacie folio wydawano w Kijowie przede wszystkim druki liturgiczne¹⁰: niemal 20 edycji takich ksiąg, jak *Анфологiон*, *Служебник*, *Триодъ пісна*, *Триодъ цвітна*, *Апостол*, *Євангеліє*, *Требник*, *Полуустав*. Tradycja ta sięga nie tylko pierwszych druków (*Триодъ пісна*, *Триодъ цвітна* Sz wajpolta Fiola), ale i znacznie starszych realizacji rękopiśmiennych.

Większym formatem honorowano także dzieła teologiczne, o tematyce maryjnej, hagiograficzne oraz panegiryki, w tym te w języku polskim, stylowo podobne do analogicznych druków ukazujących się w Koronie. Kazania były w zdecydowanej mniejszości: jeden tom Joanicjusza Galatowskiego i dwa Baranowicza.

10 Zestawienie na podstawie bibliografii [zob. Запаско, Дмитрович 1981].

Zwykle bowiem wydawano je w formacie quarto (podobnie jak kazania okolicznościowe). Raczej wątpliwy wydaje się tu wpływ praktyk stosowanych w tym okresie w drukarniach Rzeczypospolitej, gdzie absolutny bestseller tych czasów, czyli *Kazania* Skargi, ukazywał się właśnie jako tom folio.

Niektóre z ksiąg liturgicznych, jak np. *Октоїх*, *Часослов*, *Псалтир* czy *Служебник*, wydawano zarówno w większym, jak i w mniejszym formacie (4°). W czwórce publikowano także księgi chórowe (*Акафист*, *Часослов*), literaturę dewocyjną, teologiczną oraz żywoty świętych – stąd zapewne liczne wydania w tym formacie dzieł Baranowicza o takiej tematyce (*Apollo chrześcijański*, *Żywoty świętych*).

Mniejsze formaty, takie jak ósemka, wykorzystywano do druku książek liturgicznych, w tym tych przeznaczonych do prywatnych praktyk dewocyjnych, m.in. *Псалтир*, *Полуустав*, a nawet *Требник*, oraz do elementarzy. Zdarzały się również jeszcze mniejsze formaty: 12° (modlitewniki, psalterze – np. *Псалтир з Часословом*, ale i *Служебник* czy *Акафист*), 16° czy nawet 24° (w tym *Часослов* i *молитвослов*).

Drukarnia Ławry Kijowsko-Pieczerskiej była oczywiście dość dużą oficyną, stąd spora liczba druków w różnych formatach. Dla porównania warto podać, że lokalny warsztat typograficzny w Nowogrodzie Siewierskim („Nowogródku”) w czasie swego funkcjonowania (1674–1679) wydał nieco ponad 20 druków, z czego tylko 2 w dużym formacie (*Анфологion* oraz *Мінея общая*) i jeden w dwunastce (*Elementa puerilis institutionis*). Pozostałe, w tym jeden *Psalterz*, dzieło dewocyjne o tematyce maryjnej Dymitra Tuptała (Rostowskiego) oraz osiem tekstów Baranowicza, sześć Galatowskiego i jeden Aleksandra Buczyńskiego, ukazały się w czwórce.

Podobnie wyglądała statystyka w drukarni czernihowskiej: spośród niespełna 50 druków jedynie 12 opublikowano w formacie folio; oczywiście były wśród nich księgi liturgiczne, jak *Триодъ цвітна*, ale także dzieła teologiczne – *Благодать і істина* Baranowicza, *Carica nieba i ziemie preczystaya diewa Marija* Bogdanowskiego (*Дари духа святого*) oraz dwukrotnie wydany *Виноград домовитом благим насажденный* Samoila Mokrewicza. Spora

grupa tych druków to teksty okolicznościowe lub panegiryczne, m.in. takich autorów, jak: Laurentius Krzczonowicz, Stefan Jaworski, Jan Wieliczkowski, Jan Ornowski, Piotr Terlecki czy Piotr Armaszenko.

W formacie quarto ukazały się druki liturgiczne, np. *Октоїх і Псалтир*, sześciokrotnie wznawiane *Руно орошенное* Rostowskiego i jego *Апология в утоленіє печалі чоловіка* (3? edycje), a także pozostałe dzieła Baranowicza (3), Galatowskiego (8) i znany tylko z bibliografii elementarz. W formacie octavo wydano *Часослов*, *Служебник*, *Молитвослов триакафистний* i polskojęzyczne *Молитwy dzienne y nosne*. W formacie duodecimo, podobnie jak w innych oficynach, drukowano drobne modlitewniki, m.in. wznawiane trzykrotnie *Молитвослов* i *Молитвослов триакафистний* oraz *Благодарственнїи акафисты и прочія... молитвы*.

Prócz samego formatu, powstającego po złożeniu arkusza, dość istotne wydają się proporcje druku. Jak już wspomniano, zależą one od formatu, jednak zazwyczaj są dość dobrze przemyślane. Psycholodzy dizajnu wskazują, że istnieją proporcje szczególnie przyjemne dla oka i, co ciekawe, częściej można je dostrzec w wytworach rąk ludzkich uznawanych za wyjątkowo estetyczne [Elam 2001: 6–7, 2019: 6–7]. W drukarstwie, czy szerzej: na etapie projektowania książki, proporcje były dobierane starannie, dlatego składanie arkusza miało prowadzić do najbardziej praktycznych (ekonomicznie) i estetycznych rozwiązań.

Obie cyrylicie pozycje¹¹ mają proporcje wąskie: format stronicy (najmniej pewny ze względu na możliwość przycięcia przez introligatora) w badanych egzemplarzach¹² zbliża się w obu przypadkach do seksty wielkiej (3 : 5), tworząc piękny, wytwornie wąski tom. Co więcej, zachowane oprawy pochodzą najprawdopodobniej z okresu powstania druków (co potwierdza brak śladów

11 Badano konkretne egzemplarze, stąd mogą wystąpić pewne różnice wynikające z późniejszego procesu oprawy, generalnie jednak zasada ta obowiązuje, gdyż wynika z ogólniejszych standardów drukarskich.

12 Obydwa egzemplarze *Цифрова Бібліотека Історико-Культурної Спащини* są dostępne w digital library of historical and cultural heritage [zob. *Цифрова бібліотека історико-культурної спадщини 2021*].

XIX-wiecznego przeoprawiania), a zatem obecne wymiary różnią się zapewne tylko nieznacznie od oryginalnych.

Druki łacińskie mają proporcje szersze, co wynika ze złożenia arkusza jeszcze raz. Wszystkie trzy druki z dziełami poetyckimi (niezależnie od miejsca wydania) mają proporcje zbliżone do tercji wielkiej ($4 : 5$), ewentualnie minimalnie węższe, określane jako połowa wysokości pięciokąta. Tylko *Nowa miara* wydaje się nieco węższa – o proporcji kwarty czystej ($3 : 4$). Nieścisłości te mogą jednak wynikać z obcięcia bloku przy oprawie.

Drukarze ustalali proporcje bloku książki, ale później, podczas jej opiewiania, zazwyczaj były one zmieniane przez intrologatorów; proporcje kolumny pozostawały jednak zgodne z założeniami drukarzy. Dlatego proporcje kolumny na pewno są zamierzone, co potwierdzają też dokładniejsze badania. Zostały dopasowane do powierzchni stronicy, tak by pozostały marginesy pozwalały na wygodne trzymanie publikacji oraz dawał wizualną i rzeczywistą ochronę kolumnie tekstu. Wszystkie badane druki są „dziećmi swej epoki” i odzwierciedlają XVII-wieczny zwyczaj składu tekstu w ramach, niekiedy podwójnych (to poszerzenie kolumny tworzy odcięcie dla żywej paginy u góry i marginaliów z boku). Ramy te mają starannie dobrane proporcje: *Меч духовный* ma węższą ramkę tekstową opartą na septymie wielkiej ($8 : 15$), a szerszą na sześciokącie ($1 : \sqrt{3}$) [zob. il. 1]. *Трыбы* natomiast wykorzystują proporcję $5 : 9$ przy ramce węższej, ramka poszerzona osiąga zaś proporcję seksty wielkiej ($3 : 5$) [il. 2].

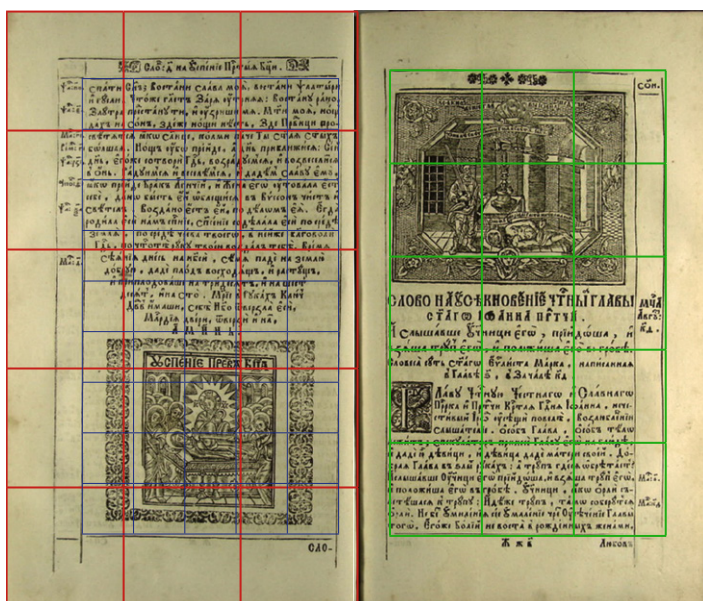
Nie jest to, wbrew pozorom, typowe rozwiązanie dla książek pochodzących z drukarni kijowsko-peczerskiej. Na przykład panegiryczne druki polskojęzyczne ukazujące się w tym samym formacie folio miały dość zróżnicowane proporcje ramki tekstowej [zob. Socha, w druku], często również ozdobniejszej niż prosta linijna ramka badanych zbiorów kazań. Wskazywałoby to raczej na stosowanie pewnych rodzajów składu dopasowanych do typu publikacji, a nie na jeden sposób kształtowania layoutu powielany w danej drukarni.

Dzieła łacińskie, ze względu na szerszą stronicę, również mają szersze ramki. I tu występuje podstawowa różnica: kijowska *Lutnia* ma tylko jedną, ale za to ozdobną ramkę o proporcji kwinty



П. 1 Меч духовный... (Duchowy miecz, jest czasownik Boży, który ma potć walczącemu Kościołowi, wydany z ust Chrystusa). Rozkładówka. Format 2° o proporcji seksty wielkiej, ramka węższa – septyma wielka, szersza – sześciokąt

Źródło: Баранович 1666.



П. 2 Трубы словес проповѣдних на нарочитыя дни... (Trąbki słów kaznodziej). Rozkładówka. Format 2° o proporcji seksty wielkiej, ramka węższa – 5 : 9, szersza – seksta wielka

Źródło: Баранович 1674.

czystej (2 : 3) [zob. il. 3]. Drukarnie w Nowogrodzie i w Czernihowie, prowadzone zapewne przez tych samych drukarzy, stosowały podobne rozwiązania: ramka ozdobna pojawia się tylko na początku, zwykle na karcie tytułowej (ewentualnie na kartach z ilustracjami lub dedykacjami), dalsza część tekstu otoczona jest natomiast prostymi ramkami linijnymi w dwóch szerokościach. I w *Księdze śmierci* ramka szeroka to tercja wielka (4 : 5), a w *Notii pięć* tercja mała (5 : 6); w obu przypadkach ramka wąska odpowiada drugiej proporcji „czystej”, czyli kwarcie (3 : 4).

Zwraca uwagę to, że w *Księdze śmierci* dodatkowe pole na marginalia właściwie nie jest potrzebne, gdyż marginaliów praktycznie nie ma: pojawiają się na jednej stronie, gdzie odsyłają dokładnie do konkretnych wersów przywoływanego psalmu [zob. il. 4]. Nieco bardziej wyrafinowane rozwiązanie zastosowano w *Nowej Mierze*, gdzie obie ramki mają czyste proporcje: szersza kwarty, a węższa – kwinty czystej. To o tyle ciekawe, że te proporcje stanowią swoje muzyczne (i geometryczne) dopełnienie [zob. il. 5; Bringhurst 2007: 161].

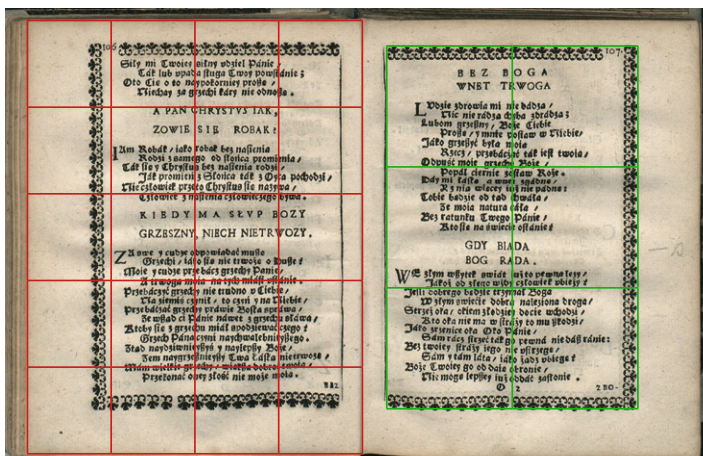
6. Parateksty

Analiza typograficzna obejmuje zarówno format, jak i wszystkie typograficzne środki wyrazu. Przed rozpoczęciem ich szczegółowego opisu warto przyjrzeć się osobno ramie wydawniczej druku¹³, gdyż stanowi ona nie tylko zaproszenie do lektury, ale również informację bibliograficzną, rodzaj chwytu marketingowego oraz swoistą wizytówkę drukarni.

Ponieważ rama ma pełnić tak rozliczne funkcje, czasem karty tytułowe oraz teksty odredakcyjne mogą wydawać się niezbyt spójne lub wręcz odstające od podawanej dalej treści publikacji¹⁴, mimo to stanowią jednak bardzo istotny element budujący książkę barokową.

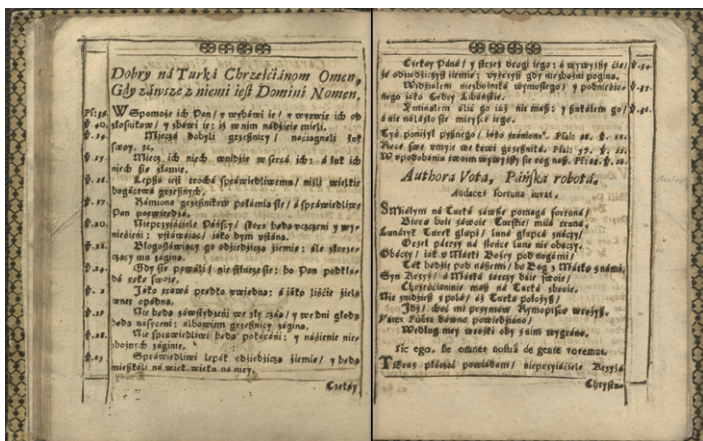
13 Rama wydawnicza, rama utworu – parateksty obejmujące teksty od autora, wydawców oraz takie elementy budowy książki, jak karta tytułowa czy frontispis [por. Sławiński, red. 2010].

14 Określenie „treść” nie jest równoznaczne z „tekstem” książki; obejmuje wszystko, co zawiera publikacja, łącznie z materiałami uzupełniającymi oraz graficznymi.



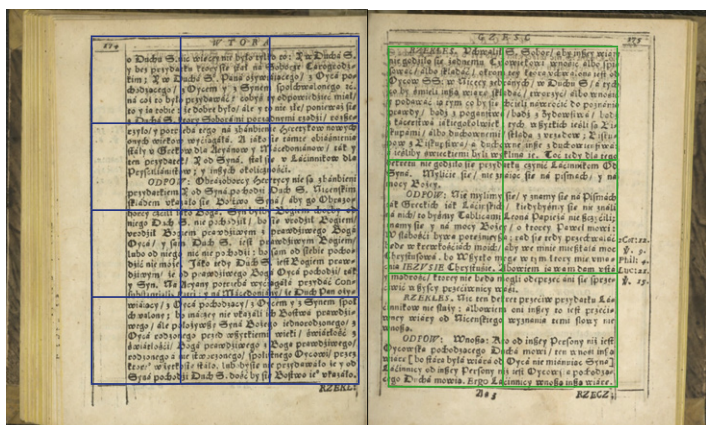
- II. 3 *Lutnia Apollinowa koždy sprawie gotowa. Rozkładówka. Format 4° o proporcji tercji wielkiej, ramka ozdobna – kwintta czysta*

Źródło: Baranowicz 1671.



- II. 4 *Księga śmierci, albo Krzyż Chrystusow na ktorey żywot nasz umarł. Rozkładówka. Ramki z marginaliami*

Źródło: Baranowicz 1676a.



Il. 5 Nowa miara starej wiary, Bogiem udzielona. Rozkładówka.

Format 4° o proporcji kwarty czystej, ramka węższa – kwinta
czysta, szersza – kwarta czysta

Źródło: Baranowicz 1676b.

Znaczenie paratekstów w książce dawnej podkreśla Maria Grazia Bartolini, łącząc warstwę ilustracyjną z pozostałymi elementami tekstowymi ramy wydawniczej i ukazując ich wzajemne relacje znaczeniowe [Bartolini 2017: 22–48]. W przypadku twórczości Baranowicza jest to szczególnie istotne, ponieważ świadomie wpływał on zwłaszcza na warstwę graficzną swoich dzieł – sam komponował i obmyślał frontispisy, a nawet nadzorował pracę grawerów, co nie było niczym niezwykłym na nowożytnym rynku książki [Bartolini 2017: 26–27]¹⁵. W tekście skierowanym do czytelnika sam wyjaśnia metaforę książki umieszczonej we frontispisie zbioru *Trybny*.

Parateksty do zbiorów kazań Baranowicza są dość złożone: oprócz frontispisów i kart tytułowych zawierają także utwory poetyckie będące wprowadzeniem do lektury, ale w duchu medytacji. W takim ujęciu – w pełni świadomie przyjmowanym przez

15 Często prócz paratekstów światło na znaczenie tych rycin rzuca korespondencja, w której autor dokładnie wyjaśnia swoje założenia, jak w przypadku tego frontispisu opisanego w liście Baranowicza do Barlaama Jasińskiego [zob. Radyszewski 1996: 152–153].

autora wykształconego w duchu jezuickim¹⁶ – ilustracje umieszczone w tomach stanowią nie tylko zobrazowanie opisanych scen ewangelicznych, ale również zaproszenie do medytacji w duchu ignacjańskim poprzez obraz. Jej celem było zachęcanie odbiorcy do naśladowania Chrystusa.

Baranowicz inspirował się także konceptyzmem i przeniósł go na grunt sztuki rytowniczej. We współpracy z rytownikami (zwłaszcza z Innokentijem Szczerskim) tworzył dzieła o wielopiętrowych znaczeniach emblematycznych i symbolicznych [Radyszewskij 1996: 153]. Co więcej, ich kompozycja także jest nieprzypadkowa, ilustrują one bowiem ówczesne przekonania o hierarchicznej strukturze świata: górna część ryciny wyobraża niebo, dolna – ziemię [Radyszewskij 1996: 178].

W dostępnych egzemplarzach omawianych druków Baranowicza frontispisy wystąpiły tylko w drukach cyrylicznych w postaci ozdobnych ram okalających tytuł z rozbudowanym programem ikonograficznym¹⁷. Ponadto każdy z tomów kazań ma, prócz frontispisu właściwego (zgodnie z definicją zawierającego tytuł dzieła) oraz karty tytułowej (także ozdobnej), dodatkową rycinę wprowadzającą w temat księgi. Co ciekawe, w zachowanych egzemplarzach występują pewne rozbieżności w obrębie pierwszej składki, stąd nie zawsze widoczny jest zamierzony przez autora układ¹⁸. W dziele *Меч духовный* rozpoczął go dwubarwny frontispis, w którym rytownik (zainspirowany przez Baranowicza) kilkakrotnie posłużył się motywem miecza – symbolu duchowego oręża Cerkwi w walce o utrzymanie jej tożsamości [Deluga 2003: 55]. To miecze dzierżone przez proroka Dawida i św. Pawła, przedstawicieli Starego i Nowego Przymierza, podtrzymują jabłko królewskie symbolizujące glob ziemski. Powyżej ukazano

16 Nie pozostały tu bez znaczenia studia Baranowicza w Kolegium Wileńskim, ośrodku aktywnie produkującym i promującym literaturę emblematyczną [zob. Bartolini 2016]. Także kazania duchownego oceniane są jako retoryczne, charakterystyczne dla estetyki baroku [zob. Matuszek 2015: 16].

17 Dokładną analizę frontispisu *Трубы* przedstawiła Bartolini [2017: 27–31].

18 Egzemplarz dostępny na portalu *Цифрова бібліотека історико-культурної та зміненіої колекції складок*; prawidłowy układ zawiera natomiast egzemplarz zamieszczony na stronie repozytorium oddziału rękopisów i starodruków РГБ.

krąg niebios i wojsko anielskie dowodzone najprawdopodobniej przez cesarza Konstantyna [Абраменко 2015: 8]. Kolejny miecz oddziela dolną część ryciny ukazującą bitwę morską między okretem prawdziwej Cerkwi i heretykami wiedzionymi do boju przez szatana¹⁹ [zob. il. 6]. Dalej następuje starannie zaplanowana rozkładówka z dodatkową ryciną i interpretującym jej znaczenie wierszem [zob. il. 7].



Il. 6 Меч духовный.

Frontispis

Źródło: Баранович 1666.

Ta całostronicowa rycina zawiera liczne banderole z napisami interpretującymi ukazane na niej symbole i postaci. Dominuje krzyż wraz z wizerunkami Chrystusa, Maryi i świętych. W centralnym miejscu karty widnieje zwieńczony trzema koronami dwugłowy orzeł z herbem przedstawiającym świętego Jerzego²⁰. To interesujące chociażby dlatego, że w tym czasie godło to podlegało licznym przeobrażeniom, by ostatecznie utrwalić się w powyższym kształcie. Jedyną późniejszą zmianą było dodanie trzymany

19 Motyw szatana jako figury deprecjonującej przywódców religijnych i politycznych ma bardzo długą tradycję; stał się także przedmiotem studiów o charakterze ogólniejszym, psychologiczno-socjologicznym [zob. Gombrich 2011: 331–353].

20 Napis na banderoли poniżej („I półmiesiąc pod nogi jego”) mówi o zwycięstwie nad Turkami [zob. Radyszewskij 1996: 167].



Pl. 7 Меч духовний. Rozkładówka z ryciną „medytacyjną”

Źródło: Баранович 1666.

przez orla insygniów królewskich, których w tej wersji jeszcze nie ma. Oczywiście obecność tego znaku była nieprzypadkowa. Titov w swojej monumentalnej pracy o oficynie kijowsko-peczerskiej wspomina, że druk tego dzieła zbiegł się z przygotowaniami Baranowicza do wyjazdu na moskiewski sobór. Duchowny miał nadzieję, że jego „trud, ofiarowany w darze, zostanie wielkodusznie przyjęty” [Титовъ 1918: 340]. Podarował wówczas to luksusowe (dwukolorowe) wydanie carowi Aleksiejowi Michajłowiczowi [Абраменко 2015: 8].

Karta ta zawiera także inny motyw związany z władzą, a mianowicie inspirowany drzewem Jessego (bardzo popularnym w południoworosyjskiej sztuce XVII–XVIII wieku, nie tylko w malarstwie ikonowym, ale także w drewnianej rzeźbie ikonostasów i w dekoracji graficznej książki) układ przedstawiający uproszczone drzewo genealogiczne cara wywodzące go od wielkiego księcia Włodzimierza²¹. Aureola podkreśla jego świętość, bardzo istotną w kulturze prawosławia [por. Charkiewicz 2015: 27]. Po obu stronach

21 Motyw ten, zwany „Род царства благословится”, najprawdopodobniej w opisaną postaci, opracowanej przez Baranowicza okazał się bardzo dogodny dla

leżącego księcia wyobrażono świętych Borysa i Gleba, rodzonych synów Włodzimierza, nawiązując do „szlachetnych gałęzi”, co podkreśla umieszczony na banderolach owiniętych wokół drzew palmy i cedru, pod którymi stoją święci, cytat z psalmu: „Sprawiedliwy zakwitnie jak palma, rozrośnie się jak cedr na Libanie” (Ps 92,13). Po bokach dwugłowego orła w medalionach z promienistymi nimbami przedstawiono wizerunki Chrystusa i Matki Bożej, zgodnie z tradycją ikony starannie podpisane, co jest jednym z ważnych elementów tej gałęzi sztuki sakralnej. Błogosławiąc godło oraz władców, udzielają oni wsparcia całemu krajowi. Liczne odniesienia do władzy znajdują swoje przedłużenie w wierszu i liście dedykacyjnym do cara Aleksieja Michajłowicza (*Предословие... до царя Олексія Михайловича*). W tych fragmentach Baranowicz dokładnie tłumaczy znaczenie poszczególnych części ryciny, nawiązując do motywu błogosławionego korzenia, z którego wyrasta szlachetny pęd. Autor przedstawia także swoje dzieło czytelnikowi w przedmowie (*Предословіє ко читателю*), złożonej nieco mniejszym stopniem pisma.

Prócz tych medytacyjnych rycin, wprowadzających czytelnika w temat, po tekstach odautorskich pojawia się już klasyczna karta tytułowa lub przekładkowa: w ozdobnej ramce z motywem winogrodu niosącego postaci świętych znajduje się zapisany, częściowo więzią (вязыи), a częściowo półustawem, tekst informujący, że dalej zawarte będą kazania na niedziele całego roku. Kompozycja tekstu jest zróżnicowana pod względem stopnia pisma, a całość zamyka ozdobnik złożony z drobniejszych elementów typograficznych.

Zbiór *Трубы на дни нарочитыя* wydano nieco skromniej, tylko w jednym kolorze, lecz tekst również poprzedzono rozbudowaną ramą wydawniczą. Frontispis²² mieści tytuł rozplanowany na księdze opatrzonej siedmioma pieczęciami, nawiązującej do księgi opisanej w *Apokalipsie św. Jana*. Otaczają ją Maryja (ukazana, jak zauważa Maria Grazia Bartolini, w sposób nietypowy – z różańcem,

władcy, dlatego był szeroko rozpowszechniany i dał początek innym realizacjom, także w malarstwie ściennym [zob. Abramenko 2015: 9].

22 Zamysł symboliczno-alegoryczny tej ryciny wyjawil sam autor w liście do Barlaama Jasińskiego, tłumacząc dokładnie znaczenie wszystkich elementów [zob. Степовик 1985: 138–144; Radyszewskij 1996: 152–153].

co w kontekście zamieszczonych wokół cytatów z *Pieśni nad Pieśniami* i *Apokalipsy* stawia ją jakby w połowie między prawosławną a katolicką mariologią [Bartolini 2017: 29], aniołowie i święci, ze szczególnym uwzględnieniem mnichów związanych z Ławrą. Trójca aniołów u góry karty zapewne stanowi odniesienie do Trójcy Świętej, zgodnie z tradycją ikonograficzną reprezentowaną choćby przez słynny obraz Rublowa. Wizerunki świętych zestawiono z innym, bardzo częstym motywem, obecnym w sztuce sakralnej co najmniej od średniowiecza, czyli zodiakiem, co stanowiło swoisty system mnemoniczny łączący poszczególne znaki z konkretnymi świętymi [Bartolini 2017: 44].

Kolejna rycina wprowadzająca, podobnie jak w edycji *Меч духовный*, nie zawiera tytułu, lecz ponownie skupia motywy związane z władzą: obok dwugłowego orła, tym razem dzierżącego miecz i berło, ukazano także Ducha Świętego w postaci gołębicę oraz aniołów, ewangelistów (Marka i Łukasza) i świętych (zwłaszcza patronów, takich jak św. Michał Archanioł). Dolną część ryciny zajmuje znów orzeł – w otoczeniu władców pozostający pod opieką Maryi.

Interesującym zabiegiem jest powielenie tej ryciny także na końcu tomu. Zamiast tytułu w ramkę tworzoną przez książkę wkomponowano rycinę z krzyżem, banderolą i czworgiem rąk, co daje ciekawy efekt iluzoryczny – trzymany przez Maryję łańcuch²³ okazuje się tożsamy z tym, na którym zawieszono krzyż pectoralny (najpewniej symbolizujący któregoś z dostojników Cerkwi lub monastynu, zapewne samego Baranowicza). Zabieg ten ilustruje powszechną praktykę drukarską polegającą na wielokrotnym wykorzystywaniu ramek drzeworytowych: w otwór w klocek można było włożyć drugi klocek z ryciną lub skład metalowy z tytułem.

Warto zauważyć, że druk ten ma identyczną w kompozycji kartę tytułową (przekładkową?) jak *Меч духовный*, choć oczywiście zawiera (jak głosi tekst) kazania na święta.

Analiza świadczy o tym, że dawna książka cyryliczna, podobnie zresztą jak łacińska, tworzy dość specyficzny typ ramy wydawniczej o jasno określonych funkcjach. Jak już wspomniano, obok frontispisów i rycin, które roboczo nazwać trzeba wprowadzającymi,

23 To by wskazywało, że Maryja trzyma w rękach łańcuch, a nie różaniec.

w obu zbiorach kazań Baranowicza występują parateksty: teksty odredakcyjne i odautorskie, m.in. dedykacje, przedmowy do czytelnika oraz wiersze, objaśniające zamysł autora zrealizowany w obrazach, co dowodzi wielkiej rangi ilustracji w tym typie dzieł.

Bartolini wskazuje, że w takim ujęciu frontispisy same stają się tekstami, że są „performatywne” w swym działaniu, tzn. mają wciągać widza-czytelnika w proces wewnętrznej przemiany duszy. Drugim wątkiem staje się ich kulturotwórczy charakter: wzory stworzone przez Baranowicza, bardzo wygodne dla władcy, gdyż ukazujące jego nadprzyrodzoną rolę, były przetwarzane i powielane, by krystalizować się w takich motywach, jak „Род царствия благословится”, czyli szlachetnego drzewa, bądź „Апофеоз меча”, związana z cesarzem Konstantynem [Абраменко 2015: 10–11].

Badane druki łacińskie (bądź mieszane) nie zachowały frontispisów²⁴, choć drukarnia Ławry dodawała podobne elementy do dzieł religijnych wydawanych w czwórce, np. do *Mesjasza prawdziwego* Galatowskiego z roku 1672. Nie jest to raczej typowy frontispis, jednak zawiera elementy ilustracyjne okalające rozbudowaną informację wydawniczą złożoną z barokowego tytułu uzupełnionego obszerną charakterystyką autora.

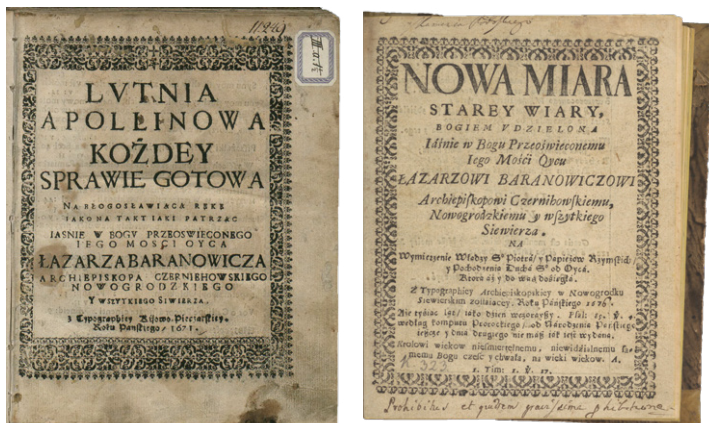
Tak więc pozostałe druki Baranowicza rozpoczynają się od typowej karty tytułowej otoczonej dekoracyjną ramką typograficzną złożoną z drobnych elementów. Najbardziej okazałą oprawę otrzymała *Lutnia*, gdyż drukarnia kijowska posiadała dość bogaty zasób ozdobników typograficznych o wzorach zachodnioeuropejskich, zapoczątkowanych jeszcze przez Roberta Grandjona [zob. Socha b.r.; por. Vervliet 2015: 25–61, 2016]. Te same (lub bardzo podobne) motywy wykorzystywane były również w pozostałych drukarniach (i wielu innych na terenie całej Europy), co świadczy o niezwyklej ekspansji motywów ozdobnych i ich dużej trwałości (w różnych znaczeniach tego słowa). Drobne ozdobniki dawały ogromne możliwości wykonywania niby podobnych, ale za każdym razem innych ram i układów. Co więcej, w połączeniu z takimi symbolami jak krzyż pozwalały wprowadzić sens naddany, odwołujący się do tematyki dzieła (jak w *Notii pięć, ran pięć*, gdzie użyto motywu krzyża).

24 O frontispisie do *Notii pięć* wspomina Radyszewskij [1996: 178].

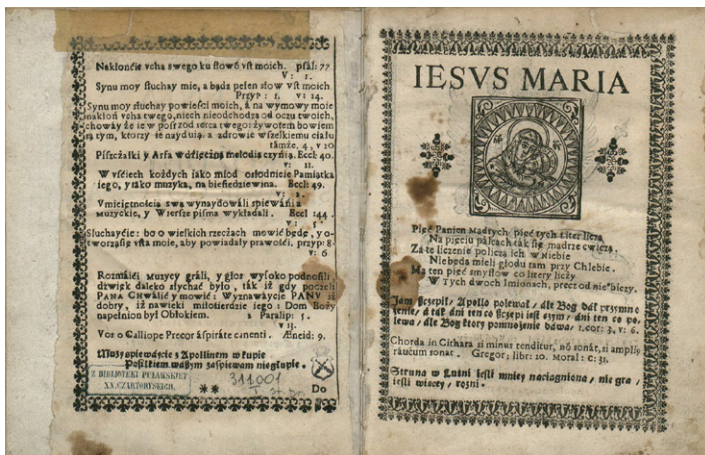
Karty tytułowe można uznać za typowe dla okresu, w jakim powstały: rozbudowany tytuł zwykle poszerzano o adres bibliograficzny, informację o autorze, a nawet motto lub cytat odsyłające do treści dzieła (w *Notii pięć* pojawia się cytat z proroka Jeremiasza (Lm 1,12) przypisywany zwyczajowo Matce Bolesnej oraz czterowiersz dotyczący tematyki utworu). W badanych kartach tytułowych widać wyraźne różnice związane z zasobem typograficznym, choć zapewne również z preferencjami estetycznymi poszczególnych składaczy: *Lutnia* [zob. il. 8a] ma najmniej skomplikowany zapis: zastosowano pismo antykwowe w czterech stopniach, zróżnicowane w ten sposób, że obok wersalików dano kapitaliki. Adres bibliograficzny złożono gotykiem, dzięki czemu odróżnia się wyraźnie na stronie. Skład jest staranny, litery rozświetlono według renesansowej jeszcze zasady wspomagającej czytelność wersalików i kapitalików. Dzięki tym zabiegom strona wygląda harmonijnie, jest dość czytelna, a asymetryczna ramka z ozdobnych elementów podkreśla orientację projektu, w którym kolumna przesunięta jest tradycyjnie do środka i w górę względem środka geometrycznego strony. Pozostałe karty nie są tak staranne: *Nowa miara* [zob. il. 8b] i *Notii pięć* łączą w sobie wszystkie dostępne typy pism łacińskich: gotyk, antykwę i kursywę, wprowadzając też zbyt wiele tekstu, co daje wrażenie natłoku. *Księga śmierci* korzysta z antykwy i kursywy dość słabo zróżnicowanej wielkością (to wskazuje na uboższy zasób typograficzny drukarni nowogrodzkiej w tym okresie).

Parateksty występują w każdym z analizowanych druków, choć w niektórych tytułach jest ich mniej (co może też wynikać z uszkodzeń poszczególnych egzemplarzy). Na przykład w *Księdze śmierci* jedynym elementem ramy wydawniczej, prócz karty tytułowej, jest motto lub cytat z ramką liniową i winietkami złożonymi z drobnych elementów tworzących nagłówki i trójkątny finalik. Cytaty w takiej właśnie funkcji znaleźć można także w *Notii pięć*, gdzie teksty te w językach cerkiewnym i łacińskim okolono ozdobnikami, oraz w *Lutni*, w której zajmują całą rozkładówkę zaplanowaną dość ciekawie – z ryciną i zróżnicowanymi czcionkami [zob. il. 9].

W książce staropolskiej ukształtował się dość specyficzny typ ramy wydawniczej, w której obok dedykacji i przedmów występował typowy układ tekstu i obrazu, czyli stemmat [Czarski

Il. 8 Karty tytułowe: a. *Lutnia*; b. *Nowa miara*

Źródła: Baranowicz 1671, 1676b.

Il. 9 *Lutnia*. Parateksty – rozkładówka z cytataми

Źródło: Baranowicz 1671.

2012: 75–154]. Wśród badanych druków odnotowano tylko jeden taki przykład, i to w odmiennym kontekście niż w wydawnictwach zachodnich powstających w Koronie, gdzie *stemmat* zwykle wiązał się z herbem szlacheckim. W *Lutni* tymczasem układ herbwiersz na herb odwołuje się do herbu „Przeświecnego Carskiego

Wieliczestwa” [zob. il. 10]²⁵. To nie pierwsze tego typu odwołanie Baranowicza – już wcześniej dedykował on swoje utwory członkom rodziny carskiej. Tym razem poświęca swoją pracę księżęciu Janowi (Iwanowi) Aleksiejewiczowi. Inne dzieło – *Notii pięć* – ofiarował Teodorowi (Fiodorowi) Aleksiejewiczowi (w językach polskim i cerkiewnosłowiańskim). Zachowany list autora do cara świadczy o tym, że była to decyzja w pełni świadoma, gdyż nie tylko carewicz Iwan, ale również członkowie rady cara czytają z przyjemnością dzieła w języku polskim [zob. cyt. Łużny 1969: 39–40]. Sam car dziękował za podarunek i chwalił dzieła Baranowicza [Chynczewska-Hennel 1990: 134].



Il. 10 Lutnia. Parateksty – rozkładówka ze stemmatem

Źródło: Baranowicz 1671.

Umieszczanie w publikacjach herbu z dwugłowym orłem nie było zresztą praktyką odosobnioną – znaleźć go można (wraz z wierszami drukowanymi cyrylicą lub po polsku) w innych drukach kijowskich, a mianowicie w dziele *Патерик Печерський* z 1661 roku czy też w pierwszym podręczniku historii pt. *Синопис* (1674), przypisywanym Innocentemu Gizelowi. Herb państwa lub osoby panującej pojawiał się także w drukach zachodnich,

25 Radyszewskij niefortunnie określa tę kartę jako tytułową [zob. Radyszewskij 1996: 154].

np. w drukach Piotrkowczyków wydających teksty konstytucji sejmowych [Komorowska 2023: 288].

Dość częstą praktyką pisarzy XVII-wiecznych było ofiarowywanie swej pracy Bogu, Maryi albo świętym. Baranowicz uległ i temu zwyczajowi w publikacji teologiczno-polemicznej *Nowa miara*, którą poświęcił Bogurodzicy, wplatając w tekst odautorski liczne cytaty, np. z Owidiusza czy świętych (m.in. Richardus de Sancto Laurentio). W tymże dziele umieścił także wiele tekstów adresowanych do adwersarzy prawowitej wiary, np. *Do Authora Starey Wiary* oraz *Od Cerkwi Wschodniej*. Często również bezpośrednio odnosił się do czytelnika (podobnie jak wcześniej w przywoływanych tomach kazań), np. w *Lutni* zamieścił wiersz *Do czytelnika*, a w *Nowej mierze* wiersz *Do pilnego Czytelnika z swą prośbą Author umyka*. Teksty dedykacji i przedmów są zróżnicowane w zależności od tematyki dzieła – niekiedy nawiązują do panującej w okresie jego wydania sytuacji politycznej. Szczególnie ciekawe są apele Baranowicza zamieszczone w *Notiy pięć*, np. w utworze *Do Orlów Moskiewskiego i Polskiego* autor mówi o szlachetności wszystkich tworzących te dwa kraje narodów (polskiego, litewskiego, moskiewskiego i ruskiego) i zachęca do wspólnej walki z Turkiem. Podobnie pojedynawczy charakter ma przedmowa *Brat wschodni bratu zachodniemu*. Tę część paratekstów kończy odwołanie do odbiorcy tekstu – *Czytelniku łaskawy* – z życzeniami owocnej lektury.

Pisarze staropolscy i – jak widać – staroukraińscy zamieszczali również, zwykle na końcu utworu, teksty skierowane do potencjalnych krytyków, zwłaszcza niesprawiedliwych w swych sądach [Socha 2016: 253–255]. Tak też czynił Baranowicz – *Notiy pięć* zamyka aż kilka stron z tekstami dla niechętnych krytyków nazywanych „Zoilami” lub „Szemrakami”. Są to utwory wierszowane i prozatorskie z nawiązaniami do cytatów. Autor posłużył się tu trzema językami: głównie polskim, ale też cerkiewnym i łaciną (dwa alfabety, cztery typy pisma: antykw, kursywa, gotyk i cyrylica). Podobnie w *Nowej mierze* zamieścił dłuższy tekst prozą i wierszem, znów z licznymi cytataми pt. *Zoilowi*. *Lutnię* zakończył natomiast kilkoma wierszami pod dłuższym tytułem zbiorczym *Author na pisma swoje*, a samą księgę zamknął wierszem do Najświętszej Panny Peczerskiej. Zwyczaj ten stosował także w drukach cyrylickich:

dzieło *Меч духовный* domyka krótkie posłowie skierowane do czytelnika, zaś drugi zbiór kazań Baranowicza – tekst na zakończenie (jego tytuł nawiązuje do Owidiuszowego *Finis coronat opus*, zgodnie z wykształceniem autora).

Warto zauważyć, że drukowane w Koronie książki zwykle miały bardzo ozdobną ramę wydawniczą, przeważnie składaną nieco inaczej niż pozostała część tekstu (czasem dlatego, że powstawała niezależnie od tomu i była dodawana później, a nawet zmieniana). W drukach Baranowicza różnice te są jednak nieznaczne, co może świadczyć o niewielkim zasobie typograficznym oficyny, uniemożliwiającym bardzo oryginalne rozwiązania. Wiersze składane są podobnie jak w pozostałej części książki (zwykle z wcięciem co drugiego wiersza), proza zazwyczaj dzielona jest na akapity, z wcięciami sygnalizującymi nową treść. W razie konieczności, np. gdy tekst kończy się wcześniej, stosuje się klasyczne ozdobniki z drobnych elementów typograficznych. Niektóre z paratekstów wymagających komentarza zaopatrzone są w marginalia, najczęściej zawierające sigla biblijne. Zgodnie ze zwyczajem ważniejsze treści wyróżnia się za pomocą wersalików lub kapitalików.

Na uwagę zasługują również elementy projektu książki ułatwiające czytelnikowi nawigację w obrębie woluminu, takie jak spisy treści w badanych zbiorach kazań czy indeks rzeczowy w *Lutni* (*Reiestr znac daie gdzie się co staie*). Są starannie zaprojektowane i złożone tak, by zapewnić maksymalną funkcjonalność. Spisy obejmują wyrównane do lewej tytuły kazań i wyrównane do prawej numery stron – tak samo jak we współczesnych książkach. Indeks złożono w dwóch łamach z wyrównanymi, również do prawej, numerami stron – znów zgodnie z dzisiejszą praktyką. Dla większej przejrzystości dodano literowe znaczniki sekcji w układzie alfabetycznym i zróżnicowano hasła polskie (drukowane szwabachą) od łacińskich (wyróżnionych antykwą).

Warto jeszcze dodać, że w *Lutni* zamieszczono wykaz błędów (errata) poprzedzony wierszem upraszającym czytelnika o wyrozumiałość:

Najlepsze drzewo taki owoc rodzi,
Któremu robak by nie dojrzał szkodzi.

Z drzewa padając w jakiej cenie gnilki,
Za takie sobie osądź być omyłki.

Dalej następuje szczegółowe zestawienie stron i wersów z błędami oraz ich poprawionych wersji, co także jest tradycją starannie pielęgnowaną w książce dawnej.

7. Papier i kolor

Analiza typograficzna druku objąć musi takie elementy projektu, jak: pismo, światła, układ typograficzny, rodzaje wyróżnień, kolor, ilustracje i ornamenty. Do tego dochodzą opisane już format i pole zadruku (czyli kolumna) oraz papier, którego charakterystyka nie zostanie tu w pełni uwzględniona, ponieważ badania opierały się głównie na materiałach cyfrowych. W XVII wieku stosowano papier czerpany, zróżnicowany jakościowo. Jego wybór był nieprzypadkowy, choć ze względów ekonomicznych drukarze niekiedy sięgali po tańszy surowiec.

Wracając jednak do analizowanych druków, warto zauważyć, że ich standard był niejednolity. Świadczy o tym już dobór formatu, dlatego dwa zbiory kazań można uznać za zdecydowanie bardziej luksusowe – przemawia za tym również użycie w jednym z nich koloru. Druk dwukolorowy wymagał bowiem od drukarza nie tylko większego nakładu pracy, ale również większej precyzji²⁶ (wszystkie elementy w kolorze czerwonym należało zaślepić, a potem ponownie włożyć czcionki, umieściwszy pod nimi odpowiednio wyszlifowane drewnienka w celu podniesienia druku²⁷). Do tego typu edycji wykorzystywano także lepszy, gładszy papier, co doskonale widać np. w zbiorze *Меч духовный*. Miało to uzasadnienie, gdyż tom zawierał liczne ilustracje i duże inicjały z motywami zwierzęcymi, które lepiej wyglądały na dobrym podłożu drukarskim.

26 Przesunięcia pomiędzy kolorami zobaczyć można w przywoływanym zbiorze kazań *Меч духовный* [zob. il. 7].

27 Zgodnie z opisem zawartym w podręczniku dla drukarzy Franciszka Ząbkowskiego *Teoria sztuki drukarskiej* [F.Z. 1832: 208–209].

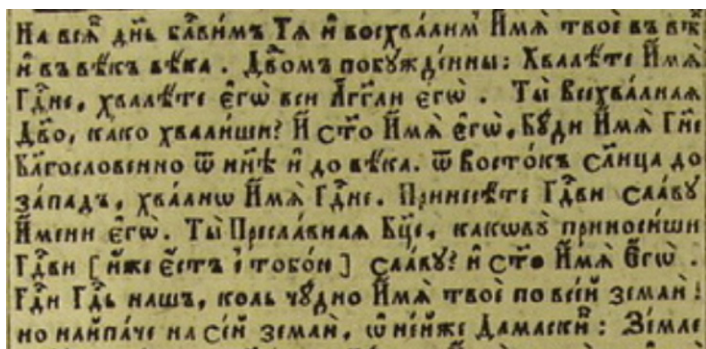
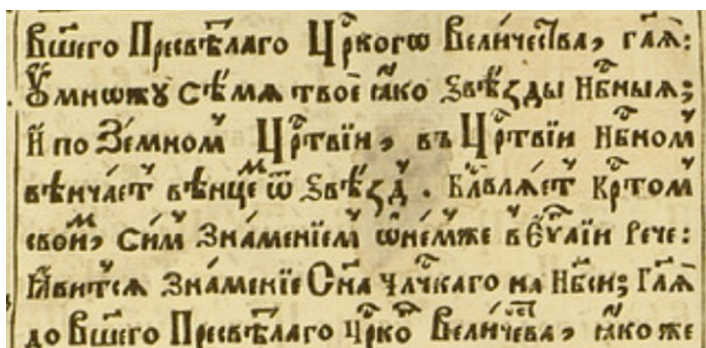
Pozostałe druki zostały przygotowane dość starannie, ale nie zawsze na tak wysokiej jakości papierze. Czasem widać (nawet na materiałach cyfrowych), że użyty materiał bywał mniej gęsty i nieprzeźroczysty, co skutkowało przebijaniem druku. Zwykle problem potęgowała farba drukarska, którą drukarze wytwarzali samodzielnie. Jej jakość zależała zarówno od składników (dobrej, oczyszczonej sady sosnowej i pokostu, najczęściej oleju lnianego, choć nieraz też orzechowego i bukowego [F.Z. 1832: 172–173]), jak i od doświadczenia drukarza przygotowującego mieszankę (tj. gotującego pokost i rozrabiającego go z sadzą). Złe proporcje skutkowały bowiem złą farbą, która powodowała przebijanie i odciąganie tłuszczu, co widać później na wydruku (np. niektóre strony *Lutni*).

8. Pismo

Wybór pisma odbywa się na etapie projektowania publikacji i jest jedną z najważniejszych decyzji składacza. W przypadku dawnej książki zestaw czcionek był ograniczony do zasobów posiadanych przez daną drukarnię. Problemem było także zużywanie się materiału: czcionki nieprzelewane z czasem zbijały się, co obniżało czytelność druku. Dlatego ocena dawnych edycji wymaga szerokiej wiedzy o historii typografii i o konkretnym zasobie danej tłoczni. Należy pamiętać również o praktyce warsztatowej: przy dużej liczbie zleceń drukarnie mogły wykorzystywać zdekompletowane lub mniej czytelne zestawy czcionek do druków drugorzędnych.

Jeśli chodzi o analizowane druki, Zapasko podaje, że w *Меч духовный* użyto dwóch krojów cyrylickich o wysokości 10 wierszy: 85 i 62 mm, a w zbiorze *Трыбы*: 63 i 82. Dokładniejsze porównanie ujawnia jednak, że są to odmienne kroje, choć reprezentują ten sam typ, czyli półustaw. Przede wszystkim różnią się wielkością: w pierwszej z książek w kolumnie mieści się ok. 26 wierszy, a w drugiej 37. Oczywiście liczba ta zależy też od interlinii – pisma cyrylickie wymagają np. specjalnych odstępów międzywierszowych ze względu na konieczność dodania znaków nadpisanych: akcentów (podobnie jak w pismach greckich) i tytułów (oraz ich wariantów) sygnalizujących abrewiacje. To jednak niejedyna różnica: pismo użyte w *Трыбах* jest mniej kontrastowe, bardziej „kwadratowe”

w proporcjach i cechuje się mniejszym różnicowaniem wysokości majuskuł i minuskuł [il. 11b]. Jest też bardziej ekonomiczne w składzie, jako że znaki nadpisane (diakrytyczne) są zlokalizowane dużo bliżej litery. Wielkie litery mają również zdecydowanie większe apertury. Z kolei pismo ze zbioru *Меч* jest znacznie bardziej eleganckie, z kontrastowymi majuskułami i bardziej kaligraficznymi akcentami [il. 11a]. Obydwa kroje łączy to, że majuskuła osadzona jest na linii bazowej minuskuły (inaczej niż np. w druku z 1637 roku *Євангеліє учителное*, gdzie wielkie litery są ustawione zdecydowanie poniżej linii minuskuł, co sprawia, że zbliżają się znacznie do linii wydłużeń dolnych).



Il. 11 Pisma dzielowe: a. *Меч духовный*; b. *Трубы*...

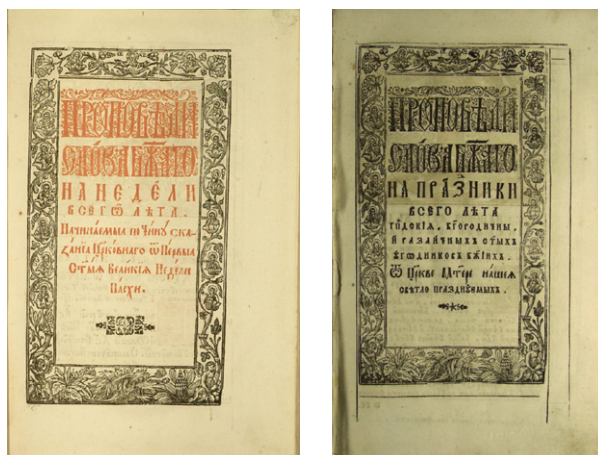
Źródła: Баранович 1666, 1674.

Pismo drukarskie zastosowane w zbiorze *Меч* jest bardzo zbliżone do tego, którego użyto kilka lat później do druku dzieła Innocentego Gizela pt. *Мир з богом чоловіку*, pierwszego

prawosławnego *manualu* spowiedniczego²⁸. Zbieżne są przede wszystkim wysokość pisma, proporcje znaków i interlinii (w kolumnie mieści się 26 wierszy). Jedyne różnice to odstęp między literowe, nieco większe w dziele Gizela, oraz odmienny kształt akcentów. Może pismo zostało w tym czasie przelane ponownie, a może to kwestia różnic między poszczególnymi czcionkami (nierówne odsadki). W każdym ze zbiorów prócz pisma podstawowego użyto także czcionek większego stopnia do składania tytułów.

Pisma cyrylicyckie znajdowały się w zasobie drukarni kijowskiej od początku jej działalności. Titov wspomina, że po roku 1623 wprowadzono nowy krój. Najprawdopodobniej dokonano zakupu lub też odlano czcionkę (nowy garnitur) według wzoru pisma Ostrońskiego [Титовъ 1918: 117].

W badanych drukach wykorzystano kilka krojów, co jest zgodne z obiema tradycjami drukarskimi: wschodnią i zachodnią. Prócz krojów dziełowych i tytułowych w zasobie znajdowały się także czcionki ozdobne, głównie więź [zob. il. 12]. Ze względu na jej zastosowanie w tytułach, a zwłaszcza na ozdobny, powiązany z ornamentem charakter, należy przypuszczać, że odbijano ją z klocków drzeworytowych.



Il. 12 Pisma tytułowe: a. *Меч духовный*; b. *Трубы...*

Źródła: Баранович 1666, 1674.

28 To także druk inspirowany dziełami jezuickimi [zob. Korzo 2018: 65–73].

Analiza druków wskazuje także, że drukarnia kijowska dysponowała czcionkami łacińskimi [por. Socha b.r.] w czterech stopniach antykwy. Największy stopień, 38–40 pkt (misal duży), reprezentowało pismo o renesansowych w proporcjach wersalikach. Stopnie drugi i trzeci, odpowiednio 36 pkt (sabon) i 24 pkt (palestine), również reprezentowały typ renesansowy. Czwarty garnitur, 12-punktowy (mytel), wykorzystywany był dodatkowo jako pismo dzielowe i obejmował majuskułę oraz minuskułę i zestaw kapitalików. Antykwą w tych czterech stopniach drukowano m.in. *Żywoły świętych ten Apollo pieie* (1670) i *Lutnię Appolinową każdej sprawie gotową*²⁹ (1671 [zob. il. 8a]) Baranowicza, a także dzieło Galatowskiego *Messiasz prawdziwy Iezvs Chrystvs Syn Boży* z 1672 roku.

Drukarnia kijowska dysponowała także kursywą, stosowaną zarówno jako pismo tytułowe, jak i wyróżniające. Można ją znaleźć we wspomnianym *Messiaszu prawdziwym* czy w *Arctos et antarctos caeli rossiaci* (1690) oraz *Pełni nieubywającej chwały* (1691) Jaworskiego. Występowała w stopniu mytel (12 pkt) i charakteryzowała się kaligraficznymi wykończeniami. Kursywnych kapitalików tego stopnia użyto najprawdopodobniej na karcie tytułowej *Pełni...* oraz w tytułach *Arctos...*, choć możliwe, że są to wersaliki mniejszego garnituru, wykorzystywanego głównie w marginaliach (garmont – 10 pkt). Co znamienne, w *Lutni* Baranowicza kursywa nieomal nie występuje. Pojawia się dopiero na końcu dzieła, w opisach przedstawionych graficznie symboli-metafor krzyża.

Szwabacha użyta w *Lutni Apollinowej* Baranowicza (w stopniu 13 (mytel) lub 14 (gruby mytel) pkt) na pewno jest tożsama ze wzorem z lat 30. XVII wieku, kiedy drukarnia, pozostająca wówczas pod rządami Piotra Mohyły [*Drukarze...* 1960: 142], otrzymała nowe czcionki gotyckie i łacińskie. Najprawdopodobniej odlał je Leonty Jeruzalimowicz³⁰, znany z nazwiska giser pracujący wtedy dla oficyny kijowsko-peczerskiej. Czcionki te wykorzystywano przez wiele lat, o czym świadczy porównanie druków z różnych okresów,

29 Zapasko podaje, że tekst główny złożono czcionką, której 10 wierszy mierzy 42,5 mm.

30 Podpisany pod okolicznościowym utworem na cześć Mohyły: *Imnologia, si jest Piesnosłowie na deń Woskriesienija Jisusa Christa* [zob. *Drukarze...* 1960: 143].

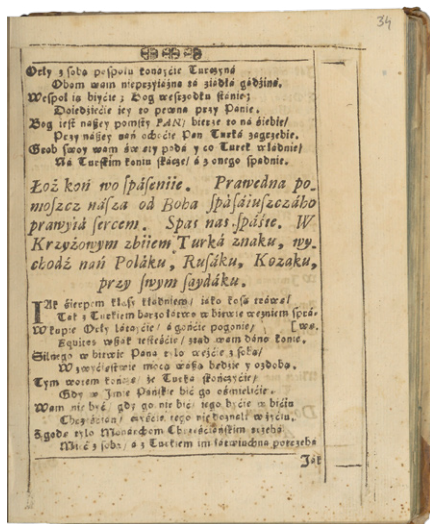
np. *Parergon cudow świętych obraza* [...] *Bogarodzice w Monastyrze Kupiatickim* Hilariona Denisowicza (1638), *Choreae bini solis in nuptiis Janussii Radziwil* (1645) Filipa Bajewskiego, panegiryki Stefana Jaworskiego (*Echo głosu wołającego na puszczy...* 1689, *Arctos et antarctos caeli rossiaci* 1690 oraz *Pełnia nieubywającej chwały...* 1691) czy *Hippomenes Sarmacki...* Filipa Orlika (1698). Praktyka ta dowodzi, że w drukarniach kresowych, rzadko wykorzystujących czcionki łacińskie, zmiany krojów pism mogły zachodzić wolniej, dlatego druki z różnych okresów mogły wykazywać niewielkie różnice.

W *Lutni* występuje interesujące zjawisko wywodzące się pośrednio z wczesnych druków, a bezpośrednio zakorzenione w średniowieczu – stosowanie gdzieś tam abrewiacji w celu lepszego i bardziej efektywnego rozmieszczenia tekstu, np. w śródtytułach lub w indeksie. W polskich drukach koronnych zwyczaj ten pod koniec wieku XVII zdaje się już zanikać, ale na Kresach – jak widać – nadal był powszechny, co potwierdzają również przykłady z Czernihowa (*Notiy pięć*).

Poprzedniczką drukarni czernihowskiej była drukarnia nowogrodzka, dlatego ich zasoby można rozpatrywać łącznie. Nawet pobieżna analiza druków wskazuje, że obie oficyny dysponowały czcionkami cyrylicznymi i łacińskimi (co nie dziwi wobec publikowanego w nich repertuaru). Większość dostępnych w drukarni czernihowskiej garniturów łacińskich stanowiły antykwy o wielkościach: 68 pkt, 60 pkt, 42–44 pkt (misal duży) czy 36–38 pkt (sabon), 16 pkt (tercja), 12 pkt (mytel) i 10 pkt (garmont), a także kursywa 16-punktowa (tercja) oraz gotyk w stopniu 12–13 pkt (mytel). Cyrylicy użyto m.in. w *Notiy pięć*, zarówno w tekście głównym (Zapasko określa jej wielkość – 10 wierszy – na 61 mm), jak i w cytatach (motcie) otwierających dzieło, gdzie zastosowano większe stopnie. Ciekawym rozwiązaniem jest tu zwłaszcza równoczesny skład cyrylicą i gotykiem, choć ta pierwsza jest znacznie większa w oczku i wymaga innych odstępów międzywierszowych ze względu na znaki nadpisane.

W wydany w Czernihowie dziele *Notiy pięć* znaleźć można interesujące przykłady allografii [zob. il. 13], dobrze oddające problem ówczesnych cecerów starających się złożyć teksty w różnych

językach. Co istotne, mamy tu do czynienia ze świadomą decyzją zecera, a nie z próbą obejścia jakiejś niedogodności czy braku technicznego. W dziele tym bowiem użyto czterech języków (łacina, polski, starocerkiewny i prosta mowa / ruski?), które zostały złożone za pomocą dwóch alfabetów i różnych krojów. Starocerkiewny składano cyrylicą, łacinę zazwyczaj kursywą, choć zdarzają się również zapisy antykwą, język polski głównie gotykiem, ale też antykwą i kursywą (w cytatach i tytułach). Najciekawsze są przykłady tekstów w prostej mowie, składane kursywą, podobnie jak fragmenty polskie, mimo że fleksja i specyficzne słownictwo wykazują silne związki z językiem używanym powszechnie w tym regionie. Wybór takiej grafii musiał być świadomy, gdyż spore fragmenty składane cyrylicą świadczą o tym, że czcionka była dostępna, tylko zecer wybrał inny alfabet i inną formę składu, aby podkreślić odrębność tych systemów. Tę prawidłowość widać także w dedykacji dla carewicza Fiodora, gdzie język jest rosyjski (ruski?), ale zapis łaciński.



Il. 13 *Notii pięć, ran Chrystusowych pięć.*
Skład wiersza w języku polskim
i fragment w języku ukraińskim
zapisany alfabetem łacińskim

Źródło: Baranowicz 1680.

9. Układ typograficzny i wyróżnienia

Warto zwrócić uwagę na fakt, że zbiory kazań Baranowicza są dość zbieżne z cyryliczkimi drukami religijnymi swoich czasów, a nawet więcej: są typowymi przykładami tej typografii. Jedną z najważniejszych cech tych książek jest ich podobieństwo do rękopisu – zarówno w warstwie słownej, jak i dekoracji graficznej. Nie jest to niczym niezwykłym, gdyż wszystkie drukowane książki dawne w jakiś sposób nawiązują do tradycji rękopiśmiennej, podobnie jak większość wczesnych krojów pism wywodzi się z kaligrafii. Na Zachodzie odrywanie się druku od rękopisu nastąpiło jednak znacznie szybciej, a nowy sposób projektowania krojów antykwowych, bardziej konstruowanych niż kaligrafowanych, rozpoczął się już pod koniec XVI wieku. Cyryliccki półustaw, podobnie jak kroje gotyckie³¹, znacznie dłużej zachował swoje rękopiśmienne pochodzenie (porównanie rękopisów i druków wskazuje na dużą zbieżność³² [Pietkiewicz 2015: 214, 249]). Druki cerkiewne osiągnęły więc charakterystyczny kształt typograficzny oparty na pewnej tradycji, co widać nie tylko w kazaniach Baranowicza, ale również w licznych drukach pochodzących z oficyn Kijowa i Moskwy.

Duży format pozwalał na staranne rozłożenie treści, dzięki czemu zbiory kazań Baranowicza są do siebie dość podobne. *Меч духовный* jest jednak zdecydowanie bardziej estetyczny i elegancki, a zastosowanie druku dwukolorowego świadczy o luksusowym charakterze tego dzieła. Układ każdego rozdziału jest podobny: kazanie rozpoczyna ilustracja dobrana do treści, później następuje wyśrodkowany tytuł, a następnie tekst poprzedzony inicjałem o wysokości czterech wierszy. Kolumna ujęta jest w podwójną ramkę liniową, obok tekstu głównego, mniejszym stopniem pisma włączono marginalia. Koniec kazania uformowany jest w *cul-de-lampe* i zakończony finalikiem. Wyjątkowość początku kazania

31 Trudniej powiedzieć to o pismach postgotyckich, które są niejako wtórne wobec rękopisów.

32 W XVII wieku wystąpiło zjawisko pewnej inwersji w rozwoju pisma: nie tylko pisma drukarskie były wzorowane na rękopisach (jak miało to miejsce w wieku wcześniejszym), lecz również druki stawały się obowiązującym wzorem dla pisma ręcznego [Pietkiewicz 2015: 249]. W kulturze zachodniej nieco podobnie wyglądał rozwój fraktury.

podkreśla kolor czerwony, obecny w żywej paginie, tytule i inicjałach [zob. il. 14.]. Wyśrodkowane śródtytuły są czarne, podobnie jak następujący po nich inicjał.



Il. 14 Меч духовный. Materiał dekoracyjny – ilustracja, inicjał i finalik
Źródło: Баранович 1666.

Dla zróżnicowania treści zastosowano cztery stopnie pisma: największy z nich do tytułów, następny do podtytułów i śródtytułów, kolejny do tekstu głównego, a ostatni pojawia się w żywej paginie, marginaliach i opisie źródeł zamieszczonym po tytule. Rozwiązanie to przypomina niemal współczesne podejście do funkcjonalnego wykorzystania konkretnych stopni pisma (obecnie teoretycy także wyróżniają cztery zakresy wielkości optycznej, nazywane zgodnie z ich przeznaczeniem: tytułowymi, śródtytułowymi, tekstowymi i notkowymi [Henestroza, Meseguer, Scaglione 2013: 101–102]). Piękna, wyraźna kolumna, zawierająca średnio 26 wierszy mierzy zwykle ok. 35 znaków, co przy starannej interlinii zapewnia wysoką czytelność tekstu³³. Całości dopełniają paginy:

33 Duży stopień pisma pozwolił na zastosowanie jednej kolumny przy dużym formacie. Zazwyczaj przy mniejszym stopniu pisma zecer decydował się na skład w dwóch łamach, co znacznie poprawiało czytelność.

żywa, w oddzielnej ramce, otoczona ozdobnikami (z zachodnimi wzorami Granjona), i bieżąca, umieszczona wyłącznie na stronach nieparzystych (co wskazuje na foliowanie), oraz sygnatury i kustosze będące standardowymi elementami ułatwiającymi intrologatorowi pracę na późniejszym etapie. Wszystkie te rozwiązania czynią z *Меч духовный* jedno z najpiękniejszych wydań, jakie wyszły z drukarni kijowskiej.

W porównaniu z tym drukiem *Трубы словес проповѣдных* prezentują się znacznie skromniej. Przede wszystkim brak w nich takiej rozrzutności: zrezygnowano z koloru, użyto także znacznie bardziej ekonomicznego kroju pisma (co jest jak najbardziej zrozumiałe wobec ogromu tego dzieła, liczącego sobie grubo ponad 800 stron). Każdy kolejny rozdział zaczyna się na nowej stronie dużą ryciną i tytułem, a podrozdziały oddzielone są podtytułami. W przypadku kazań występujących w kilku wariantach nowa wersja bywa poprzedzona przerywnikiem z motywami religijnymi (wykorzystano w tym celu specjalne klocki ze zmiennymi medalionami, będące w posiadaniu drukarni kijowskiej) lub pasem złożonym z drobnych ozdobników typograficznych. Poszczególne teksty otwierają inicjały w dwóch wielkościach, a kończą je czasem, w zależności od pozostałego miejsca, fragmenty uformowane, podobnie jak poprzednio, w *cul-de-lampe*. Niekiedy tekst jest również zakończony finalikiem, ale widać staranie zecera, by skład był jak najcisłszy.

W tytułach rozdziałów analizowanych druków cyrylickich dostrzec można tendencję powszechną także w książce łacińskiej, a mianowicie gradację wielkości: tytuł, a czasem kilka pierwszych wierszy, był składany różnymi stopniami pisma lub wersalikami i kapitalikami. Ten schemat zastosowano również w kazaniach. To istotne z tego względu, że w drukach cyrylickich, w których używano tylko czcionek cyrylickich, sposób wyróżniania fragmentów tekstu częściej opierał się na zmianie wielkości, podczas gdy w drukach łacińskich stosowano wymiennie kilka typów pisma, np. gotyk, antykwę i kursywę, co pozwalało na grę tzw. kolorem (w znaczeniu typograficznym: zmianę szarości kolumny). Podstawowym sposobem wyróżniania, powszechnie wykorzystywanym w księgach liturgicznych (np. *Акафисту Христу, богородици і св. Миколою*,

Kijów 1654), pozostawało jednak wprowadzanie wersalików oraz czerwieni. Zecerzy w badanych drukach umieszczali wersaliki zarówno w tytułach, jak i w tekście.

Klasycznym sposobem oddzielania od siebie poszczególnych partii tekstu jest też światło. To późne druki, więc czytelnikowi przyzwyczajonemu do łacińskiego składu zaskakujący może wydać się brak podziału tekstu na akapity. Oczywiście występuje podział na większe całości, ale w obrębie danego rozdziału nie ma dodatkowych światel. Jedynym rozwiązaniem ułatwiającym lekturę są nieco większe odstępy przed niektórymi majuskułami rozpoczynającymi zdania, co przypomina o ponad 100 lat starszy, stosowany w drukach łacińskich zwyczaj poprzedzania nowej treści większym światłem. Być może to specyfika kazań Baranowicza, bo w innych drukach cyrylickich (np. w dziele *Камінь віру* Jaworskiego z roku 1730) wcięcia akapitowe występują.

Druki łacińskie Baranowicza są znacznie bardziej złożone, szczególnie pod względem literackim – część pisana jest wierszem, a część prozą – ale także z powodu wykorzystania w nich różnych języków i alfabetów, co nie pozostało bez wpływu na kształt typograficzny tych dzieł. Trzy z badanych druków łacińskich to zbiory w większej części lub w całości poetyckie: *Lutnia*, *Notiy pięć* oraz *Księga śmierci*. *Nowa miara* jest tekstem głównie prozatorskim (co warunkuje jej polemiczny charakter), lecz zgodnie ze zwyczajem zawiera także wiersze, przede wszystkim w postaci paratekstów. Utwory poetyckie w drukach Baranowicza zwykle składane są z inicjałem (oraz wersalikową drugą literą) i z wcięciem co drugiego wiersza³⁴, dzięki czemu łatwo ogarnąć wzrokiem całość. Niekiedy skład podkreśla typową dla baroku dynamikę wiersza oraz średniówkę poprzedzoną znacznym odstępem. Zdarzają się, oczywiście, wyjątki od tej zasady, np. gdy wiersz jest cytatem lub wtrętem w tekście prozatorskim.

Poezja Baranowicza jest bardzo gęsta: liczne koncepty, oksymorony i metafory niekiedy wymagają szczególnych zabiegów, np. wprowadzenia powtórzeń lub anagramów, jednak w warstwie

34 Ten zabieg zecerski polega na składaniu naprzemiennych wierszy z wcięciem, co dynamizuje układ kolumny.

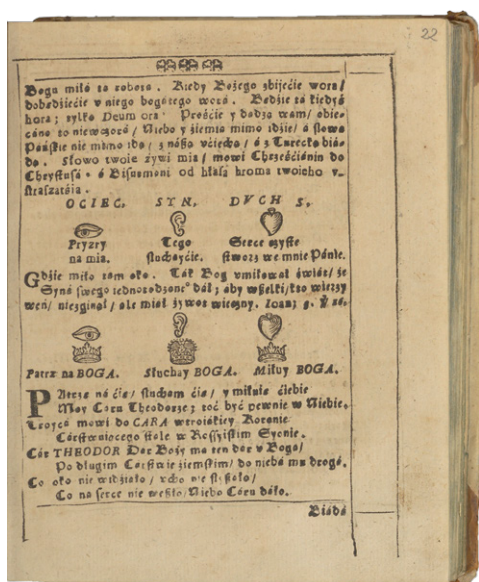
typograficznej brak silniejszych wyróżnień tego typu zabaw słownych. To o tyle ciekawe, że choćby w panegirych zecerzy akcentowali wizualnie fragmenty obejmujące zaszyfrowane wiadomości. W przypadku Baranowicza brak tego typu sygnałów nie wynikał raczej z nieudolności zecerów, wykazujących sporą biegłość w składzie wielojęzycznych tekstów, lecz mógł być spowodowany wiarą autora w inteligencję czytelnika, który – doprowadzony pewnymi wskazówkami – sam powinien rozwiązywać ukryte w tekście kalambury.

Skład w tomikach poetyckich jest zasadniczo regularny, choć niekiedy dostrzec można pewną trudność z umieszczeniem utworów w kolumnie, stąd manipulacja światłem w interlinii tytułów oraz wybór do składu tytułu wersalików albo kapitalików – w zależności od dostępnego miejsca (*Lutnia*). Widać też różnicę w biegłości składu: druk kijowski jest zdecydowanie staranniejszy od druków z lokalnej oficyny w Nowogrodzie, a potem w Czernihowie; dotyczy to również stopnia złożoności tekstu. Niewątpliwie zecer kijowski miał dużo większą wprawę oraz samodyscyplinę w stosowaniu środków wyrazu: ich ograniczenie sprawia, że *Lutnia* wydaje się szlachetnie minimalistyczna, znacznie czytelniejsza i bardziej estetyczna niż druki prowincjonalne.

Proza składana jest zwykle podobnie, niezależnie od języka (polski, starocerkiewny), oczywiście z zachowaniem zasad właściwych każdemu alfabetowi (rozpoczynanie nowej treści od inicjału, kolejna litera wersalikowa). Podział na akapity bywa interesujący: niekiedy każdy akapit odpowiada jednej metaforze, dzięki czemu tekst jest starannie podzielony; początek każdego akapitu podkreśla ponadto duże wcięcie. Często pojawiają się jednak dość chaotyczne rozwiązania – to skutek dużej złożoności tekstu, czasem wręcz naszpikowanego cytataми łacińskimi i polskimi (niekiedy wyróżnianymi innym typem pisma), fragmentami poetyckimi (składanymi w układzie wierszowanym) oraz sentencjami czy śródtytułami, wyróżnianymi większym stopniem pisma, a nieraz i innym krojem. Te zabiegi sprawiają, że tekst wizualnie przypomina misterny kobieriec, niełatwy w lekturze, co może wiązać się ze specyfiką estetyki barokowej i charakterystycznym dla sztuki dekoracyjnej *horror vacui*. Niekiedy – w zależności od układu – zecer

kończył tekst klasycznym układem *cul-de-lampe*, czasem podkreślonym przez dopasowany finalik, zwykle w układach łagodnie półkolistych, rzadziej w formie ostrych szpiców, charakterystycznych raczej dla renesansu.

Skład materiału dodatkowego (indeksy, marginalia, żywa pagina) nie odbiega zbyt od rozwiązań zwyczajowo stosowanych w drukach kresowych i koronnych. W *Notiy pięć* nie pojawia się jednak pagina bieżąca, mimo że w ramce tekstowej jest dla niej miejsce [zob. il. 15].



Il. 15 *Notiy pięć*. . . Brak paginy bieżącej, ilustracje śródekstowe

Źródło: Baranowicz 1680.

Zgodnie z tradycją wersaliki i kapitaliki występują głównie w tytułach. Należy przy tym zauważyć, że zecer starannie stosował rozświetlenie, co poprawiało czytelność tekstu i jego estetykę. W niektórych drukach (np. *Notiy pięć*) wersaliki (najczęściej antykwowe, nawet w tekście gotyckim) oraz kapitaliki pełniły funkcje wyróżnień. Co ciekawe, w *Lutni* rozwiązanie to jest zdecydowanie rzadsze; w nielicznych przypadkach użyto nawet wersalików gotyckich.

10. Ilustracje

W badanych drukach cyrylickich ilustracje mają znaczenie kluczowe, o czym świadczą przywoływane opracowania Bartolini. Stanowią rozszerzenie tekstu, zaproszenie do medytacji i zmiany życia. Prócz tego budują strukturę publikacji, łącząc grafikę z tekstem i prowadząc do korespondencji pomiędzy słowem i obrazem. Taka wielość funkcji uzasadnia potrzebę dokładniejszej analizy. Istotny jest także udział autora w procesie doboru ilustracji do tekstu, a nawet – jak twierdzą niektórzy badacze – ich powstania. Według Kamieniewej przynajmniej część rycin wykonano na zlecenie Baranowicza oraz na jego koszt; należały one do jego drukarni (Jaliński był wszak grawerem). Trzy z nich noszą inicjały Siemiona Jalińskiego, dwa – Konstantina, specjalnie w tym celu sprowadzonego przez Baranowicza do Nowogrodu-Siewierskiego, a dwunastu pozostałych nie opatrzone inicjałami, chociaż rodzaj i sposób wykonania tych rycin wskazują na tych samych grawerów [Каменева 1974: 174].

Zarówno pełne zaangażowanie autora, jak i wielopoziomowa funkcja ilustracji w zbiorach kazań sprawiają, że są one nieodzownym elementem tekstu. Warto przy tym zauważyć, że chodzi tu o ilustracje w pełnym znaczeniu tego słowa, a więc ryciny ściśle związane z tekstem, a nie dekoracje, dobrane być może tematycznie, ale bez ścisłego powiązania z treścią. W *Меч духовный* kolejne kazania są ilustrowane³⁵ scenami stanowiącymi później kanwę homilii. Kaznodzieja nawiązywał do konkretnych fragmentów Ewangelii, np. do słów Chrystusa skierowanych do Samarytanki: „Daj mi pić”, które stały się zarazem podtytułem rozdziału.

Ryciny są starannie wykonane: mają odpowiednie rozmiary, dopasowane do układu typograficznego strony³⁶, i wiążą się z tradycją ikony poprzez opisywanie przedstawianych postaci. Stylowo

35 Zapasko wspomina, że ilustracje do kazań były wykonane przez następujących grawerów: Elijaha, KZ, TT, ACCF, EC, TP, IS, S. Ya., ME. Twierdzi też, że istniały dwie wersje tego dzieła; druga została wydrukowana głównie z tego samego zestawu, ale zamiast rycin różnych mistrzów, zaczerpniętych z poprzednich wydań, zawiera ryciny wykonane specjalnie dla tego wydania.

36 Użyte do ich wykonania klocki służyły drukarni znacznie dłużej, także do wykonywania drzeworytów ulotnych obecnych m.in. w rękopisach cyrylickich [zob. Deluga 2003: 70].

także łączą się z ikoną, choć tutaj ten związek jest luźniejszy, gdyż ikona ruska jest dość silnie skonwencjonalizowana pod względem sposobu formowania twarzy (określone proporcje), a ryciny cechuje większa swoboda³⁷. Badania nad materiałem graficznym sugerują, że niektóre ilustracje mogą być oparte na starszych wzorach, choćby wspomniana już ilustracja do spotkania Chrystusa z Samarytanką, której wcześniejsza wersja (z lat 30.) została umieszczona w rękopisie *Irmologionu*. Drzeworyt ten wykorzystano także w druku *Mesjasz Prawdziwy* z roku 1669 [Deluga 2003: VII]. Podobnie postępowali drukarze koronni: wielokrotnie wykorzystywali te same ryciny w różnych drukach, a po zużyciu klocków wykonywali bardziej lub mniej udane kopie. Pozyskiwali materiał z różnych źródeł, inspirując się także grafiką innowierczą (katolicy wykorzystywali ryciny protestanckie, a w drukach prawosławnych zdarzają się inspiracje katolickie...).

Bardzo interesujące wydają się próby poszukiwania wzorów tych ilustracji, zwłaszcza że ich biblijna tematyka ma liczne analogie w sztuce zachodniej (trudno nie wspomnieć ilustrowanych Biblii Lutra czy postylli). Łączy je z Zachodem także pewna simultaniczność scen przedstawionych na jednej rycinie (np. ukazującej Chrystusa opowiadającego apostołom przypowieść i treść tej opowieści) oraz, znane również ze średniowiecznych miniatur, następstwo czasowe – wyobrażone poprzez umieszczane jeden po drugim obrazy wkomponowane w jedną ilustrację. Przykładem jest choćby scena chodzenia Chrystusa po jeziorze, poprzedzona odprawieniem tłumów, wyprawieniem uczniów na drugi brzeg jeziora i całonocną modlitwą, co prezentują kolejne scenki prowadzące do finału ukazanego w centralnej części ryciny, czyli nieudanej próby Piotra, zakończonej zapadaniem się w morskie odmęty i podtrzymanie go przez Jezusa. Podobnych kompozycji jest wiele, co znowu przywołuje analogiczne przykłady z zachodnich druków

37 Najsilniej widać te wpływy w niektórych przedstawieniach krajobrazu, gdzie stylizowane skały bardzo silnie przypominają malarstwo ikonowe. Wydaje się to cechą lokalnego stylu dostrzegalnego już w sztuce książki rękopiśmiennej; podobne stylizowane krajobrazy znaleźć można w przypisywanych Rublowowi miniaturach z *Evangeliarza Chitrowa* [zob. reprodukcje: Pietkiewicz 2015: 361].

o tematyce biblijnej, choć także wschodnią tradycję cyklów scen hagiograficznych okalających ikony świętych.

Ilustracje w zbiorze *Трыбы* są zdecydowanie mniej jednolite stylowo. Co ciekawe, niektóre z nich noszą znamiona sztuki zachodniej związanej z barokiem, o czym świadczą ozdobne ramy w formie wolut oraz liczne dekoracje roślinne, czasem o bardzo prostym, jakby ludowym rysunku. W pierwszym z przywoływanych tomów kazań dekoracja jest bardziej ascetyczna: prosta rama ryciny nieodciągająca uwagi widza od sceny o znaczeniu podstawowym w nabożnej lekturze tekstu. Ilustracje te mają też zdecydowanie inny charakter – bardziej emblematyczny lub symboliczny; mogą interpretować prawdy wiary, ukazywać je za pomocą obrazu (np. krzyż Chrystusa i jego starotestamentalny typ – wąż miedziany) albo nawiązywać do konkretnych święt, takich jak Pokrow łączony z tradycją cerkiewną. Do tej ostatniej grupy należą także przedstawienia świętych.

Jak widać, cyrylickie zbiory kazań uzupełniono grafikami o charakterze ilustracyjnym lub symbolicznym. Nieco inną funkcję pełnią ryciny w łacińskich dziełach Baranowicza. Przede wszystkim jest ich znacznie mniej, a poza tym nie są specjalnie do tych dzieł przygotowane – nawet jeśli mają ściśle ilustrować tekst, nie są związane z nim tak integralnie, jak w kazaniach. Są to (zgodnie zresztą ze zwyczajem panującym w większości drukarni) obrazy religijne w funkcji ilustracji medytacyjnych, odpowiadają więc tematyce tych dzieł.

W *Księdze śmierci* pojawia się rycina ikony Matki Bożej Kupiatyckiej [Deluga 2003: 81–82], motyw dość powszechny – podobny, choć nieco bardziej ozdobny wzór, można znaleźć w kijowskim *Parergonie cudów* z 1636 roku [Титовъ 1918: 301]. W *Notiy pięć* zawarto z kolei kilka rycin, w tym także miedzioryty. Jeden z nich, nieco większego formatu, przedstawiający Ukrzyżowanie, został wklejony do egzemplarza pochodzącego z Biblioteki Wróblewskiego (Litewska Akademia Nauk). Pozostałe grafiki umieszczono w tekście, co pozwala przypuszczać, że stanowiły istotny element zamysłu typograficznego projektu. Dedykacje dla carewicza zakończono – zgodnie z tradycją – całostronicową ryciną wizerunku Matki Bożej Ilińskiej, który czczono w małej cerkwi pod wezwaniem proroka

Eliasza. Świątynia ta blisko związana była z Baranowiczem, który postanowił odbudować przyległy do niej klasztor i stworzyć kompleks zwany troicko-ilińskim monasterem [Deluga 2003: 82–83]. Ten szczególnie obraz Maryi, jako istotny dla biskupa, bywał inspiracją rycin tworzonych przez licznych artystów z jego kręgu (Laurentego Kszczonowicza, Antoniego Tarasewicza, rytownika Gawriła oraz autorów anonimowych) i pojawiał się często w drukach czernihowskich tego okresu. W tym samym egzemplarzu znajduje się jeszcze jedna, bardzo ciekawa rycina ukazująca Chrystusa zmarłychwstałego jako triumfatora – na rydwanie ciągniętym przez trzy baranki [Deluga 2003: 87]. Zapasko w swojej bibliografii nadmienia, że rycin powinno być więcej (4), ale w dostępnych egzemplarzach ich nie było. Ostatnią całostronicową ryciną medytacyjną jest Pieta otwierająca dzieło *Nowa miara* [zob. il. 16]. To niezwykle ciekawy obraz łączący ten motyw z krzewem winnym i kielichem męki. Chrystus, w odróżnieniu od innych tego typu przedstawień, nie jest martwy w ramionach Matki, lecz żyje i tłoczy do kielicha winny moszcz z latorośli oplatającej widoczny za plecami Matki Bożej krzyż. Dość odległym, ale trafnym skojarzeniem jest średnio-wieczna tłocznia mistyczna, w której krzyż staje się narzędziem do tłoczenia wina. W kontekście rycin z przedstawieniami Maryi warto także wspomnieć o otwierającej *Lutnię* niewielkiej winietce z Matką Boską z Dzieciątkiem. Ilustruje ona wiersz o pannach mądrych i dwóch pięcioliterowych imionach (Jezus, Maria) stanowiących przepustkę do nieba.

Prócz ilustracji służących do modlitewnego skupienia znaleźć można u Baranowicza także swego rodzaju dosłowne nawiązania do tekstu, np. w *Księdze śmierci*, gdzie wiernie zilustrowano wiersz o incipicie „Na Krzyżu oczy, na Krzyżu uszy”, który zachęca do przyglądania się męce Chrystusa i nieustannego jej przeżywania. Towarzyszą mu wizerunki krzyża połączone z częściami ciała (oczy, uszy, dłonie, stopy, serce), przypominające, że chrześcijanin w swoim ciele nosi mękę Boga i tylko krzyż jest dla niego narzędziem zbawienia. Podobny zabieg zastosowano w *Notiy pięć*, gdzie drobne drzeworyty ilustrują treści wyrażone w tekście (np. oko wskazuje, że Bóg Ojciec patrzy na człowieka, ucho nakazuje słuchać Syna, a serce wyraża prośbę do Ducha Świętego



Il. 16 Nowa miara... – ilustracja

Źródło: Baranowicz 1676b.

o stworzenie czystego serca) [zob. il. 15]. W *Księdze śmierci* i *Lutni* funkcję ilustracji-ozdobników pełnią niewielkie drzeworytowe krzyże, w które wpisano czteroliterowe słowa będące symbolami, metaforami krzyża lub przywołujące związane z nim skojarzenia (w różnych językach, np. SPAS (zbawienie) lub CRUX, LAUS, FON). To realizacja barokowych konceptów [Radyszewskij 1996: 160–162], bardzo lubianych w tym czasie zarówno przez poetów, jak i kaznodziejów, choć tradycja łączenia krzyża z różnymi przedmiotami, będącymi symbolami lub metaforami pozwalającymi na głębsze przeżycie tajemnicy ofiary Chrystusa [por. Kobielski 2011], jest znacznie starsza. Ten typ skojarzeń występował w literaturze i sztuce katolickiej oraz prawosławnej [Uspienski 2010].

11. Ozdobniki

Drukarnia kijowsko-peczerska dysponowała sporym zasobem ornamentów, poczynając od winiet, poprzez kilka kompletów

dekoracyjnych inicjałów w alfabecie łacińskim i cyrylickim, a na licznych drobnych ozdobnikach typograficznych kończąc³⁸. Wykorzystywała te zasoby zarówno w drukach cyrylickich, jak i łacińskich (oczywiście prócz inicjałów, które przypisane były do konkretnych alfabetów [zob. il. 13]). Jak już wspomniano, ozdobniki te pojawiają się we wszystkich badanych drukach, choć oczywiście z różną częstotliwością. Najbardziej bogato dekorowano zbiory kazań, zamieszczając w nich nie tylko materiał ilustracyjny w funkcji np. finalików lub nagłówek [zob. il. 2], ale również liczne finaliki o motywach religijnych (np. aniołowie czy veraikon [zob. il. 13]), roślinnych lub abstrakcyjnych. W zasobie drukarni znalazły się także filigranowe arabeski dużych rozmiarów, które wykorzystywano najczęściej jako finaliki.

Jedyny badany łaciński druk z tej oficyny, czyli *Lutnia* jest stosunkowo ubogo zdobiony. Główną dekorację stanowi ramka otaczająca kolumnę, złożona z powielanych fleuronów w formie stylizowanego kwiatu z dwustronnie wygiętą łodyżką [zob. il. 9]. Ten sam ozdobnik, połączony z bardzo ciekawym, typowym dla tej drukarni wzorem geometrycznym (naśladującym tradycyjny haft) wykorzystano na karcie z wierszem wprowadzającym do zbioru kazań *Меч* [zob. il. 7]. Poza ilustracjami, występującymi głównie w ramie wydawniczej, oraz wspomnianymi krzyżami i winietkami znaczącymi zastosowano w *Lutni* tylko kilka finalików: cechujące się szlachetną prostotą ozdobniki składane z drobnych elementów typograficznych (s. 215 i zakończenia indeksów – rejestr i zona) oraz finalik z maszkaronem (koniec tekstu głównego). Mimo iż drukarnia kijowska dysponowała dekoracyjnymi klockami inicjałowymi, klasyczna prostota wymagała użycia niemal wyłącznie antykwowych inicjałów typograficznych.

Drukarnie w Nowogrodzie i Czernihowie warto analizować łącznie, choć pojawiają się między nimi pewne rozbieżności wyini-

38 Ornamenty typograficzne to inicjały (ozdobne, często drzeworytowe i zwykłe), winiety (motywy dekoracyjne figuralne, floralne, abstrakcyjne lub geometryczne, zwykłe drzeworytowe) oraz drobne ozdobniki typograficzne: (fleurony) geometryczne, floralne (np. w formie liścia – hedery) lub symboliczne (np. krzyż). Z ozdobników typograficznych odlewanych ze stopu zecerskiego można było składać większe formy ornamentalne (np. finaliki lub ramki).

kające ze stopniowego zużycia materiału drukarskiego, co skutkowało zbijaniem czcionek i utratą ostrości odbitki. Badacze podkreślają, że najbardziej zróżnicowane były inicjały pochodzące jeszcze z Nowogrodu – z motywami roślinnymi, zwłaszcza przypominającymi kwiaty orlika. Dopiero wiek XVIII przyniósł zmianę: pojawiły się inicjały z pejzażami, wizerunkami ludzi, zwierząt i ptaków [Каменева 1974: 180]. W badanych drukach większe klocki inicjałowe pojawiają się rzadziej (zwykle były stosowane w większych formatach), zazwyczaj w ramie wydawniczej lub na początku nowego tekstu czy fragmentu.

Ornamenty stosowano zgodnie z przyjętymi wówczas zasadami: większe winiety najczęściej w funkcji finalików (zwłaszcza układy trójkątne, np. winieta z motywem liści akantu z *Księgi śmierci*, *Nowej miary* czy z *Notiy pięć*). Najwięcej dekoracji tego typu zawiera *Nowa miara*, w której na końcu większych całości pojawiają się one kilkukrotnie. Szczególnie ozdobna jest winieta z veraikonem. Ciekawy był też zabieg odwrócenia o 180 stopni motywu akantu, co dało efekt „podparcia” kolumny przez trójkątny wspornik. Drobne ozdobniki typograficzne, podobne do dekoracji obecnych w innych europejskich drukach, grupowano w większe formacje, np. w żywej paginie (jako przerywniki lub finaliki).

12. Wnioski

Na przykładzie druków Baranowicza widać, że typografia kresowa podlegała wpływowi dwóch kultur i tradycji. Z jednej strony dostrzegalne są inspiracje kultury zachodniej, europejskiej, głównie katolickiej, przejawiające się nie tylko w wyborze języka polskiego (lub łacińskiego), przez długi czas uważanego za literacki, bardziej wyrobiony, a co za tym idzie lepiej oddający niuansy poezji, ale także w obecności niektórych prądów literackich i religijnych kształtujących mentalność duchownych, pisarzy i luminarzy tego okresu. Z drugiej strony silna jest tradycja ruska, dostrzegalna na poziomie pisma (cyrylica) oraz stosunku do obrazu. Do pewnego stopnia druki cyrylickie, zwłaszcza religijne, uległy krystalizacji, tzn. zachowały rozwiązania jeszcze rękopiśmienne, przeciwstawiając się modernizacji, co widać zwłaszcza po reformie pisma Piotra I.

Zauważyć można przy tym, że niektóre prądy estetyczne są uniwersalne – komponują się równie dobrze z drukami zachodnimi, jak i tradycyjnymi. Przykładem są chociażby ozdobniki typograficzne typowe dla całej Europy; można nawet wyśledzić drogę ich rozpowszechniania się w kolejnych krajach. Innym zjawiskiem tego typu są pewne rozwiązania estetyczne czy stosowane najchętniej proporcje stron i kolumn.

Generalnie kultura ziem dawnego Hetmanatu jawi się jako niezwykle interesująca, chociażby ze względu na rozwój języka, kształtowanego przez inne, lepiej rozwinięte języki, systemu zapisu (szczególnie ciekawe wydają się przypadki allografii), formowania się odrębności kulturowej tego regionu oraz jej przejawów materialnych (zachowane zabytki, centra kultury, w tym kultury druku, oraz bardzo ciekawa sfera tworzenia i odbioru swoistego kodu objawiającego się w literaturze, malarstwie i grafice – również książkowej). Warte uwagi wydają się także zwyczaje praktykowane przez drukarzy, często zbieżne z tymi, które od lat stosowali drukarze koronni, choć czasem odrębne, wytworzone przez zakłady lokalne. Interesującym zagadnieniem badawczym staje się stopień specjalizacji dawnych zecerów. Trudno stwierdzić, czy raczej doskonalili się w składzie w konkretnych językach, czy też władali obydwoma (polski i prosta mowa), a nawet większą ich liczbą (łacina, cerkiewnosłowiański)³⁹. Czy przykłady allografii wskazują na próbę oswojenia lokalnego języka, który rozwinął się na tyle, że nie przystawał do tradycyjnego, cyrylicckiego alfabetu? Interesującym zagadnieniem badawczym jest też rola drukarstwa w kształtowaniu się pewnych norm językowych, które sprawiły, że pierwotna prosta mowa przekształciła się w język nazywany dziś niekiedy staroukraińskim.

39 Przywołany passus Wieliczkowski wskazuje, że jednak mogło tak być znacznie częściej, niż się wydaje, choć wiele mówiące stają się także narzekania Baranowicza w korespondencji z Innocentym Gizelem. W jednym z listów datowanym na 1670 rok, prosząc o pomoc w przygotowaniu publikacji swojego polemicznego traktatu *Nowa miara dawnej wiary...*, Baranowicz żalił się na brak wykształconych w łacinie współpracowników, którzy umieliby przełożyć ją na polski [zob. *Лазарь* 1865: 116–117].

Ważne jest także metodologiczne założenie, że badacz nie powinien wartościować kultury duchowej i materialnej badanego regionu. Anachroniczne oceny estetyczne czy porównania z innymi kręgami kulturowymi mogą uniemożliwić zrozumienie specyfiki i unikatowości zabytków. Z tego względu wszystkie dostępne materiały należy analizować w szerokim kontekście kulturowym.

Bibliografia

Źródła

Baranowicz Łazarz (1671), *Lutnia Apollinowa kożdey sprawie gotowa*, z Typographiey Kijowo-Pieczarskiej, [Kijów], <https://tinyurl.com/3f3hc67t> [dostęp: 24.09.2025].

Baranowicz Łazarz (1676a), *Księga śmierci, albo Krzyż Chrystusow na ktorey żywot nasz umarł*, z Typographiey Archiepiskopskiej w Nowogrodku Siewierskim zostaiącej, Nowogród Siewierski, <https://tinyurl.com/5kx7989d> [dostęp: 24.09.2025].

Baranowicz Łazarz (1676b), *Nowa miara starey wiary, Bogiem udzielona*, z Typographiey Archiepiskopskiej w Nowogrodku Siewierskim zostaiącej, Nowogród Siewierski, <https://tinyurl.com/4admbsj> [dostęp: 24.09.2025].

Baranowicz Łazarz (1680), *Notiy pięć, ran Chrystusowych pięć*, w Typographiey Monastera S. Trojcy Ilińskiego Czernihowskiego, Czernihów, <https://tinyurl.com/538x9v43> [dostęp: 24.09.2025].

Баранович Лазар (1666), *Меч духовный*, Друкарня Києво-Печерської лаври, Київ, <https://tinyurl.com/3f8drhwy> [dostęp: 24.09.2025].

Баранович Лазар (1674), *Трубы словес проповедных на нарочитыя дни праздников...*, Типография Печерской лавры, Киев, <https://tinyurl.com/4dbhtcw6> [dostęp: 24.09.2025].

[Baranovič Lazar (1666), *Meč duhovnyj*, Drukarnâ Kiêvo-Pečers'koï lavri, Kiiv, <https://tinyurl.com/3f8drhwy> [dostęp: 24.09.2025].

Baranovič Lazar (1674), *Truby sloves propovednyh na naročityâ dni prazdnikov...*, Tipografiâ Pečerskoj lavry, Kiev, <https://tinyurl.com/4dbhtcw6> [dostęp: 24.09.2025].]

Literatura

Baranowicz Łazarz [hasło] (1935), w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 1, [red. Władysław Konopczyński], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Kraków.

- Bartolini Maria Grazia (2016), *From Icon to Emblem. The Relation of Word and Image in Lazar Baranovych's Truby sloves propovidnykh na narochnyia dni prazdnikov (1674)*, „The Slavonic and East European Review”, vol. 94, nr 2, <https://doi.org/10.5699/slaveasteurorev2.94.2.0201>
- Bartolini Maria Grazia (2017), „Judging a book by its cover”: meditation, memory, and invention in seventeenth-century Ukrainian title pages, „Canadian Slavonic Papers”, vol. 59, z. 1–2, <https://doi.org/10.1080/00085006.2017.1302644>.
- Bringhurst Robert (2007), *Elementarz stylu w typografii*, przeł. Dorota Dziewońska, Design Plus, Kraków.
- Charkiewicz Jarosław (2015), *Święci władcy jako kategoria świętości w prawosławiu*, „Elpis”, nr 17, <https://doi.org/10.15290/elpis.2015.17.03>.
- Chynczewska-Hennel Teresa (1990), *Z problematyki wpływów kultury polskiej na rosyjską w XVII wieku*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, t. 35.
- Czarski Bartłomiej (2012), *Stemmaty w staropolskich książkach, czyli Rzecz o poezji heraldycznej*, Muzeum Pałac w Wilanowie, [Warszawa].
- Deluga Waldemar (2000), *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*, Wydawnictwo UG, Gdańsk.
- Deluga Waldemar (2003), *Grafika z kręgu Ławry Pieczarskiej i Akademii Mohylańskiej XVII i XVIII wieku*, Collegium Columbinum, Kraków.
- Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku (1960), z. 6: *Małopolska – Ziemia Ruskie*, oprac. Alodia Kawecka-Gryczowa, Krystyna Korotajowa i Wojciech Krajewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Elam Kimberly (2001), *Geometry of design. Studies in proportion and composition*, Princeton Architectural Press, New York.
- Elam Kimberly (2019), *Geometria w projektowaniu. Studia z proporcji i kompozycji*, przeł. Magdalena Komorowska, d2d.pl, Kraków.
- F.Z. [Franciszek Ząbkowski] (1832), *Teoria sztuki drukarskiej*, Księgarnia S.H. Merzbacha, Warszawa.
- Gombrich Ernst Hans (2011), *Magia, mit i metafora: rozważania o obrazach satyrycznych*, w: tegoż, *Pisma o sztuce i kulturze*, Universitas, Kraków.
- Henestroza Cristóbal, Meseguer Laura, Scaglione José (2013), *Jak projektować kroje pisma. Od szkicu do ekranu*, d2d.pl, Kraków.
- Jakowenko Natalia (2011), *Historia Ukrainy do 1795 roku*, przeł. Anna Babiak-Owad, Katarzyna Kotyńska, PWN, Warszawa.

- Kobielus Stanisław (2011), *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Wydawnictwo Benedyktynów, Tyniec.
- Komorowska Magdalena (2023), *Piotrkowczykowie. Z dziejów drukarstwa krakowskiego przełomu XVI i XVII wieku*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Korzo Margarita A. (2018), *Druki jezuickie w kręgach prawosławnych: dwa przykłady z XVII-wiecznej Rzeczypospolitej*, „Biblioteka”, nr 22, <https://doi.org/10.14746/b.2018.22.4>.
- Łużny Ryszard (1969), *Literatura polska w Rosji w wieku XVII i XVIII (Problematyka, stan i potrzeby badań)*, w: *O wzajemnych powiązaniach literackich polsko-rosyjskich. Tom poświęcony VI Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów w Pradze*, red. Samuel Fiszman, Krystyna Sierocka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Łużny Ryszard (1984), *Akademia Kijowsko-Mohylańska a kultura polska*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 2.
- Niedzwiedz Jakub (2004), *Łazarz Baranowicz, poeta ukraińskiego baroku*, „Terminus”, z. 2.
- Pietkiewicz Krzysztof (2015), *Paleografia ruska*, DiG, Warszawa.
- Radyszewskij Rostysław (1996), *Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI do początku XVIII wieku*, cz. 1: *Monografia*, Wydawnictwo Oddziału Polskiej Akademii Nauk, Kraków.
- Romanowski Andrzej (2016), *Literatura polsko-rusko-rosyjska?*, „Wielogłos”, nr 2 (28), <https://doi.org/10.4467/2084395XW1.16.008.5898>.
- Słownik terminów literackich* (2010), red. Janusz Sławiński, wyd. 5, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Socha Klaudia (b.r.), *Typografia kijowskich druków panegirycznych na przykładzie twórczości Stefana Jaworskiego*, oddane do druku.
- Socha Klaudia, (2016), *Typografia publikacji pochodzących z drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego 1674–1819*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Uspienski Boris (2010), *Krzyż i koło. Z historii symboliki chrześcijańskiej*, przeł. Bogusław Żyłko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Vervliet Hendrik Désiré Louis Vervliet (2015), *The combinable type-ornaments of Robert Granjon, 1564–1578*, „Journal of the Printing Historical Society. New Series”, nr 22.
- Vervliet Hendrik Désiré Louis Vervliet (2016), *Granjon's flowers. An enquiry into Granjon's, Giolito's, and De Tournes' ornaments; 1542–86*, Oak Knoll Press, New Castle.
- Абраменко Наталья Михайловна (2015), *Гравюра в книге XVII–XX вв. в контексте русской и европейской культуры*, w: *Четвёртые*

казанские искусствоведческие чтения. искусство печатной графики: история и современность, ред. Юлія Вікторівна Романенкова, Заман, Казань.

- Запаско Яким Прохорович, Дмитрович Ісаєвич Ярослав (1981), *Пам'ятки книжного мистецтва: каталог стародруків, виданих на Україні*, Кн. 1: 1574–1700, Вища школа, Львів.
- Каменева Т.Н. (1974), *Орнаментика и иллюстрации черниговских изданий XVII–XVIII веков*, в: Книга. Исследования и материалы Сборник XXIX, Moskwa.
- Колосова В.П., Крекотень В.І. (2024), *До питання про життя і творчість Івана Величковського*, <http://litopys.org.ua/velych/velo2.htm> [dostęp: 13.10.2024].
- Корзо Маргарита А. (2015), *Лазарь [Баранович]*, в: Православная Энциклопедия, т. 39: Москва: «Православная Энциклопедия», Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», Москва.
- Лазаревский Александр Матвеевич (1886), *Два документа к истории Черниговской типографии*, «Киевская старина», т. 16, Тип. А. Давиденко, аренд. Л. Штамом, Київ.
- Лазарь (1865), *Письма преосвященного Лазаря Барановича с примечаниями*, 2-е изд, тип. Ильинского монастыря, Чернигов.
- ЛАЗАРЬ (Баранович) (1914), в: *Русский биографический словарь*, т. 10: Лабзина–Ляшенко, ред. Николай Дмитриевич Чечулин, Михаил Григорьевич Курдюмов, тип. Главного Управления Уделов, С.-Пб.
- Матушек Олена Юріївна (2015), *Воскресіння Христове в проповідях Лазаря Барановича*, <https://tinyurl.com/y48rt6xt> [dostęp: 19.06.2021].
- Матушек Олена Юріївна (2015), *Воскресіння Христове в проповідях Лазаря Барановича*, «Наукові записки НАУКМА», Серія: Філологічні науки, т. 176: Філологічні науки, тов «Аграр Медіа Груп», Київ.
- Огієнко Іван (1925), *Історія українського друкарства: Історично-бібліографічний огляд українського друкарства XV–XVIII вв*, Накладом Наукового товариства ім. Шевченка, Львів.
- Ситий Ігор (2011), *Чернігівські стародруки в зібранні Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського*, «Сіверянський літопис», nr 3.
- Степовик Дмитрій Власович (1985), *Острожские издания Ивана Фёдорова и формирование титульного листа украинской старопечатной книги*, в: Фёдоровские чтения 1981 [Сборник статей], ред. Евгений Львович Немировский, Наука, Москва.

- Титовъ Феодоръ (1918), *Типографія Києво-Печерской Лавры. Историческій очеркъ (1606–1616–1916 гг.)*, т. 1: (1606–1616–1721 гг.), Типографія Києво-Печерской Успенской Лавры, Київъ.
- Цифрова бібліотека історико-культурної спадщини (2021), <https://tinyurl.com/3v9zv73> [dostęp: 20.06.2021].
- [Abramenko Natal'â Mihajlovna (2015), *Gravûra v knige XVII–XX vv. v kontekste ruskoj i evropejskoj kul'tury*, w: *Četvërtje kazanskije iskusstvovedčeskie čtenia. iskusstvo pečatnoj grafiki: istoriâ i sovremennost'*, red. Ŭliâ Viktorivna Romanenkova, Zaman, Kazan'.
- Zapasko Âkim Prohorovič, Dmitrovič İsaëvič Âroslav (1981), *Pam'âtki knižnogo mistectva: katalog starodrukiv, vidanih na Ukraïni*, Kn. 1: 1574–1700, Viša škola, L'viv.
- Kamenëva T.N. (1974), *Ornamentika i illûstracii černigovskih izdanij XVII–XVIII vekov*, w: *Kniga. Issledovaniâ i materialy Sbornik XXIX*, Moskwa.
- Kolosova V.P., Krekoten' V.İ. (2024), *Do pitannâ pro žittâ i tvorčist' İvana Velîkovs'kogo*, <http://litopys.org.ua/velych/velo2.htm> [dostęp: 13.10.2024].
- Korzo Margarita A. (2015), *Lazar' [Baranovič]*, w: *Pravoslavnaâ Ėnciklopediâ*, t. 39: Moskva: «Pravoslavnaâ Ėnciklopediâ», Cerkovno-naučnyj centr «Pravoslavnaâ Ėnciklopediâ», Moskva.
- Lazarevskij Aleksandr Matveevič (1886), *Dva dokumenta k istorii Černigovskoj tipografii*, «Kievskââ starina», t. 16, Tip. A. Davidenko, arend. L. Štamom, Kiev.
- Lazar' (1865), *Pis'ma preosvâšennogo Lazarâ Baranoviča s primečaniâmi*, 2-e izd, tip. Il'inskogo monastyrà, Černigov.
- LAZAR' (Baranovič) (1914), w: *Russkij biografičeskij slovar'*, t. 10: *Labzina–Lâsenko*, red. Nikolaj Dmitrievič Čečulin, Mihail Grigor'evič Kurdûmov, tip. Glavnago Upravleniâ Udelov, S.-Pb.
- Matušek Olena Ŭriïvna (2015), *Voskresinnâ Hristove v propovidâh Lazarâ Baranoviča*, <https://tinyurl.com/y48rt6xt> [dostęp: 19.06.2021].
- Matušek Olena Ŭriïvna (2015), *Voskresinnâ Hristove v propovidâh Lazarâ Baranoviča*, «Naukovi zapiski НАУКМА», Seriâ: *Filologični nauki*, t. 176: *Filologični nauki*, ТОВ „Аграр Медіа Груп”, Киïв.
- Ogiënko İvan (1925), *İstoriâ ukraïns'kogo drukarstva: İstorično-bibliografičnij oglâd ukraïns'kogo drukarstva XV–XVIII vv*, Nakladom Naukovogo tovaristva im. Ševčenka, L'viv.
- Sitiĭ Igor (2011), *Černigivs'ki starodruki v zibranni Černigivs'kogo istoričnogo muzeû imeni V. V. Tarnovs'kogo*, «Siverâns'kij litopis», nr 3.
- Stepovik Dmitrij Vlasovič (1985), *Ostrožskie izdaniâ İvana Fëdorova i formirovanie titul'nogo lista ukraïnskoj staropečatnoj knigi*,

w: *Fëdorovskie čtenia 1981* [*Sbornik statej*], red. Evgenij L'vovič Nemirovskij, Nauka, Moskva.

Titov Feodor (1918), *Tipografiâ Kievo-Pečerskoj Lavry. Istoričeskij očerok (1606–1616–1916 gg.)*, t. 1: (1606–1616–1721 gg.), Tipografiâ Kievo-Pečerskoj Uspenskoj Lavry, Kiev.

Cifrova biblioteka istoriko-kul'turnoi spadšini (2021), <https://tinyurl.com/3v9zv73> [dostęp: 20.06.2021].]

Klaudia Socha

Eastern or Western Art? 17th-Century Eastern Borderlands

Typography in Printed Works of Lazar Baranovych

The article attempts to compare the characteristics of Lazar Baranovych's texts printed in both Latin and Cyrillics scripts. The comparison is particularly interesting, given that the author is a representative of 17th-century writers from the Dnieper Ukraine who wrote in multiple languages (Latin, Polish, Church Slavonic, Russian, Ruthenian) and styles. The graphic design of their texts was adapted to their subject matter and language, yet the close relationship between the language systems lead to the emergence of a characteristic style of interpenetrating means of expression typical of the region.

Keywords: typography of 17th-century print; old book layout; Latin and Cyrillic print in the Dnieper Ukraine.

Klaudia Socha – dr hab., adiunkt w Katedrze Edytorstwa i Nauk Pomocniczych Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się historią książki, druku, grafiki książkowej i czytelnictwa oraz estetyką publikacji. Obecnie interesuje się rozwojem projektu typograficznego (layoutu) książki drukowanej, historią zasobów typograficznych dawnych oficyn drukarskich oraz kompozycją i funkcją ilustracji książkowej. Stara się łączyć kompetencje badawcze z praktycznymi, związanymi z projektowaniem i składem publikacji.

Ewa Rajewska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-8561-0638

Naturalistki przełomu wieków i prawdziwa natura ich pisarstwa: *Baby Buds* (1895) Ellis Ethelmer i *Skąd się wziął twój braciszek?* (1903, 1905) w przekładzie Róży Centnerszwerowej*

Profesor Ewie Kraskowskiej, mojej Mistrzyni
– na urodziny

1. Pisarki i przyrodoznawstwo

W Wielkiej Brytanii już w drugiej połowie XVIII wieku, niedługo po tym, jak Elizabeth Blackwell opublikowała swój słynny *A Curious Herbal* (1735), zwierający 500 rysowanych z natury, niezwykle precyzyjnych, ręcznie kolorowanych miedziorytów przedstawiających rośliny, botanika stanowiła doskonałą niszę dla badaczek. „Angielskie córki Flory, zachęcane przez rodziców, nauczycieli i publicystów, idąc za głosem swych zainteresowań, udziały się na botanicznej niwie”¹ – pisała, nie bez ironii, Ann B. Shteir [1996: 8]. Zachęcano je dopóty, dopóki efekty ich działań mogły się zaliczyć do „botanicznych publikacji kurtuazyjnych” („polite literature of botany”) [Shteir 1996: 165] i nie aspirowały do profesjonalnych badań, zarezerwowanych wówczas dla mężczyzn. Jak również dopóki wpisywały się w ramy przyjętego paradygmatu – miały formę listów lub dialogów i posługiwały się parabolami,

* This research was funded in whole or in part by National Science Centre, Poland, grant number 2021/41/B/HS2/00876. For the purpose of Open Access, the author has applied a CC-BY public copyright licence to any Author Accepted Manuscript (AAM) version arising from this submission.

1 Wszystkie cytowane w publikacji fragmenty, o ile nie zaznaczę inaczej, podaję w tłumaczeniu własnym – E.R.

mającymi przekazać młodym adeptom (i adeptkom!) przyrodoznawstwa wskazówki moralne oraz koncepcje teologii naturalnej [Shteir, Gates 1997: 10, 13].

Trend pisania przez kobiety popularyzatorskich przyrodoznawczych książek dla dzieci zaznaczył się w Wielkiej Brytanii już na przełomie XVIII i XIX wieku: Ellenor Fenn, Priscilla Wakefield, Laetitia Ford i Mary Jackson opowiadały o życiu roślin i zwierząt w taki sposób, aby dziecięcym czytelnikom przekazywać nie tylko wiedzę, lecz także nauki moralne [Henson 1997: 118]. W drugiej połowie stulecia tworzyła Arabella Buckley, promotorka przystępnej „białej magii” nauki, autorka m.in. *The Fairy-Land of Science* (1879; *Czary w krainie wiedzy*, przeł. E. Hajbowiczowa, 1883), *Through Magic Glasses* (1890; *Przez szkła czarodzieja*, przeł. J.K. Potocki, 1892) i *Moral Teachings of Science* (1891) [Gates 1997: 175]. Poza tym botanika niejednokrotnie pozwalała badaczkom wysłowić kobiece doświadczenie – w swoich przyrodoznawczych tekstach używały swego języka ezopowego [McNeill 2016].

W porozbiorowej Polsce sytuacja przedstawiała się zupełnie inaczej – zgodnie z uwarunkowanym kulturowo podwójnym standardem edukacyjnym nauki ścisłe i przyrodnicze uznawano za domenę nieodpowiednią dla kobiet i dziewcząt; przekonanie to wpiisywało się w powszechnie przyjęty pozytywistyczny paradygmat naukowy [Kraskowska 2015: 130]. Maria Julia Zaleska (1831–1889), pisarka, publicystka i tłumaczka, z zamiłowania przyrodniczka, faktyczna redaktor naczelna wydawanego w Warszawie ilustrowanego tygodnika „Wieczory Rodzinne”, okrzyknięta przez krytykę polskim „Newtonem kwestii kobiecej” [Urbanowska 1889: 245], samouczka, tak wspominała swoją edukację, odebraną w pierwszej połowie XIX stulecia:

Zawsze [...] miałam upodobanie namiętne prawie do nauk ścisłych, matematykę tak lubiałam, że o własnych siłach uczyłam się algebry z książek ojcowskich. Fizyka i chemia także mnie pociągały, ale w owych czasach kobiety nie uczyły się tego, i nie mogąc dostać książek pomocniczych, doznawałam nieraz prawdziwej męki, słysząc o naukach upragnionych, a całkiem dla mnie niedostępnych. [cyt. za: Urbanowska 1889: 245]

Sytuacja ta, w polskiej historii nauki oraz historii literatury niedostatecznie jeszcze opisana, zaczęła się zmieniać dopiero na przełomie XIX i XX wieku. Celem niniejszego artykułu jest zmapowanie sposobów wykorzystywania najnowszych zdobyczy przyrodoznawstwa do celów literackich przez polskie twórczynie końca XIX stulecia. Użycia te niejednokrotnie inspirowały się brytyjską tradycją pisaną przyrodoznawczych książek dla dzieci, niektóre z nich pod względem intencji i recepcji wykraczały jednak daleko poza popularyzację wiedzy. Intryguje mnie zwłaszcza sprawczość tłumaczek, a dokładnie sposób, w jaki pewna obcojęzyczna książka, wybrana do tłumaczenia przez społecznie i literacko świadomą tłumaczkę literatury, zdołała wpłynąć na polski dyskurs pedagogiczny początku XX wieku – *de facto* jest to rodzaj sprawczości będący przedmiotem zorientowanych feministycznie badań nad tłumacz(k)ami [por. Vassallo 2023: 103]. Interesuje mnie również sam dyskurs i jego płynne przejście od kwestii edukacji dziecięcej do edukacji moralnej dziewczynek, a stamtąd – do zagadnień koedukacji.

Polskie naturalistki końca XIX wieku testowały granice pisarstwa naukowego, a jako pisarki używały swojej wiedzy botanicznej do osiągnięcia różnych artystycznych i pedagogicznych celów. Wspomniana już Zaleska w swoich pionierskich książkach dla dzieci traktowała przyrodoznawstwo jako środek rozbudzania naukowej ciekawości swoich czytelniczek i czytelników oraz poszerzania ich ogólnej wiedzy o świecie. Oto jak dobroduszenie zachęcała młodzież do lektury swojego botanicznego dziełka *Obraz świata roślinnego* (1875):

Wszak lubicie kwiaty, czytelnicy? Wy zwłaszcza, czytelniczki młode? [...] Dla mnie w dzieciństwie ogródek najmilszą był zabawką. [...] Ale chociaż wszystkie wolne chwile spędzałam w ogródku w towarzystwie tych ulubionych kwiateczków, nie miałam jednak wtenczas żadnego pojęcia o życiu roślin; nigdy nie pomyślałam o tym, jak to one wschodzą, czym się żywią i jakim sposobem rosną. Później dopiero, starszą już będąc, kiedy się o tym wszystkim naczałam w pięknych i uczonych książkach, przekonałam się, że w moim ogródku działy się rzeczy

bardzo ciekawe, cudowne rzeczy, a ja o tym nic a nic nie wiedziałam. I przyszło mi na myśl, że wy radziłyście może, nie czekając, aż dorosnięcie, teraz już coś ciekawego o życiu roślin usłyszeć, a ja znów muszę się wam przyznać, że wielką mam ochotę o tym pogawędzić. Czy tylko zechcecie mnie słuchać?

[...] Tylko niechże was [...] te uczone wyrazy nie przestraszają, nie mamy zamiaru prowadzić z wami naukowego wykładu, od tego są ludzie uczeńsi; ci niech piszą językiem naukowym naukowe książki, my tylko pogawędzimy ze sobą, a jeśli w tej gawędzie znajdzie się czasem i nauki trochę, to postaramy się ją tak zaprawić, żeby nie była bardzo nudną. [Zaleska 1875: 5–6, 22]

Niezależnie od tych zachęt publikacja Zaleskiej zawierała bardzo solidną porcję wiedzy z dziedziny botaniki – w postaci pozorowanego dialogu z czytelnikami, formalnie podobnego do tych, jakie Priscilla Wakefield i Jane Marcet z sukcesem przedstawiały anglojęzycznym odbiorczyniom i odbiorcom w pierwszych dekadach XIX wieku. A wcześniejsza książka Zaleskiej, *Wieczory czwartkowe: opowiadania o cudach przyrody i znakomitszych odkryciach naukowych, młodocianemu wiekowi poświęcone* (1871), opublikowana anonimowo, pod pseudonimem „Stary Przyjaciel Dzieci”, rzeczywiście miała formę rozmowy rozpisanej na głosy wuja i trojga dzieci – dwóch chłopców i dziewczynki – i stanowiła cykl dość przystępnych pogadanek głównie z dziedziny fizyki i chemii, z bardzo ciekawym rozdziałem („wieczorem”) poświęconym fotografii. *Wieczory czwartkowe* zdobyły sobie popularność i znalazły bardzo ciekawą kontynuację: Zofia Rudnicka-Joteyko (1868–1933), nauczycielka, popularyzatorka wiedzy chemicznej i przyrodniczej, siostra słynnej fizjolożki i psycholożki dr Józefy Joteyko, kontynuując pomysł Zaleskiej, przejęła jej koncept narracyjny i jego strukturę, ale w swoich *Nowych wieczorach czwartkowych* (1903) zamiennie podmieniła wuja na ciotkę.

Dla Zofii Urbanowskiej (1849–1939), również przyrodniczkisamouczki, publicystki, krytyczki literackiej i pisarki, młodszej koleżanki Zaleskiej z redakcji tygodnika „Wieczory Rodzinne” i uważnej czytelniczki anglojęzycznych publikacji naukowych,

zwłaszcza *Morality and Sagacity of Plants* (1884; pol. przekład: *Zmysłność i moralność roślin. Zarys życia i obyczajów królestwa roślinnego*, przeł. J.K. Potocki, Warszawa 1886) Johna Ellora Taylora [Kraskowska 2015: 130], przyrodoznawstwo stanowiło bogaty rezerwuar symboli. Urbanowska eksplorowała zagadnienie prawa moralnego w świecie roślin i w świecie ludzkim, jej przyrodoznawcze artykuły dla dzieci oraz powieści przygodowe były w istocie przypowieściami moralnymi. Akcja najsłynniejszej z nich, *Gucia zaczarowanego. Powieści dla młodszych dzieci* (1884), została starannie osadzona w świecie owadów, w którym gnuśny, zamieniony w muchę chłopiec musiał odbyć karę za lenistwo. Powieść *Róża bez kolców. Opowiadanie z niedawnej przeszłości osnute na tle przyrody tatrzańskiej* (1903) oferowała podobną szansę na odkupienie moralne w Tatrach pewnemu angielskiemu baronetowi, który za młodu był zubożałym polskim szlachcicem i w poszukiwaniu lepszego życia zdecydował się na emigrację. *Róża bez kolców* jest powieścią niemalże encyklopedyczną, akumulującą rozległą wiedzę Urbanowskiej na temat Tatr: botaniczną i zoologiczną, geologiczną, mineralogiczną, topograficzną, folklorystyczną, architektoniczną, wreszcie kulinarną; przyrodoznawstwo odgrywa tam bardzo ważną rolę, a jednak zasadniczym tematem jest moralność – tytułowa róża bez kolców, niezwykle rzadki gatunek, który baronet tak bardzo pragnie włączyć do swojej kolekcji, że podejmuje ekspedycję w Tatry, jest także symbolem jedwabnego, a w gruncie rzeczy pustego, może nawet nienaturalnego życia, które wybrał.

Róża Centnerszwerowa (1867–1940), tłumaczka literacka, działaczka społeczna i feministka, nie była wprawdzie naturalistką i nie pisała książek z dziedziny nauk przyrodniczych, zdecydowała się jednak przetłumaczyć na język polski bardzo szczególną anglojęzyczną broszurkę: *Baby Buds* (1895), sygnowaną nazwiskiem „Ellis Ethelmer”. Książeczka ta, wyraźnie odwołująca się do brytyjskiej tradycji pisania popularizatorskich przyrodoznawczych książek dla dzieci, na pierwszy rzut oka mogłaby uchodzić za podręcznik botaniki dla najmłodszych – jednak w zamyśle autorki miała być pretekstem do dyskusji o rozmnażaniu człowieka. Centerszwerowa uznała ją „za cenny przyczynek do kwestii rozumnego uświadamiania dzieci w sprawach płciowych” [Ethelmer 1903: 5]. Polski przekład *Baby*

Buds (1903; wyd. 2 przejrz. i popr. 1905) jednoznacznie przyczynił się do zmian, jakie zaszły w postrzeganiu wychowania i kształcenia dzieci na ziemiach polskich w pierwszych dekadach XX wieku.

2. Natura rzeczy. Kwestia „trudna i drażliwa”

Podobnie jak Róża Centnerszwerowa, Ellis Ethelmer nie zalicza się do XIX-wiecznych naturalistek. Artykuły publikowane w „Westminster Review”, poemat *Woman Free* (1893) oraz eseje *Life to Woman* (1896) i *Phases of Love: As it was, As it is, As it may be* (1897) wskazują, że głównym przedmiotem zainteresowań osoby autorskiej była nie botanika, lecz kwestia kobieca. Nazwisko „Ethelmer” figuruje ponadto na okładkach dwóch książek z dziedziny edukacji seksualnej dla młodszych i najmłodszych czytelników: *The Human Flower* (1894) i właśnie *Baby Buds* (1895).

Co więcej, można wątpić, czy autor(ka) był(a) kobietą – prawdziwa tożsamość autorska wciąż budzi kontrowersje. Pseudonim „Ellis Ethelmer” przypisuje się Elizabeth Wolstenholme Elmy (1833–1918), pionierce, a później ikonie brytyjskiego ruchu sufrażystowskiego, aktywistce społecznej, pedagogce-samouczce, zawziętej przeciwniczce ustaw o zwalczaniu chorób zakaźnych (*Contagious Diseases Acts*), usiłujących w sposób opresyjny dla kobiet opanować zjawisko prostytucji, ostatecznie uchylonych w 1886 roku, i zagorzałej zwolenniczce ustawy o prawach własności kobiet zamężnych (*Married Women’s Property Act*), uchwalonej w roku 1882, oraz ustawy o opiece nad małoletnimi (*Guardianship of Infants Act*), uchwalonej w roku 1886; założycielce Women’s Emancipation Union [Jeffreys 1982: 636; Gates 1998: 131–133; McNeill 2016; Catalogue British Library]. Kandydatem do pseudonimu jest także Benjamin John Elmy (1838–1906), przedsiębiorca, zwolennik praw kobiet, wiceprezes National Secular Society i mąż Wolstenholme Elmy [Ellis 1921: 53; Holton 1996: 7]. Zwolennicy innej hipotezy atrybucyjnej utrzymują, że „Ellis Ethelmer” to wspólny pseudonim Elizabeth Wolstenholme Elmy i Benamina Elmy, którzy pracowali w twórczym tandemie [Nelson 1997: 111]. Ten spór szczegółowo omawia Maureen Wright w biografii słynnej sufrażystki; stwierdza, że Wolstenholme Elmy jednoznacznie wskazywała, iż „Ethelmer”

to pseudonim Benjamina, ale jej poglądy i ich wspólne życie bez wątpienia wywarły wpływ na jego twórczość [Wright 2011: 25].

W pisarstwie tym priorytetem była kwestia dostępu kobiet do edukacji. Poemat *Woman Free* postuluje, że młodzież, „tak dziewczę, jak i chłopiec”, powinna „z jednaką wolnością” móc się doskonalić w wysiłku i ciała, i umysłu [Ethelmer 1893: 23]. *Life to Woman* potępia „zdeprawowaną moralność, która na ścieżce rozwoju kobiet stawia materialne czy sentymentalne przeszkody” [Ethelmer 1896: 6]. Ważnym elementem edukacji było dla Ethelmer(a) wychowanie seksualne. *The Human Flower* ubolewa nad ignorancją kobiet

jakże często doprowadzanych lub wręcz nakłanianych do zawarcia małżeństwa bez żadnej wiedzy o realiach macierzyństwa, bez słowa uprzedzenia o fizycznej bliskości małżonków, która, jeśli nie wzbudzi w nich wzajemnej skłonności, może się okazać odrażająca i nie do zniesienia. [Ethelmer 1897: 39]

Narrację *Baby Buds* ujmują w ramę cytaty z poezji Alfreda Tennysona – otwiera je dystych z elegii *In Memoriam*: „Niech coraz bujniej wzrasta wiedza / I większy rośnie w nas szacunek”.

Pod koniec XIX wieku – u zmierzchu epoki wiktoriańskiej – nieświadomość praw rozmnażania płciowego nadal uchodziła za cnotę wśród dojrzałych kobiet, coś dopiero u dziewcząt i dzieci [Jeffreys 1982: 637]. A jednak „dostrzega się coraz szerzej, że skutki tej ignoranckiej niewinności są zbyt dojmujące”, diagnozował ówczesną sytuację Havelock Ellis, pionier seksuologii [Ellis 1921: 43]. Brytyjski dyskurs publiczny lat 90. XIX wieku uznawał, że dzieci – zarówno chłopcy, jak i dziewczynki – mają prawo do uświadczenia w sprawach płciowych [Ellis 1921: 43].

Dziecięce pragnienie pozyskania wiedzy dotyczącej własnej genezy jest pragnieniem całkowicie naturalnym, szczerym i nieszkodliwym, pod warunkiem, że nie nabierze znamion perwersji pod wpływem stłumienia

– pisał Ellis [1921: 48], podkreślając, że wiadomości na temat rozmnażania powinna przekazać dziecku w pierwszych latach życia

jego matka, bo to jej „obowiązek i przywilej” [Ellis 1921: 55]. Rozziew między maternalistycznym a proprofesjonalnym podejściem do edukacji seksualnej w Wielkiej Brytanii w latach 80. i 90. XIX wieku przebadła i opisała Claudia Nelson. Ellis, lekarz, autor zebranych w siedmiu tomach pionierskich *Studies in the Psychology of Sex* (1897–1928), wyraźnie solidaryzował się z opcją maternalistyczną. Zdaniem Nelson opcja druga – proprofesjonalna –

postrzegała kontrolę seksualności jako domenę dyrektorów szkół, a także lekarzy i duchownych: wykształconych mężczyzn z klasy średniej i wyższej średniej, na których rozeznaniu w kwestii tego, co jest najlepsze dla brytyjskiej młodzieży, można było polegać. [Nelson 1997:105]

To „przytłaczająco zmaskulinizowane” proprofesjonalne lobby domagało się programów wychowania seksualnego odmiennych dla każdej z płci, pisała Nelson:

Dziewczęta miały się dowiadywać o ciąży, chłopcy – o wstrzeмиéźliwości i opieraniu się pokusom dewiacji, na jakie byli wystawieni w szkołach prywatnych, zwłaszcza zaś onanizmowi. Ówczesne rozumowanie fundowało się na sugestywnej opozycji: wiedza dziewcząt miała się koncentrować wokół macierzyństwa, wiedza chłopców – wokół seksu. W tych ramach młodzież dorastałaby, „poznając” seks z zupełnie odmiennych stron za sprawą kolejnego podwójnego standardu. Tego właśnie efektu maternaliści chcieli uniknąć. [Nelson 1997: 105]

Baby Buds, napisane przez Ethelmer(a) w formie monologu matki do małego dziecka, co ważne: dziecka o niedoprecyzowanej w tekście płci, były książką „maternalistyczną”. Poprzedził ją *The Human Flower*, opublikowany w roku 1894 (drugie, „poprawione i rozszerzone” wydanie jeszcze w tym samym roku, trzecie „dodatkowo rozszerzone” rok później) „krótki traktat” o znamienym podtytule: *A Simple Statement of the Physiology of Birth and the Relations of the Sexes* (Proste nakreślenie fizjologii narodzin i relacji między płciami). Celem tej książeczki było „w słowach

prosty i nieobraźliwych, w zwięzłej i przystępnej formie zdać sprawę z okoliczności, w jakich istoty ludzkie przychodzą na świat” [Ethelmer 1897: 3, 6]. Napisana została „dla pouczenia tak dorosłych, jak i młodzieży”. Krytyka zalecała ją matkom, które „nie popelnia błędu, wręczając je córkom mającym wkrótce wstąpić w związek małżeński” [Ethelmer 1896: 68]. Literatura poświadczająca, że takie publikacje były bardzo potrzebne: w tym samym 1894 roku popularna pisarka brytyjska George Egerton opublikowała opowiadanie *Virgin Soil*, którego tematem jest wstręt, niemożność zniesienia fizycznej bliskości między małżonkami. Bohaterka tego utworu czyni gorzkie wyrzuty swojej matce, która nie uświadomiła córki seksualnie przed ślubem, w konsekwencji łamiąc jej życie [Showalter 1999: 213].

Baby Buds powstały na zamówienie społeczne:

Niniejsza książeczka, *Baby Buds*, wydana na skutek sugestii i próśb licznych nabywców *The Human Flower*, stanowi dla czytelników młodszych pierwszy krok, prowadzący ich ku wiedzy i dojrzałym szczegółom zawartym w tej wcześniejszej publikacji. Nie jest po prostu skrótem tego kompendium ani też zwykłym powtórzeniem jego trzonu – została inaczej skomponowana i napisana zupełnie od nowa, przy użyciu prostego języka i konceptów odpowiednich dla tak młodego wieku. [Ethelmer 1895: 5]

Warto zauważyć, że to jedna z pierwszych książek o tej tematyce adresowanych do najmłodszych odbiorców – a może nawet jest pierwsza: jako pierwszą wymienia ją Havelock Ellis [1921: 53]. Seksuolog chwali tę publikację także za przedstawienie faktów „w sposób prosty i delikatny, aczkolwiek autor nie jest jednak szczególnie wiarygodnym przewodnikiem, jeśli chodzi o naukowy aspekt tych zagadnień” [Ellis 1921: 53].

The Human Flower i *Baby Buds* były w swoim czasie czytane i dość szeroko komentowane [Wright 2011: 162]. Wyimki z pochwalnych recenzji, zamieszczane na końcu książek sygnowanych nazwiskiem Ethelmer, wskazują, że recepcja *The Human Flower* była żywsza. Lecz to *Baby Buds*, zdaniem recenzenta pisma „Shafts”,

były „znakomite. Cechuje je ta szczególna jakość naprawdę dobrej książki dla dzieci” [Ethelmer 1896: 70].

Baby Buds to licząca 47 stron broszurka *in sextodecimo*, pozbawiona ilustracji. Na stronie tytułowej w miejscu wydawcy widnieje nazwisko „Pani Wolstenholme Elmy, Buxton House, Congleton”, od której książeczkę można kupić za szylinga; przesyłka w cenie. Narracja jest prowadzona w pierwszej osobie przez matkę, która kieruje swój monolog do czteroletniego dziecka:

Moje kochanie, Norah powiedziała mi wczoraj wieczorem, że zainteresowało cię, skąd się wzięło nasze nowe maleństwo. Norah sądzi, że może ja wyjaśnić ci to jaśniej i prościej, niż zrobiłaby to ona.

Spróbuję, skarbie, i bardzo się cieszę, że twój umysł dojrzewa i zaczyna dostrzegać cud, jakim jest życie [...]. [Ethelmer 1895: 7]

To naprawdę książka „o ptaszkach i pszczołkach”, w której rzeczywiście pojawiają się różne gatunki ptaków oraz ich jaja, pszczoły, rozmaite nasiona, jak również kwiaty męskie i żeńskie – oraz odpowiednie analogie. Wiedza o fizjologii człowieka zostaje dziecięcym czytelnikom przekazana poprzez odniesienia do botaniki:

Jeżeli uważnie będziesz się przyglądać kwiatom oraz ich nasionkom, nauczysz się z tego zarazem, że z powstawaniem młodych zwierzątek i małych dzieci dzieje się to samo.

Wiesz, że tylko samiczka składa jajka, nigdy zaś samiec, tak samo kobiety tylko rodzą małe dzieci, nigdy zaś mężczyźni. Pomiędzy kwiatami są też kwiaty męskie i kwiaty żeńskie. Kwiaty męskie mają nasionka tak małe, że nie można ich pojedynczo rozróżnić, przedstawiają się one w postaci żółtawego pyłku kwiatowego, nasionka zaś zawarte w kwiatkach żeńskich rosną i stają się nieraz nawet dość dużymi.

Kwiat męski oddaje część swojego pyłku nasienne, aby dopomóc nasionkom kwiatów żeńskich do rośnięcia. Gdyby tego nie było, nie miałyby nasionko sił do rozwoju. To samo

ma też miejsce u zwierząt i ludzi. [Ethelmer 1903: 10–11; przeł. R. Centnerszwerowa]

Botaniczne analogie nie były nowością, już pod koniec XVIII wieku Christian Gotthilf Salzmann, niemiecki pedagog, doradzał uświadamianie dzieci poprzez naukę botaniki. Havelock Ellis, odwołując się do Salzmann, potwierdzał, że botanika jest najbezpieczniejsza: „Od życia płciowego roślin do życia płciowego zwierząt niższych już tylko krok, który nauczyciel podług własnego uznania uczynić może” [Ellis 1921: 58]. *Baby Buds* prowadzi swój wywód bardzo dyskretnie, paralele botaniczne wchodzi w takie szczegóły, że tajemnica ludzkiego rozrodu praktycznie znika z pola widzenia. Celowo, twierdzi Nelson, Wolstenholme Elmy nie troszczyła się tak naprawdę o sprawy seksu, ale o emocje i obyczaje społeczne:

Feminizm Wolstenholme Elmy podściela wszystkie jej spostrzeżenia, od sprzeciwu dla wiwisekcji po jej opis męskości. Kwiaty męskie, pisze, mogą się wielu osobom wydawać „niepotrzebne”, „bezużyteczne”, skoro nie rodzą owoców (s. 26); życie to tak naprawdę macierzyństwo. W rzeczy samej u najdoskonalszych ze zwierząt ojciec zachowuje się tak jak matka, karmiąc swoją partnerkę i biorąc udział w wysiadywaniu jaj (s. 18), podkreśla Wolstenholme Elmy; to zachowanie, które ludzie powinni naśladować. *Baby Buds* sugerują, że to takich informacji potrzebuje dziecko, aby podaną mu wiedzę o seksualności mogło umiejscowić we właściwym kontekście. [Nelson 1997: 112]

Baby Buds stanowią ewidentną krytykę tradycyjnych ról płciowych, twierdzi McNeill. „Będąc przedłużeniem aktywizmu Elmy, są jawnym wezwaniem do równości płci w czasach, kiedy brytyjscy politycy robili wiele, aby do niej nie dopuścić” [McNeill 2016].

Zarysowane w *Baby Buds* analogie między istotami ludzkimi a nie-ludzkimi nie sprowadzają się jednak tylko do kwestii rozmnażania. Dzisiejszym czytelnikom przedstawione w książeczce rozumienie ludzkiego miejsca w świecie natury może się wydawać

zaskakująco współczesne. Niezupełnie pośród zwierząt i roślin, raczej jednak ponad, ponieważ dla Ethelmer(a) hegemonia człowieka nie ulega kwestii, ludzie to „istoty najwyżej stojące” [Ethelmer 1905: 29]. A jednak

[g]dy z całą miłością interesować się będziemy losem zwierząt i roślin, życie nasze stanie się bogatszym i piękniejszym, natura bowiem, matka wszystkich żywych tworów, nowe wciąż będzie przed nami odsłaniała tajemnice swoje, cuda, czary, całe skarby miłości i szczęścia. Im lepiej też naturę poznamy, tym bardziej wzrośnie i spotęguje się w nas poczucie obowiązku nie tylko niewyrządzania nikomu krzywdy, ale – wprost przeciwnie – przyczyniania się do ulżenia doli istot mniej od nas szczęśliwych, niezależnie od tego, czy istotami tymi są ludzie, zwierzęta, czy rośliny. [Ethelmer 1903: 30–31; przeł. R. Centnerszwerowa]

Lecz kwestia edukacji seksualnej okazała się w recepcji *Baby Buds* i *The Human Flower* najbardziej istotna. Podczas gdy recenzja *Baby Buds* opublikowana w „Shafts” w 1895 roku była entuzjastyczna: książka ta jest tak wzniosła, że „rodzice, pomagając swoim dzieciom przeczytać ją i zrozumieć, mogą poczuć, jak czystsze stają się ich własne dusze” [Nelson 1997: 111], recenzja *The Human Flower* z pisma „Lancet” z tego samego roku potępiła publikację za promowanie niemoralności: „wielka krzywda może wyniknąć z podsunienia chłopcu zamieszczonego tam opisu żeńskich narządów rozrodczych, jak również ze zmuszenia dziewczęcia do lektury opisu analogicznych narządów u mężczyzny”, książka ta bowiem „rozbudzi ciekawość i pragnienie, by sprawdzić adekwatność tego opisu” [Nelson 1997: 111].

Tytułowa metafora – *baby buds*, małe/dziecięce pączki – zostaje wyjaśniona w tekście, okazując się bardziej metaforyczna, niż z pozoru mogłoby się wydawać. *Baby Buds* to nie tylko krok na drodze do bardziej szczegółowego pod względem anatomicznym *The Human Flower*, ludzkiego kwiatu. To metafora dziecięcych narządów płciowych. Po to zaś, aby „wyrósł silnym i czystym na ciebie i w działaniu, w woni czystego umysłu i serca stać się pięknym

i słodkim jak kwiat”, jak również by dopełnić „solennego obowiązku i przywileju kontynuowania życia narodu i przyczyniania się do jego dobrostanu i chwały poprzez zostanie rodzicami zdrowych dzieci” – obowiązku o wyraźnym wydźwięku eugenicznym – przy delikatnych płatkach nie wolno manipulować:

Zapowiedziałam ci, że niektóre elementy tej opowieści staną się dla ciebie jaśniejsze, kiedy dorośniesz i potrzebna ci będzie dalsza wiedza. Chociaż bowiem te ważne, podobne do kwiatów narządy, męskie lub żeńskie – w zależności od tego, czy jesteś dziewczynką, czy chłopcem – już się u ciebie rozwijają, nie domagają się jeszcze od ciebie szczególnej uwagi, dopóki pozostajesz dzieckiem. Z czasem, kiedy stopniowo dojrzeją i zaczniesz sobie poniekąd zdawać sprawę z ich istnienia, na podstawie tego, co już wiesz, łatwo pojmiesz, jak bardzo jest ważne, żeby nigdy się nimi nie bawić ani przy nich nie manipulować. Gdyż dopóki w pełni nie dorośniesz, narządy te są jak delikatne pączki mającego się rozwinąć kwiatu, a wiesz przecież, że jeśli uszkodzi się pączek, cały kwiat zmarnieje. [Ethelmer 1895: 39–40]

Centnerszwerowa w polskim przekładzie *Baby Buds* pominęła zarówno wzmiankę o podyktowanym przez kwestie eugeniczne „solenym obowiązku” względem narodu, jak i cały passus o szkodliwych skutkach onanizmu. I nie były to jedyne zmiany. Za sprawą tych i innych, pozornie mało znaczących translatorskich ingerencji, Centnerszwerowa osadziła swoje tłumaczenie w dyskursie znacznie szerszym niż tylko edukacja seksualna dzieci, a jej aktywizm społeczny oraz dyskusja, jaką ten przekład wywołał, dodatkowo ten efekt wzmocniły.

3. Tłumaczka i jej sprawczość. Od botaniki do koedukacji

Informacji o Róży Centnerszwerowej jest bardzo niewiele. Katalog Biblioteki Narodowej przedstawia ją jako tłumaczkę m.in. Maurice’a Maeterlincka, Ernesta Renana, Stefana Zweiga, Oscara Wilde’a, Johna Galsworthy’ego, Ady Negri, Honoré de Balzaca, Émile’a Zoli,

Charlotte Brontë, a także książek dla dzieci: *Długonogiego Iksa* (wznawianego później jako *Tajemniczy opiekun*) Jean Webster i *Jędraszka w samochodzie* (sequelu *Przygód Pinokia* Carla Collo-diego) pióra Giulia Erpianisa. Zadebiutowała tłumaczeniem dramatu *Młodość* Maxa Halbego w 1896 roku. Przekłady publikowała od pierwszych lat XX wieku do wybuchu II wojny światowej; niektóre z nich, jak *Villette* Brontë, wznawia się jeszcze dzisiaj. Była feministką i aktywistką społeczną; pisała m.in. dla tygodników „Nowe Słowo”, „Ogniwo” i „Izraelita”, później także do „Kurierza Codziennego”, „Nowej Gazety” i „Bluszczu”. W „Niwie Polskiej” od 1904 była odpowiedzialna za dział reform wychowawczych i kronikę ruchu kobiecego. Należała do Polskiego Zjednoczenia Postępowego i Polskiego Stowarzyszenia Równouprawnienia Kobiet, w którym od 1910 roku pełniła funkcję sekretarki [zob. Kitlasz 2025]. Była żarliwą zwolenniczką koedukacji, wygłosiła na ten temat co najmniej jeden odczyt i opublikowała broszurę *O wspólnem obu płci kształceniu w szkole średniej* (1905). *Sprawozdanie Polskiego Towarzystwa Badań nad Dziećmi* w pierwszym roku swojego istnienia (1907) wymienia ją jako członkinię rzeczywistą.

Róża Centnerszwerowa urodziła się w roku 1867 (według Kitlasz [2025] w 1865) w rodzinie żydowskiego pochodzenia jako Róża Tetz. Poślubiła Samuela Centnerszwerę, cenionego warszawskiego chirurga [Kołodziejska 2014: 41], i w tandemie z nim przetłumaczyła autobiograficzną książkę *Pięćdziesiąt lat życia chirurga* (1936) Roberta T. Morrisa. Pod koniec lat 30., już jako wdowa, prowadziła wypożyczalnię książek w Śródborowie pod Otwockiem, uczyła też języków niemieckiego i angielskiego. Zginęła w tragicznych okolicznościach, odmówiwszy przeprowadzki do getta [Wieczorkowski 1995].

Baby Buds Ellis(a) Ethelmer(a) były jednym z jej pierwszych tłumaczeń. Centnerszwerowa poprzedziła je przedmową, napisaną z pozycji znawczyni literatury obcej, która podejmuje się przekładu ze względu na niezwykle wartości poznawcze oryginału:

Książeczkę niniejszą, która wielką w ciągu krótkiego czasu zyskała w Anglii popularność, spolszczyłam, poświęcając ją matkom, uważam ją bowiem za cenny przyczynek do kwestii

rozumnego uświadamiania dzieci w sprawach płciowych, zamiast okłamywania ich bezsensowną, a tak niestety powszechną, bajką o bocianie, w którą zresztą dzieci wierzą bardzo krótko [...]. Kierowanie się rodziców i w tej sprawie szczytną zasadą prawdy podwójnie dobre wyda owoce: uchroni dziecko przed złymi wpływami postronnymi, nadto wszczepi w umysł dziecięcy zaufanie do rodziców i wychowawców; wpoi w nie głęboką wiarę, że oni to właśnie najlepiej mu i najprawdziej wszelkie wyjaśnią wątpliwości. Raz wiarę tę zdobywszy, może matka (lub ojciec czy wychowawca) – bez obawy o złe następstwa – przyobiecać wyjaśnienie trudniejszych i zawilszych kwestii na czas późniejszy, gdy umysł dziecka dojrzeje. [Ethelmer 1903: 5]

Te „trudniejsze i zawilsze kwestie” na przełomie wieków właśnie torowały sobie drogę do polskiego dyskursu pedagogicznego – i do literatury dla dzieci, a największe zasługi w tym względzie przyznawano pisarce, publicystce i tłumaczce Izabeli Moszczeńskiej, publicystce, działaczce społecznej i nauczycielce biologii Teodorze Męczkowskiej oraz właśnie Róży Centnerszwerowej [Szycówna 1912: 9]. Dla tej ostatniej kwestia edukacji seksualnej dzieci z pewnością była ważna: w 1904 roku Centnerszwerowa opublikowała przekład *Moeder en kind. Hoe men kiesche onderwerpen met kinderen kan behandelen* (1898) Nellie van Koll, holenderskiej feministki, pedagożki i pisarki dla dzieci – korzystała jednak nie z duńskiego oryginału, lecz z niemieckiego tłumaczenia. Książka *Jak omawiać drażliwe kwestye z dziećmi i młodzieżą?* rozpoczyna się od negatywnego przykładu: bajki o bocianie opowiedzianej przez matkę synkowi, który w efekcie ośmiesza się na lekcji przyrody przed bezlitosnymi kolegami i nauczycielem, a jego zaufanie do matki zostaje poważnie zachwiane [Nellie – Grimm 1904: 3–7].

W przekładzie książki van Koll imiona bohaterów zostają spolonizowane; również *Baby Buds* noszą ślady ingerencji tłumaczki. Oprócz usunięcia proeugenicznych porad Ethelmer(a) oraz potępienia onanizmu Centnerszwerowa pominęła także poetkę Tennysonowską ramę. Dziecko niedookreślonej płci zostało chłopcem, a metaforyczny tytuł książki uległ ujednoznaczniającej zmianie:

„Zkąd się wziął twój braciszek? Podług dziełka Ellis Ethelmer: *Baby Buds* spolszczyła R. Centnerszwerowa”.

Tytuł polskiego przekładu Centerszwerowej do złudzenia przypomina tytuł niemieckiego tłumaczenia feministki i aktywistki społecznej Hanny Bieber-Böhm, które trzy lata wcześniej ukazało się w Berlinie jako *Wo kam Brüderchen her? (Skąd się wziął braciszek?, 1900)*. Centerszwerowa знаła je bez wątpienia, jednak założenie, że jej przekład został zapośredniczony przez tłumaczenie niemieckie – jak to się stało w przypadku holenderskiej książki van Koll – nie jest łatwe do udowodnienia. Podobnie jak Bieber-Böhm Centerszwerowa opatrzyła swój przekład przedmową, ale podczas gdy Bieber-Böhm napisała dwa zwięzłe akapity o zgodzie na tłumaczenie, którą otrzymała bezpośrednio od osoby autorskiej, oraz o niemądrej opowieści o bocianie, którą jej książeczka z korzyścią zastąpi [Ethelmer 1900: 3], polska tłumaczka powtórzyła argument o bocianie, a ponadto napisała cztery bite strony o niewiedzy, która wcale nie jest niewinnością:

[...] nic zaś tak skutecznie nie przyczyni się do zachowania niewinności i czystości, jak rozumne i zgodne z prawdą uświadamianie; z tego więc wychodząc założenia, życzę spolszczeniu angielskiego dziełka najszerszej i w naszym społeczeństwie popularności. [Ethelmer 1903: 4]

Najciekawsze jednak wydaje się nie to, co Centnerszwerowa w swoim przekładzie pominęła, ale co dodała. Aby uprzystępnąć wywód Ethelmer(a), polska tłumaczka w piątym rozdziale książki zamieściła i opisała rycinę przedstawiającą przekrój poprzeczny męskich i żeńskich kwiatów bani (dyni), który nie pojawił się ani w oryginale (skądinąd zajmującym się bliżej kabaczkami), ani w przekładzie niemieckim. Polskie tłumaczenie zyskało w ten sposób na przejrzystości – i śmiałości.

Tematyka związana z edukacją seksualną małych dzieci była wówczas w polskim dyskursie pedagogicznym zupełnie nowa. Polski przekład *Baby Buds* wyznacza początek publicznej debaty na ten temat [Sikorska-Kulesza 2004: 25–41; Babik 2010: 104–109]. Ożywioną dyskusję, jaka rozgorzała między pedagogami,

krytykami literackimi i społecznymi oraz rodzicami, można śledzić na łamach prasy z 1903 roku. Dyskutanci zajęli spolaryzowane stanowiska: od – przez wzgląd na niewinność dzieci lepiej tego tematu w ogóle nie tykać („Przedwczesne uświadamianie dziewcząt uważam za wysoce niehigieniczne, szkodliwe, a niczym niezabezpieczające źle usposobionej natury od dalszych wpływów ujemnych i zgubnych podszeptów” [Wertensteinowa 1903: 1076]), po – to książka napisana dla małych dzieci, zdecydowanie wymaga części drugiej, adresowanej do młodzieży [Męczkowska 1903: 648]. W dyskusji tej, co znamienne, akcent przesunął się z uświadamiania (małych) dzieci na uświadamianie dziewcząt. Stało się tak może dlatego, że pierwsze publikacje i pogadanki szkolne na temat wychowania seksualnego były kierowane do chłopców, broszury przeznaczone do użytku domowego kierowano zaś zwykle do dziewcząt [Gawin 2003: 83]. W efekcie drażliwa kwestia edukacji seksualnej dzieci i młodzieży splotła się z kwestią koedukacji. Kierunek, w jakim rozwijała się polska debata, wiódł więc od należytej edukacji seksualnej przez edukację moralną (zwłaszcza dziewcząt) do koedukacji, jej potencjalnych zagrożeń i niezaprzeczalnych korzyści społecznych.

Centnerszwerowa, mimo zgłoszonego zapotrzebowania społecznego, nie przełożyła *The Human Flower*, ale bez wątpienia to właśnie ta dyskusja doprowadziła ją do wniosku, że *Zkąd się wziął twój braciszek* wymaga zmian. Drugie wydanie książki, przejrane i poprawione, ukazało się w 1905 roku jako „Ellis Ethelmer *Skąd się wziął twój braciszek?* Spolszczyła i przerobiła R. Centnerszwerowa”. Zmienił się nie tylko tytuł („Zkąd” na współcześniejsze „Skąd”). Przedmowa tłumaczki, przedrukowana z pierwszego wydania i datowana na styczeń 1904 roku (pierwsza pochodziła z kwietnia roku 1903), zyskała nowy, ostatni akapit:

Pierwsze wydanie niniejszej książeczki znalazło życzliwe przyjęcie i rozeszło się w bardzo krótkim czasie. Obecnie puszczam w świat wydanie drugie z pewnymi zmianami, które uważałam za potrzebne, nakazało je bowiem doświadczenie. Tak przejrzaną i poprawioną książeczkę polecam gorąco uwadze matek i wychowawczyń. [Ethelmer 1905: 7]

Drugie, poprawione wydanie przekładu było jeszcze dobitniejsze. Tłumaczka opatrzyła je znamienym przypisem, aby nie pozostawić żadnych niedomówień:

W razie bardzo możliwego dalszego zapytania, w jaki sposób dziecko wydostało się z ciała matki, należy również odpowiedzieć zgodnie z prawdą, że gdy dziecko jest już dość silne, aby znieść powietrze i światło, otwiera się w ciele mamusi rana tak duża, aby dziecię wyjść mogło, ale rana ta zasklepia się wkrótce, o ile mamusia leży spokojnie i cicho. Dla tego też matki chorują zawsze czas pewien, gdy rodzą im się dzieci. (Przyp. tł.) [Ethelmer 1905: 30]

Ponadto punkt dojścia rozdziału dziewiątego, w którym znajdujemy porównanie opieki rodzicielskiej u zwierząt i u ludzi, zyskał dodatkowe rozwinięcie:

W ten sposób dochodzimy do największej troskliwości i miłości rodzicielskiej u istot najwyższej stojących, to jest u ludzi. Miarą rozwoju umysłowego narodu jest stopień dbałości jego o wychowanie dzieci, zarówno chłopców, jak i dziewczynek. [Ethelmer 1905: 29; przeł. R. Centnerszwerowa]

Angielska broszurka z pogranicza botaniki i edukacji seksualnej w polskim przekładzie stała się traktatem o równym dostępie do edukacji. Zdaniem Centnerszwerowej zaprojektowany w imię czystości obyczajów system realizujący odmienne programy nauczania w szkołach dla dziewcząt i chłopców przyczynia się do wypaczenia relacji społecznych. Tłumaczka pisała na ten temat w *O wspólnem obu płci kształceniu w szkole średniej*:

[W]iele braków obecnego stanu kultury przypisać należy długotrwałemu wyłączeniu kobiet od udziału w życiu publicznym. Gdy bowiem połowa rodzaju ludzkiego nie przyczyniła się owocnie do postępu cywilizacji, a i w dalszym ciągu nie przestaje hamująco nań wpływać, musi z konieczności cała kultura chrońć i rozwijać się jednostronnie. [Centnerszwerowa 1905: 9]

Był to jeden z pierwszych polskich głosów na rzecz koedukacji [Męczkowska 1906: 5–6].

• • •

Chociaż w XIX-wiecznej Polsce, inaczej niż w Wielkiej Brytanii, nauki przyrodnicze uznawano za nieodpowiednie dla dziewcząt za sprawą podwójnych standardów edukacyjnych, inne aspekty tych standardów były bardzo podobne, zwłaszcza w dziedzinie edukacji seksualnej. Dyskusja o wychowaniu seksualnym dzieci również miała zbliżony kształt, w Polsce jednak rozwinęła się w dyskusję o równym dostępie do wiedzy. Debata publiczna o dziecięcej niewinności oraz o tym, co powinno być dzieciom przekazywane, a co nie, doprowadziła do wyłonienia się innych dyskusyjnych kwestii, takich jak edukacja dziewcząt i koedukacja. Po roku 1905 na ziemiach polskich zaboru rosyjskiego do męskich szkół średnich zaczęto przyjmować dziewczęta [Męczkowska 1933: 104], ale szkoły w pełni koedukacyjne powstały dopiero w niepodległej Polsce. Edukacji seksualnej nie było jednak w ich programach [Gawin 2003: 164–165] – w Polsce zwyciężyli zwolennicy maternalizmu.

Bibliografia

Źródła

- Centnerszwerowa R. [Róża] (1905), *O wspólnem obu płci kształceniu w szkole średniej*, Księgarnia Powszechna, Warszawa.
- Ethelmer Ellis (1893), *Woman Free*, Buxton House, Congleton.
- Ethelmer Ellis ([1894] 1897), *The Human Flower, a Simple Statement of the Physiology of Birth and the Relation of the Sexes*, Reading, Pennsylvania.
- Ethelmer Ellis (1895), *Baby Buds*, Buxton House, Congleton.
- Ethelmer Ellis (1896), *Life to Woman*, Buxton House, Congleton.
- Ethelmer Ellis (1900), *Wo kam Brüderchen her?*, przeł. Hanna Bieber-Böhm, Verein Jugendschutz, Berlin.
- Ethelmer Ellis (1903), *Zkąd się wziął twój braciszek?*, spolszczyła R. Centnerszwerowa, Księgarnia G. Centnerszwerowa i sp., Warszawa.

Ethelmer Ellis (1905), *Skąd się wziął twój braciszek?*, spolszczyła i przerobiła R. Centnerszwerowa, wyd. 2 przejrz. i popr., M. Arct, Warszawa.

Literatura

- Babik Marek (2010), *Polskie koncepcje wychowania seksualnego w latach 1900–1939*, Wyższa Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna „Ignatianum”, Kraków.
- Baby Buds. By Ellis Ethelmer. (Congleton: Mrs. Wolstenholme Elmy. 1895. Cr. 8vo, pp. 48, 1s.) (1896), „The British Medical Journal”, nr 1, 4 stycznia. Catalogue British Library (2025), <https://tinyurl.com/2fmm4s6j> [dostęp: 19.09.2025].
- Ellis Havelock ([1910] 1921), *Studies in the Psychology of Sex*, t. 6: *Sex in Relation to Society*, F.A. Davis Company, Philadelphia.
- Gates Barbara T. (1997), *Revisioning Darwin with Sympathy: Arabella Buckley*, w: *Natural Eloquence: Women Reinscribe Science*, red. Ann B. Shteir, Barbara T. Gates, University of Wisconsin Press, Madison.
- Gates Barbara T. (1998), *Kindred Nature: Victorian and Edwardian Women Embrace the Living World*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Gawin Magdalena (2003), *Spór o wychowanie seksualne dzieci i młodzieży w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: *Od narodzin do wieku dojrzałego. Dzieci i młodzież w Polsce*, cz. 2: *Stulecie XIX i XX*, red. Elżbieta Mazur, IAiE PAN, Warszawa.
- Henson Pamela M. (1997), „Through Books to Nature”. *Anna Botsford Comstock and the Nature Study Movement*, w: *Natural Eloquence: Women Reinscribe Science*, red. Ann B. Shteir, Barbara T. Gates, University of Wisconsin Press, Madison.
- Holton Sandra Stanley (1996), *Suffrage Days: Stories From the Women's Suffrage Movement*, Routledge, London.
- Jeffreys Sheila (1982), „Free From All Uninvited Touch of Man”: *Women's Campaigns Around Sexuality 1880–1914*, „Women's Studies International Forum”, t. 5, nr 6, [https://doi.org/10.1016/0277-5395\(82\)90104-2](https://doi.org/10.1016/0277-5395(82)90104-2).
- Joteyko-Rudnicka Zofia (1903), *Nowe wieczory czwartkowe: opowiadania przyrodnicze dla młodego wieku*, Gebethner i Wolff, Warszawa.
- Kitlasz Alicja (2025), *Centnerszwerowa Róża Emilia (1865–1940?)*, w: *Thumacze arcydzieł literatury w odrodzonej Rzeczypospolitej (1914–1939)*, <https://sloownik.nplp.pl/people/250> [dostęp: 15.09.2025].
- Kołodziejaska Zuzanna (2014), *Róża Centnerszwerowa (1867–1940)*, „Cwiszn”, nr 3/4.

- Kraskowska Ewa (2015), *Dalekosiężne skutki lektur Zofii Urbanowskiej*, w: *Czytanie. Kobieta, biblioteka, lektura*, red. Agata Zawiszewska, Arleta Galant, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.
- McNeill Leila (2016), *The Early Feminist Who Used Botany to Teach Kids About Sex*, „The Atlantic”, 6 października, <https://tinyurl.com/yywxvn8w> [dostęp: 16.09.2024].
- Męczkowska Teodora (1903), *Bez obłudy*, „Ogniwo”, nr 27.
- Męczkowska Teodora (1906), *Szkoły mieszane (koedukacja)*, Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa.
- Męczkowska Teodora (1933), *Współczesny stan szkolnictwa koedukacyjnego w Polsce i innych krajach*, „Zrąb”, nr 3.
- Męczkowska Teodora (1934), *Wychowanie seksualne dzieci i młodzieży*, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Nellie – Grimm (1904), *Jak omawiać drażliwe kwestie z dziećmi i młodzieżą?*, spolszczyła Róża Centnerszwerowa, G. Centnerszwer i S-ka, Warszawa.
- Nelson Claudia (1997), „*Under the Guidance of a Wise Mother*”. *British Sex Education at the Fin de Siècle*, w: *Maternal Instincts. Visions of Motherhood and Sexuality in Britain, 1875–1925*, red. Claudia Nelson, Ann Sumner Holmes, Macmillan Press, London, https://doi.org/10.1007/978-1-349-14534-8_6.
- Showalter Elaine (1999), *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, wyd. rozszerz., Princeton University Press, Princeton.
- Shteir Ann B. (1996), *Cultivating Women, Cultivating Science: Flora's Daughters and Botany in England, 1760 to 1860*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Shteir Ann B., Gates Barbara T., red. (1997), *Natural Eloquence: Women Reinscribe Science*, University of Wisconsin Press, Madison.
- Sikorska-Kulesza Jolanta (2004), „*Skąd się wziął twój braciszek?*” Początki dyskusji o wychowaniu seksualnym dzieci i młodzieży na ziemiach polskich, w: *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarc, DiG, Warszawa.
- Szycówna Aniela (1912), *Kobieta polska jako autorka pedagogiczna*, w: Irena Kosmowska, Dorota Milkuszyć, Aniela Szycówna, *Kobieta polska jako autorka pedagogiczna. Biblijografia książek z dziedziny teorii wychowania, podręczników i literatury dla młodzieży, poprzedzona wstępem historycznym*, Wydawnictwo Sekcji Pedagogiczno-Oświatowej Projektowanej Wystawy Pracy Kobiety Polskiej, Warszawa.

- Urbanowska Zofia (1889), *Maryja Julija z Perłowskich Zaleska*, „Przegląd Pedagogiczny”, nr 23.
- Vassallo Helen (2023), *Towards a Feminist Translator Studies. Intersectional Activism in Translation and Publishing*, Routledge, New York, <https://doi.org/10.4324/9781003032281>.
- Wertensteinowa Stefania (1903), *Poważna sprawa*, „Ogniwo”, nr 45.
- Wieczorkowski Aleksander J. (1995), *Tłumaczka i śmierć*, „Rzeczpospolita”, 25 listopada.
- Wright Maureen (2011), *Elizabeth Wolstenholme Elmy and the Victorian Feminist Movement. The Biography of an Insurgent Woman*, Manchester University Press, Manchester, <https://doi.org/10.7228/manchester/9780719081095.001.0001>.
- [Zaleska Julia Maria] (1871), *Wieczory czwartkowe: opowiadania o cudach przyrody i znakomitszych odkryciach naukowych, młodocianemu wiekowi poświęcone przez Starego Przyjaciela*, Gebethner i Wolff, Warszawa.
- Zaleska Julia Maria (1875), *Obraz świata roślinnego obejmujący życie roślin, klasyfikacją i opisanie znaczniejszych rodzin młodemu wiekowi ofiarowany przez Autorkę Wieczorów Czwartkowych*, Gebethner i Wolff, Warszawa.

Ewa Rajewska

Nineteenth-century Women Naturalists and the True Nature of Their Writing: The Case of “Baby Buds” (1895) by Ellis Ethelmer and Its Polish Translation (1903, 1905) by Róża Centnerszwerowa

No further back than the late 19th century, equal access to education and science was a controversial issue, and to knowledge – even a taboo one. ‘A very difficult and delicate matter is treated with considerable skill, although many will think that it had better have been left alone’, read an 1896 review of Ellis Ethelmer’s “Baby Buds” from “The British Medical Journal”. This article focuses on different uses of natural science, especially botany, in children’s literature at the turn of the twentieth century in Great Britain and Poland, with the main case being a British botany primer for the youngest readers – actually a sex-education handbook, which triggered a serious and indeed heated debate among Polish literary critics, educators and parents, becoming an important element in the dispute over the shape of Polish education, girls’ education in particular.

Keywords: natural science; botany; children’s literature; first-wave feminism; sex education; coeducation; Ellis Ethelmer; Róża Centnerszwerowa; literary translation.

Ewa Rajewska – profesor uczelni w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; kieruje specjalnością przekładową na polonistycznych studiach magisterskich: www.przekladowa.amu.edu.pl. Literaturoznawczyni, translatolożka, tłumaczka literacka z języka angielskiego, redaktorka naukowa przekładów z dziedziny humanistyki. Opublikowała m.in. książki: *Domysł portretu. O twórczości oryginalnej i przekładowej Ludmiły Marjańskiej* (2016), *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz* (2007), *Stulecie poetek polskich. Przekroje – tematy – interpretacje* (2020; z Joanną Grądział-Wójcik, Agnieszką Kwiatkowską i Edytą Sołtys-Lewandowską). Członkini redakcji pisma „Przekładaniec. A Journal of Translation Studies”. Przewodnicząca zarządu Oddziału Zachodniego Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury. Adres e-mail: rajewska@amu.edu.pl.

Agnieszka Kwiatkowska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-5178-631X

Po stronie kota. Wokół Wandy Borudzkiej*

*Profesor Ewie Kraskowskiej –
miłośniczce kotów i literatury*

Wanda Borudzka – pisarka, tłumaczka, redaktorka, dziennikarka i krytyczka literacka – nie doczekała się, jak dotąd, monograficznego opracowania swej twórczości. Podstawowymi źródłami wiedzy o zróżnicowanej działalności tej autorki pozostają hasło Beaty Dorosz w słowniku *Polscy pisarze i badacze literatury XX i XXI wieku* [Dorosz b.r.] oraz noty o charakterze encyklopedycznym zamieszczane w kolejnych edycjach *Nowego słownika literatury dla dzieci i młodzieży*. W tych ostatnich Borudzka ukazana jest przede wszystkim jako autorka powieści *Dorota i jej towarzysze* (1952) przeznaczonej dla czytelników w wieku 10–12 lat oraz poetyckiego albumu *Malowane domy* (1954) poświęconego sztuce ludowej [Kulickowska, red. 1979 (wyd. 2: 1984)]. Aktywność pisarki znacząco wykracza poza wskazane dziedziny, a analiza jej dokonań pozwala zrekonstruować sylwetkę twórczyni o nowoczesnych poglądach, w dwudziestoleciu międzywojennym silnie zaangażowanej

* This research was funded in whole or in part by National Science Centre, Poland, grant number 2021/41/B/HS2/00876. For the purpose of Open Access, the author has applied a CC-BY public copyright licence to any Author Accepted Manuscript (AAM) version arising from this submission.

w sprawy kobiet, prekursorce krytyki literackiej utworów dla dzieci, miłośniczki przyrody wrażliwej na krzywdę zwierząt.

Borudzka urodziła się na Wileńszczyźnie, dzieciństwo spędziła na terenach południowej Rosji i w Petersburgu. Jako dziewięcioletnia dziewczynka rozpoczęła naukę w Pierwszej Prywatnej 7-klasowej Szkole Komercyjnej Żeńskiej Anieli Wereckiej w Warszawie (w 1932 roku przemianowanej na Prywatne Gimnazjum i Liceum Żeńskie), słynącej z wysokiego poziomu nauczania oraz wychowania w duchu otwartości i nowoczesności [Fronczyk-Stajewska i in., red. 1994]. Placówka utrzymała postępowy charakter w latach dwudziestolecia międzywojennego. Aniela Iwaszkiewicz, uczestniczka powstania warszawskiego, która zdawała maturę na kompletach organizowanych w szkole Anieli Wereckiej, wspomina, że placówka ta, jako jedna z pierwszych, uzyskała dla swoich absolwentek prawo do studiowania na uczelniach wyższych [Iwaszkiewicz b.r.]. Wanda Borudzka – maturzystka z rocznika 1914/1915 – po egzaminie dojrzałości wróciła na jakiś czas na Dońszczyznę, a następnie, w 1922 roku, rozpoczęła studia na Uniwersytecie Warszawskim, na Wydziale Humanistycznym [Dorosz b.r.].

W tym czasie debiutowała jako pisarka i tłumaczka – na łamach „Wiadomości Literackich” ukazał się jej przekład wiersza Anny Achmatowej *Przyszłam tutaj swój czas trwonić*, a wileńska oficyna wydawnicza Ludwika Chomińskiego opublikowała tom opowiadań *Szafirowa próżnia* w nakładzie 1000 egzemplarzy (do dziś zachowało się zaledwie kilka). Opowiadania dotyczą rewolucyjnej rzeczywistości w Rosji – mają charakter autobiograficzny i odwołują się do doświadczeń Borudzkiej z lat 1917 i 1918, kiedy to pisarka przebywała w południowej Rosji. W tym samym roku ukazała się książka – właściwie nieduża broszura – zatytułowana *Ideologia harcerska a małżeństwo współczesne*, zapowiadająca ważny krąg zainteresowań Borudzkiej, która jako publicystka zajmowała się przede wszystkim tematyką dotyczącą życia i sytuacji społecznej kobiet (m.in. na łamach czasopism „Świat Dziewcząt” i „Kobieta w Świecie i w Domu”). Z uwagą analizowała przemiany w sposobie funkcjonowania związku małżeńskiego, który – wraz ze wzrostem zawodowej i społecznej samodzielności kobiety – coraz częściej opierał się na swobodnym wyborze

współmałżonka i zyskiwał bardziej niż dotąd dobrowolny, partnerski charakter. Pisała:

W normalnych przeciętnych wypadkach – o takie zresztą jedynie mi chodzi – małżeństwo przestało już być nieuniknioną koniecznością, bez której życie stałoby się pustym i jałowym. Więcej niż kiedykolwiek wchodzi teraz w grę czysto moralne – oderwane od ubocznych materialno-towarzyskich względów czynniki, jak potrzeba pewniejszej duchowej ostoji w życiu rodzinnym i potrzeba macierzyństwa. Z chwilą, kiedy małżeństwo usunięte jest z płaszczyzny konieczności życiowych, coraz większą rolę gra możliwość swobodniejszego wyboru, a pierwiastek uczuciowy wchodzi tu jako motyw najbardziej dominujący, a często i jedynie przesądzający sprawę. [Borudzka 1924: 6–7]

Świadoma zachodzących przemian zwracała uwagę, że kobiety coraz częściej podejmują pracę zawodową i nie chcą z niej rezygnować nawet po zawarciu małżeństwa. Współudział w budowaniu domowego budżetu zdeterminował również zmianę męskich poglądów dotyczących rodziny, postrzeganej już nie tylko w kategoriach poważnych zobowiązań materialnych.

Niedługo po literackim debiucie Borudzka ukończyła studia, a jej opowiadania i artykuły krytycznoliterackie zaczęły się ukazywać na łamach tygodnika „Bluszc”, z którym współpracowała aż do 1934 roku. Spośród utworów opublikowanych w tym poczytnym piśmie dla kobiet warto wspomnieć przejmujące opowiadanie *Szczęście Simy* („Bluszc” 1930, nr 21) opatrzone podtytułem *Z cyklu opowiadań z Bolszewii „Kurz na oliwkach”*, stanowiące swego rodzaju kontynuację *Szafrkowej próżni*. Historia trudnej przyjaźni narratorki z tytułową bohaterką – sprawną spekulantką została przedstawiona na tle wyraziście zarysowanego obrazu porewolucyjnej nędzy, wyniszczonej inteligencji i postępującego ubóstwa. Autobiograficzny i reporterski niemal charakter opowiadania przypomina założenia programowe grupy „Przedmieście” i pozwala zestawiać ten utwór z publikowaną kilka lat wcześniej w „Bluszczu” prozą Zofii Nałkowskiej czy Heleny Boguszewskiej

(w 1925 roku w „Bluszczu” ukazały się opowiadania pisarek współtworzących grupę „Przedmieście”: *Choinka* Boguszewskiej i *Szczęście* Nałkowskiej).

W 1928 roku Borudzka została członkinią Związku Zawodowego Literatów Polskich [Dorosz b.r.] i rozpoczęła współpracę z redakcją dwutygodnika „Dziecko i Matka”, intensywnie reklamowanego na łamach „Bluszczu”. Dwukrotnie opublikowany dodatek do czasopisma pt. „Kalendarz Dziecka i Matki” (na lata 1929 i 1930 oraz 1935 i 1936) wydano pod jej redakcją. Dostarczał on praktycznych informacji i wskazówek dotyczących pielęgnacji i wychowania dziecka w pierwszych latach życia, spiesząc, jak czytamy we wstępie, „z życzliwą radą i przyjacielskim ostrzeżeniem” [Borudzka 1929/1930: 6]. Zamieszczone porady miały bardzo nowoczesny wydźwięk – opierały się na najnowszej wiedzy medycznej, psychologicznej i pedagogicznej. Szczególnie ciekawe są zalecenia dotyczące kompletowania dziecięcej biblioteczki. Ich autorką z pewnością jest Borudzka, która na łamach „Kalendarza...” sformułowała tezy bliskie tym, jakie głosiła w artykule *Nursery literature* opublikowanym w 1934 roku na łamach „Wiadomości Literackich”. Bezwzględnie tępiła „książki, których jedyną wartością jest tzw. szlachetna tendencja”, i zalecała podsuwać dzieciom utwory pisarzy odchodzących od suchego moralizatorstwa i tradycyjnie pojętego dydaktyzmu. Wśród rekomendowanych twórców znaleźli się m.in. Maria Dąbrowska, Ewa Szelburg, Janina Porazińska, Zofia Żurakowska, Kornel Makuszyński, Janina Mortkowiczowa, Janusz Korczak, Zofia Rogoszówna, Hanna Mortkowiczówna. Borudzka podkreślała, że książki tych pisarzy są odpowiednie dla dzieci w każdym wieku „z epoką dorosłości włącznie” [Borudzka 1929/1930: 6], bowiem „dzieciom [...] należy dawać tylko takie książki, które dorosły, kulturalny, o wyrobionym smaku człowiek z przyjemnością przeczyta” [Borudzka 1929/1930: 6].

W okresie międzywojennym Borudzka współpracowała również z „Gazetą Polską” (1931–1939), a także z czasopismami „Świat Dziewcząt” i „Kobieta w Świecie i w Domu”, w których okresowo pełniła funkcję redaktorki naczelnej. W „Świecie Dziewcząt” dzieła ją z Hanną Januszewską-Moszyńską przez część roku 1933 – od nr. 4 do 18, czyli do zakończenia wakacji. Zespołowi redakcyjnemu

„Kobiety w Świecie i w Domu” przewodniczyła w latach 1935–1936. Zarówno profil tych czasopism, jak i tematyka ogłaszanych w nich artykułów wyznaczają pierwszy chronologicznie, bardzo istotny krąg literackich i publicystycznych zainteresowań Borudzkiej. Na sercu leżały jej sprawy kobiet – szczególnie dziewcząt wkraczających dopiero w dorosłe życie, młodych mężatek i matek, uczących się, pracujących zawodowo, zainteresowanych kulturą, literaturą, zaangażowanych w życie polityczne i społeczne. Projektowany przez pisarkę model kobiecości daleki był od przełomowej figury Nowej Kobiety, ale mimo to cechował się dużą nowoczesnością. Borudzka podkreślała wagę wartości rodzinnych, a przy tym naklaniała dziewczęta do zdobywania wiedzy i umiejętności przydatnych w prowadzeniu domu. Uważała bowiem, że małżeństwo nie jest bezwzględnie koniecznością i nie powinno zamykać przed kobietą drogi rozwoju zawodowego.

Najważniejszym obszarem zainteresowań autorki *Malowanych domów* stała się jednak literatura dla dzieci i młodzieży. Pisarka poświęciła jej uwagę już w latach 30., kiedy na łamach „Wiadomości Literackich” prowadziła rubryki *Książki dla dzieci* i *Książki dla młodzieży*, w których recenzowała nowości wydawnicze. Opublikowała tam m.in. omówienia powieści *Ich było siedmioro* Nadziei Druckiej (1935), *Wilczur z Prohyby* Heleny i Jerzego Mieczysława Rytardów (1934) oraz słynną, bardzo krytyczną recenzję *Przygód Koziołka Matołka* Kornela Makuszyńskiego i Mariana Walentynowicza¹. „Są to przygody nie tylko matołka, ale przede wszystkim dla matołków” [Borudzka 1934a: 4] – rozpoczęła swą opinię. Zupełnie nie doceniła absurdałnego humoru analizowanej książki, sama bowiem oczekiwała od literatury czegoś zupełnie innego – nowoczesnego dydaktyzmu, opartego na rekonstrukcji świata dziecka i jego języka, którego przejawy dostrzegała w utworach Rogoszków, Krzemienieckiej, Januszewskiej czy Porazińskiej.

1 W formułowaniu zdecydowanych sądów nie przeszkodziła Borudzkiej dość bliska znajomość z Walentynowiczem, którą nawiązała prawdopodobnie w dzieciństwie podczas pobytu w Petersburgu. Marian Walentynowicz był m.in. projektantem okładki do *Szafirowej próżni* oraz autorem ilustracji do redagowanej przez Borudzką książki *Moje kino* (1957).

Była świadomą popularyzatorką krytyki literackiej dotyczącej utworów dla dzieci i młodzieży. W artykule *Nursery literatury* zamieszczonym na łamach „Wiadomości Literackich”, upominając się o rozwój tej gałęzi publicystyki, tak pisała o książkach dla dzieci:

Jest to dział piśmiennictwa pozbawiony na równi z ciężkim przestępcą wszystkich praw. Przede wszystkim zaś – prawa do rzetelnej oceny krytycznej. Niedopuszczony na łamy prasy codziennej i literackiej, pokutuje jedynie w postaci wstydliwego nonparelu w zakątkach pism.

Natomiast – o dziwo – raz do roku, przed Bożym Narodzeniem, cała prasa zakwita tytułami i autorami tych książek, nierzadko pod akompaniament podejrzanie pochlebnych tekstów. Nie mają one jednak nic wspólnego z krytyką: są to płatne ogłoszenia lub grzecznościowe wzmianki. [...] Trudno w czasach katastrofy książkowej tępić jakąkolwiek formę propagandy. W literaturze dla dorosłych mamy jednak normalną przeciwwagę ogłoszenia w postaci krytyki. Tu, po wygaśnięciu gwiazdkowego fajerwerku niesprawdzonej reklamy, czarna noc ogarnia cały odcinek piśmiennictwa. [Borudzka 1934b: 4]

Po II wojnie światowej Borudzka znacząco ograniczyła działalność publicystyczną na rzecz twórczości literackiej adresowanej do najmłodszych czytelników. Współpracowała z „Płomykiem”, w którym ogłaszała swoje wiersze i opowiadania, oraz wydawała drukiem kolejne poetyckie książki dla dzieci. W trudnych latach realizmu socjalistycznego opublikowała w „Płomyku” wiele ciekawych utworów utrzymanych w pożądaney estetyce, niewolnych od elementów jedynej słusznej ideologii, ale też wartościowych artystycznie i niejednokrotnie zwiastujących tendencje rozwoju poetki szukającej wciąż swojego języka. W tym czasopiśmie ukazał się m.in. wiersz *Zabawki*, w żartobliwy sposób prezentujący wytwory sztuki ludowej i zapowiadający rok później wydaną książkę *Malowane domy* (1954). Opisy glinianego kogucika, figurek z ciasta i ozdób ze słomy połączone tu zostały z socjalistycznym postulatem elektryfikacji wsi. „Ja” liryczne – dorosły pokazujący dzieciom ludowe zabawki – mówi:

Teraz wam pokażę – pająka...

[...]

Jest ze słomy, na lnianych nitkach, z bibułki karbowanej
i kolorowej wełny. Tak strojnie przybrany
zawisa pod sufitem albo pod powalą,
barwny, wielki i lekki, szeroko rozpięty, wspaniały.

[...]

A jak się też wam zdaje,
co taki pająk
powinien pod sufitem – powalą – osłaniać?

– Elektryczną żarówkę!

– Tak. Wszędzie na wsi powinno zapalić się śliczne –
w lekkiej klatce pająka – światło elektryczne.

[Borudzka 1953b: 300–301]

Po zakończeniu II wojny światowej Borudzka dobrze sobie radziła na rynku wydawniczym – jej książki dla dzieci ukazywały się m.in. w oficynie Nasza Księgarnia, zapewniającej dobrą dystrybucję. Niektóre tomy były wielokrotnie wznawiane, a w publikowanych w kolejnych latach zbiorach wierszy obok nowych utworów pojawiały się niekiedy wydane już wcześniej rymowanki, często w zmienionych wersjach.

Pierwsza powojenna książka Borudzkiej – zbiór wierszy dla dzieci *Na łące pomalowanej słońcem*, opublikowany w 1947 roku przez Wydawnictwa Eugeniusza Kuthana, z ilustracjami Tadeusza Gronowskiego – jest ciekawym projektem edytorskim. Zamieszczone w niej wiersze przedstawiają dzieci w świecie przyrody, w relacji ze zwierzętami i roślinami, ucząc poszanowania natury i międzygatunkowego dialogu. Borudzka niejednokrotnie dzieli tekst na dwie kolumny, aby symultanicznie ukazać odczucia ludzkich i zwierzęcych bohaterów. W wierszu *Haneczka i jaszczureczka* obawę przed nieznaną istotą pokonać musi zarówno kilkuletnia dziewczynka, jak i mała jaszczurka. W utworze *Mania i krowa* tytułowe bohaterki obserwują się nawzajem, a równoważność ich perspektyw podkreślona została przez graficzny podział wiersza. Ciekawe refleksje

nad własnym miejscem we wspólnocie istot żyjących oraz nad prawami rządzącymi wszelkim bytem pojawiły się w wierszu *Truskawka*. Przedstawiono w nim cykl życia rośliny – od wiosennego przebudzenia, przez kwitnienie i owocowanie, aż po wypuszczanie nowych pędów jesienią. Truskawkowy krzaczek stał się tu nie tylko alegorią cyklu życia, ale i reprezentacją wszystkich istot żywych, podlegających prawom natury. Wiersz kończy się taką wymianą myśli:

– A czyja ty, truskaweczko jesteś, powiedz mi, czyja?
 – Czyja?
 – Jak wszystko, co żyje,
 twoja, moja, swoja jestem, Boża, nie wiem czyja, niczyja...
 [Borudzka 1947: b.p.]

Refleksja nad przynależnością wszelkich bytów – wzajemnie od siebie zależnych, zachowujących swoją odrębność, a zarazem podległych zewnętrznemu porządkowi (który w 1947 roku mógł być jeszcze interpretowany jako emanacja absoulutu) – ma głęboki wymiar egzystencjalny.

Dwa kolejne zbiory wierszy – *Parasolowy puszek* (1950) oraz *Basia i kotek* (1960) – zawierają utwory o bardziej konwencjonalnej formie. Sytuacja liryczna zwykle osadzona jest na wsi, a bohaterowie pozostają w bliskości z naturą. Wiersze pozytywnie wartościują niepozorne rośliny (dmuchawce, kaczeńce, pokrzywy), edukują do troski o braci mniejszych (trzeba się zaopiekować bezdomnym szczeniakiem, nie można przeszkadzać jaskółkom w lepieniu gniazda, nie należy psocić się kotu, trzeba uszanować ropuchę chowającą się pod kamieniem). Kontakt z przyrodą pomaga też rozproszyć złe nastrój:

Jeśli doznam jakiego smutku,
 idę do mojego ogródka.
 Na widok żółtego agrestu
 czuję, że już mniej smutny jestem. [Borudzka 1960: b.p.]

Nie jest to jednak świat idealny – dwa ostatnie utwory (*Staś i ropuszka* oraz tytułowy wiersz) zamieszczone w tomie *Basia i kotek*

napawają niepokojem. W wierszu *Staś i ropuszka* tytułowy bohater podnosi kamień, pod którym skrywa się ropucha, wystawiając niebogę na skwar i słońce:

Staś znalazł kamień pod płotem
i już go dźwiga z ogromną ochotą.
Patrzy, a pod nim – co to?

Mała ropuszka
koloru błota,
z okrągłym brzuszkiem,
cała w bąblach, naroślach, brodawkach...

Staś nie wie sam, czy ma śmiać się, czy lękać...
– Ale ci płaz to piękny,
istna stara purchawka! [Borudzka 1960: b.p.]

Ropucha pięknie prosi Stasia, aby odłożył kamień na miejsce, gdyż potrzebuje schronienia przed upalnym słońcem. Opowiada o swoich zwyczajach: wychodzi tylko w dni deszczowe, najchętniej o zmierzchu, by nie narzucać się dzieciom ze swoją brzydotą. To przemówienie najwyraźniej jednak nie przekonało chłopca. W finale utworu ropucha ze zdziwieniem pyta bowiem: „[...] jak to? Jeszcze mi nie oddałeś kamienia?”. Staś od dłuższej chwili trzyma kamień w ręczce i przygląda się ropusze, która budzi w nim mieszane uczucia. Dlaczego nie odkłada kamienia? Co wydarzy się za chwilę? Czy obawiająca się słońca ropucha przeczuwa, że czyha na nią zagrożenie również ze strony psotnego malca? Wiersz kończy się pytaniem – tym samym zawiesza monolog ropuchy, która być może zamilkła na wieki.

Podobnie dramatyczny wydaje się wiersz *Basia i kotek* – historia dziewczynki, która od trzech dni szuka zagubionego kotka. Prosi o pomoc inne dzieci, a także słońko (by ogrzało zbłąkanego kotka), noc (by złotą gwiazdą wskazała wszystkim zbłąkanym zwierzętom drogę do domu), wiatr (by przyniósł wieści o zaginionym kotku). Gdy Basia wreszcie słyszy słabe piski pod płotem i rusza w ich kierunku, „ja” liryczne wiersza przypomina

jej o podziękowaniach, które powinna skierować pod adresem wszystkich pomocników. Tak optymistycznie kończy się wiersz po raz pierwszy opublikowany w tomie *Parasolowy puszek* (1950). Towarzyszy mu sporządzony przez Jerzego Karolaka rysunek, na którym ukazano żywioly prowadzące kotka do domu. Dziesięć lat później ten sam utwór, przedrukowany jako tytułowy w zbiorze *Basia i kotek* (1960), zamyka jednak pojedynczy, wyodrębniony graficznie wers: „Mój kot nigdy nie wrócił do domu”. Nie wiemy, czy to słowa Basi, która być może nie odnalazła swojego kotka pod płotem, czy też przypomnienie ze strony „ja” lirycznego, że nie wszystkie zagubione koty szczęśliwie się odnajdują. Tak czy inaczej, przychylność świata została podana w wątpliwość. Na ilustracji Janiny Włodarskiej widać Basię bawiącą się z kotem, który jeszcze się nie zagubił albo – taka interpretacja daje nadzieję odbiorcy – jednak szczęśliwie powrócił do domu. Jego los przypomina nieco perypetie cudem ocalonego Dymka, bohatera powieści *Dorota i jej towarzysze*, którego rola – zdaniem ówczesnej krytyki literackiej – była dość kontrowersyjna i nieuzasadniona ideowo.

Autorka *Doroty*... z pewnością była miłośniczką kotów. Bardzo emocjonalnie zareagowała na opowiadanie Poli Gojawiczyńskiej *Koty* opublikowane w „Przekroju” w 1949 roku. W utworze tym drugoplanową postacią jest „kociara” – staruszka polująca nocami na bezdomne koty. Wabi je w tajemniczy sposób do klatki i zabija, aby później sprzedać ich ciała pokątnym producentom leczniczych mazideł wyrabianych na bazie kociego tłuszczu. Borudzka, przerażona nagłaśnianiem takiego procederu, który w jej odczuciu mógłby łatwo znaleźć naśladowców, zaklinała autorkę *Dziewcząt z Nowolipek*, aby więcej nie poruszała tego tematu. W skierowanym do niej liście zamieściła objaśnienia dyskredytujące magiczny charakter przywabiania kotów przedstawiony w omawianym opowiadaniu:

Żaden kot nie wejdzie dobrowolnie do klatki. Baba stosowała WALERIANĘ. Wystarczy nakapać do klatki, a koty, niezależnie od płci i wieku, zbiegną się, nieszczęsne, z całej okolicy. To działa na nie wabiąco i podniecająco. Oto i cały sekret. [...] Na wszystko zaklinam Panią o niezdradzenie nikomu sprawy

waleriany i, za Boga, nieporuszanie całej kociej sprawy w prasie – to by jeszcze pogorszyło wszystko². [Borudzka b.r.]

W kolejnych napisanych przez Borudzką książkach dla dzieci nie pojawiały się już koty, choć zwierząt nie brakowało. Szczególną popularnością cieszyło się *Szóste kaczę* – wierszowana opowiadka o dzikim kaczątku, które zostało przygarnięte przez rodzinę domowych kaczek. W latach 1950–1968 doczekało się aż sześciu wydań w Naszej Księgarni. Z pewnością sprzyjał temu fakt, że książka znalazła się na liście lektur zalecanych w szkole podstawowej. Opowieść o dzikim kaczątku daleka jest od baśni Andersena, choć początkowo może budzić takie skojarzenia. Do pięciorga dzieci starej kaczki, dwojga jasnoszarych i trojga ciemniejszych, niespodziewanie dołącza tytułowe szóste kaczę, mniejsze i o innym upierzeniu. Indagowane przez matkę kaczątka nie potrafią wyjaśnić, kiedy w ich gromadce pojawił się nieznany towarzysz – były zajęte swoimi sprawami: zabawą i psotami. Tylko najmłodsze, piąte kaczę, zna rozwiązanie tej zagadki, bo samo przyczyniło się do takiego obrotu spraw. Wyjaśnia matce:

– Powiem, owszem,
skoro wszyscy o to proszą,
skąd się bierze to dziwaczne,
nieznajome szóste kaczę...
Przypląnęło tu – z rozpacz! [...]

W czas pogodny
strzał się rozległ w trzcinnie wodnej. [...]
Zawsze było nas za mało,
myślę więc: gdy tak się stało,
niech mamusia je zobaczy,
a ja wtedy wytłumaczę,
skąd się bierze szóste kaczę... [Borudzka 1960: b.p.]

2 List Wandy Borudzkiej do Poli Gojawiczyńskiej, Biblioteka Narodowa, rkp. 10335 III. Za pomoc w pozyskaniu kopii tego listu dziękuję dr Annie Czernow.

Z tekstem sąsiaduje ilustracja Zofii Fijałkowskiej przedstawiająca scenę polowania: mężczyzna w myśliwskim stroju właśnie oddaje strzał, towarzyszący mu pies rusza po zdobycz, ranna kaczka spada do wody, a kaczęta uciekają w szuwały. Borudzka nie krytykuje myślistwa wprost, ma bowiem świadomość, że wpisuje się ono w tradycję ziemiańską i w polski krajobraz, a polityka PRL-u niewiele w tej kwestii zmieniła. Przywołana opowieść budzi jednak w sercu czytelnika empatię wobec zwierząt, poczucie solidarności z piątym kaczątkiem, które nie zawahało się pomóc osieroconemu koledze, a także mimowolne wyrazy potępienia wobec myśliwego, który najprawdopodobniej poluje, nie zważając na okres ochronny obowiązujący w porze lęgowej. Kaczki zostały poddane personifikacji – rozmawiają ze sobą, psocą jak dzieci, dzielą się odczuciami i planami – ale jednocześnie nie straciły swej animalności, szczególnej bezbronności braci mniejszych, która determinuje powinność troski należytej im ze strony ludzi.

Przekonanie, że człowiek powinien opiekować się zwierzętami, Borudzka starała się zaszczyć dzieciom w wielu wierszach. Zabłąkany piesek może liczyć na opiekę małej dziewczynki i jej mamy (*Szczeniaczek z tomu Parasolowy puszek*, przedr. w *Basia i kotek*), a rozhukana Balbisia otrzymuje surową reprimendę za naprzykrzanie się kotu (*Kot i Balbisia z tomu Parasolowy puszek*). Troskę o życie innych istot, nie tylko zwierząt, ale też roślin, autorka wiąże z odpowiedzialnością i poczuciem obowiązku – cnotami, które stawiała bardzo wysoko oraz propagowała w felietonach i wstępniakach publikowanych w czasopiśmie „Świat Dziewcząt”. Umocnieniu takiej postawy służy też wierszowana opowiadka dydaktyczna *Leonia i Hania* (1958), w której kontrastowo zestawiono dwie dziewczynki. Hania cierpliwie dba o geranium posadzone w donicze, Leonia tymczasem zaniedbuje swoją pelargonię – przerzuca uwagę na kolejnych podopiecznych (ptaszka, rybkę czy pieska), ale zawsze na krótko. Wytrwała Hania została nagrodzona – geranium pięknie zakwitło, Leonia jednak nie wyciągnęła z tego żadnej nauki – nie zmartwił jej zwiędnięty kwiat ani los zaniedbanych zwierząt. Skrytykowała różowo kwitnące geranium koleżanki i poprosiła rodziców o zakup żółwia, stawiając

pod znakiem zapytania dalsze losy pieska potraktowanego jak zabawka i chwilowa atrakcja.

A tymczasem geranium
 pewnego ranka rozkwitło.
 Kwiat różowy, świeży, aksamitny
 nagle się z pąków wychylił,
 a tych kwiatów geranium ma tyle,
 że się aż wylewają ze skrzyni różową falą.
 Aż tu nagle Leonia
 zjawiała się na balkonie
 i woła: – Więc to ma być, Haniu,
 twoje nadzwyczajne geranium?
 Kwiat ma owszem, dość obfity,
 ale fe... cóż to za kolor pospolity,
 żeby chociaż było niebieskie.
 Do widzenia! Idę na spacer z psem
 a niedługo pewnie żółwia dostanę... [Borudzka 1958: b.p.]

Szczególne miejsce w twórczości Borudzkiej adresowanej do dzieci zajmuje sztuka ludowa. Autorka poświęciła sporo uwagi wytworom ludowego rzemiosła już w utworach publikowanych w „Płomyku” (tylko w 1953 roku na łamach tego czasopisma ukazał się przywołany wyżej wiersz *Zabawki* oraz opowiadanie *Koszyki Wojtusia*), a ukoronowaniem tego nurtu stał się albumowy tom wierszy *Malowane domy* (1954). Pierwsze wydanie zainspirowane było wystawą sztuki ludowej zorganizowaną na Politechnice Warszawskiej. W posłowie zatytułowanym *Zamiast ostatniego wiersza* przedstawiono sylwetki ludowych artystów, którzy mieli możliwość zaprezentowania swoich prac w stolicy. W wydaniu drugim (1957) posłowie okrojono, usuwając z niego prezentację sylwetek twórców. Pointy jednak nie zmieniono: „Polska Ludowa wyławia szeroką siecią talenty po całym kraju. Żeby im było lżej tworzyć, żyć. Żebyśmy dziełem ich wszyscy mogli się cieszyć” [Borudzka 1957: 81].

Wystawa, która zainspirowała Borudzką, przygotowana została pod kierunkiem architekta wnętrz Czesław Knothego [Ginett-

-Wojnarowiczowa 1949: 191]. W recenzji zamieszczonej na łamach „Polskiej Sztuki Ludowej” wymieniono następujące rodzaje eksponatów pochodzących z różnych regionów Polski: ceramikę, wycinanki i naklejanki, malarstwo, tkaniny, hafty, koronki, rzeźby, wyroby ze słomy i wikliny, meble, pisanki, wydmuszki, wyroby z ciasta oraz naczynia bednarskie [Ginett-Wojnarowiczowa 1949: 191–192]. Wszystkie grupy zostały uwzględnione w książce Borudzkiej, bogato zilustrowanej zdjęciami i grafikami przedstawiającymi prezentowane wyroby w aranżacji przygotowanej przez Zofię Czasznicą. Do tomu dołączono obszerny spis ilustracji zawierający informacje o autorach poszczególnych dzieł i ich pochodzeniu regionalnym.

Najważniejszą powojenną książką Borudzkiej jest jednak *Dorota i jej towarzysze* (1952) – powieść o przygodach dziewczynki poszukującej swojego miejsca w powojennej rzeczywistości. Dorota jest uczciwa, odważna i pracowita – posiada wszystkie zalety, które Borudzka wysoko ceniła już w przedwojennej publicystyce. Analizując afirmację świata w tej powieści, Anna Łebkowska pisała o bohaterce: „Dzielność jest cechą charakteru dziewczynki niejako wymaganą i zarazem oczywistą” [Łebkowska 2019: 253]. Dorota wędruje od wsi do wsi; znajduje schronienie u kolejnych rodzin, aż trafia do Sosnówki – sierocińca prowadzonego przez dwoje ideowców. Wyidealizowany obraz powojennej Polski (ludzi mieszkających się w nieustannych podróżach i przeprowadzkach, poszukujących bliskich czy podejmujących pracę na rzecz nowej ojczyzny) przeplata się z aurą baśniowości (Dorotka wędruje przez tajemniczy las, nocuje na mchu pod sosną, w Sosnowce spotyka Czarnulę, żywo przypominającą czarownicę).

Stanisław Frycie zauważył, że konwencja fantastyczna w tym utworze wykorzystana została do oddania świata dziecięcych marzeń, a „fantastyczno-baśniowe rojenia Doroty” [Frycie 1978: 70] stanowią ciekawe odstępstwo od dominującej w pierwszej połowie lat 50. konwencji realizmu opisowego. Wówczas w środowisku twórców i krytyków literatury dla dzieci i młodzieży *Dorota...* wywołała jednak żywą dyskusję – dotyczącą nie tylko samej powieści, ale także sposobu realizowania wytycznych realizmu socjalistycznego w utworach przeznaczonych dla niedorosłych

czytelników. Początkowo książka spotkała się z bardzo dobrym przyjęciem – cieszyła się popularnością już podczas lektury w odcinkach na antenie radiowej (Krystyna Kuliczowska wspomina o listach nadsyłanych do redakcji) [Kuliczowska 1954: 4]. Nakład szybko się wyczerpał, a pierwsze recenzje były raczej pochlebne. Druga fala krytyki przyniosła jednak zarzuty dotyczące zaniedbań ideowych. Według Kuliczowskiej wynikały one przede wszystkim ze specyfiki powieści młodzieżowej, opartej na motywie przygody i wędrówki w nieznane, a więc posługującej się chwytami fabularnymi atrakcyjnymi dla czytelnika [Kuliczowska 1954: 4]. Do najważniejszych głosów krytycznych należą wypowiedzi Barbary Tylickiej (na łamach „Wsi”) i Barbary Rafałowskiej (w „Nowej Kulturze”). Pierwsza z recenzentek negatywnie oceniła profil psychologiczny Doroty (prześmiewczo nazywając ją „kocią mamą” – w nawiązaniu do przedwojennej powieści Marii Buyno-Arctowej) oraz niepoprawny politycznie obraz ośrodka młodzieżowego Sosnówka. Druga zarzuciła autorce odejście od realizmu ku konwencji „udziwnionej, a kryjącej pustkę problemową” [Rafałowska 1953: 182], niewłaściwe ukazanie funkcjonowania młodzieżowego kolektywu i jego oddziaływania na jednostkę oraz – co w przypadku Borudzkiej wydaje się szczególnie ważne – nadmierne wyeksponowanie roli kota, za którego dziewczynka czuła się odpowiedzialna do tego stopnia, że gotowa była zrezygnować ze swego miejsca w Sosnowce.

Można odnieść wrażenie, że obraz Sosnówki – powojennego sierocińca czy ośrodka młodzieżowego, w którym dzieci wspólnie bawią się, uczą i pracują pod pieczęą kilkorga dorosłych, tworząc wspólny dom – doskonale wpisuje się w socjalistyczną wizję rzeczywistości i spełnia wymogi realizmu socjalistycznego. Rafałowska dostrzega jednak spłycony obraz kolektywu, kształtowanego nie przez socjalistyczne wychowanie, lecz przez działania przypadkowych osób:

[...] niczym się Sosnówka nie różni od jakiegokolwiek miejsca na ziemi i w jakimkolwiek ustroju. Sosnówka, dziwna Sosnówka, daje się przenieść, daje się nawet zamienić na dobrze prowadzony pensjonat w każdym państwie burżuazyjnym,

w którym stosuje się znaną metodę wychowawczą zmierzającą do usamodzielnienia młodych obywateli. [...] Czy ci młodzi obywatele przez rok swego istnienia przyswoili sobie jakieś poczucie wspólnoty głębszej niż łączność terenowa? Tej wspólnoty, która jest nieuniknioną konsekwencją wychowania socjalistycznego? Wychowania przez kolektyw i dla kolektywu? [Rafałowska 1953: 177]

Sierocińcem kieruje Adam – postać nieco tajemnicza i nieobecna, której długo wyczekiwane przybycie stanowi jeden z momentów zwrotnych fabuły. To społecznik i ideowiec, żołnierz Armii Ludowej, powiatowy weterynarz. W relacji z sosnowkowymi dziećmi przypomina raczej druha drużynowego niż kierownika państwowej placówki. Dorota poznaje go z opowieści oraz oglądając jego sypialnię, która pod nieobecność właściciela pełni funkcję pokoju gościnnego. Wystrój pomieszczenia jest bardzo skromny, rzeczy osobistych – niewiele, sporo natomiast przedmiotów potrzebnych w prowadzeniu gospodarstwa, przydatnych lokalnej społeczności. Dziewczynka, która wiele słyszała o Adamie otoczonym w Sosnowcu wielkim szacunkiem i admiracją, spodziewała się raczej koronkowych firanek, pięknych obrazów, dywanu w róże leżącego na lśniącej posadzce. Wgląd do ascetycznego wnętrza pozwolił jej na właściwą ocenę lokatora jako człowieka pozbawionego egoizmu, troskliwego wobec innych, dobrego dla ludzi i zwierząt. Dorotka nie jest rozczarowana brakiem luksusu i nie marzy wcale o nowym wystroju wewnątrz – Rafałowska popełnia nadużycie interpretacyjne, które jednak pozwala jej zestawić mieszkankę socjalistycznego ośrodka z bohaterkami pogardzanych wówczas powieści dla dziewcząt, pochodzących z minionej epoki:

Marzenia Doroty, córki dróżnika z małego domku przy torach, nie różnią się niczym, raczej przerastają marzenia Ani z Zielonego Wzgórza, niosą ze sobą aurę „namiocików” ze *Świata dziewcząt* z Jaśminówki. [Rafałowska 1953: 179]

Porównanie z powieścią Lucy Maud Montgomery (popularną w przedwojennej Polsce, a po wojnie wznowioną dopiero

w 1956 roku) i zapomnianym dziś zbiorem opowiadań Jane Zawiskiej (który ukazał się w 1933 roku w przekładzie Janiny Zawiszy-Krasuckiej) w latach stalinizmu brzmiało jak oskarżenie o burżuazyjny charakter i miało bardzo negatywny wydźwięk.

Borudzka podjęła polemikę z recenzją Rafałowskiej. Jej list został opublikowany w „Nowej Kulturze” – jak sygnalizowała redakcja – „na prawach wolnej trybuny”, wraz z zapowiedzią obszernego artykułu poświęconego tej sprawie³. Pisarka zasadniczo tłumaczyła się z pogłębionego rysunku psychologicznego Doroty, uzasadniała przemianę, jaka dokonała się w dziewczynce po ocaleniu kota, oraz wyjaśniała, co kierowało bohaterką, gdy decydowała się na ucieczkę z Sosnowki. Zapowiadany tekst Kulickowskiej *Sprawa „Doroty” i nie tylko Doroty* ukazał się w „Nowej Kulturze” na początku 1954 roku. Badaczka wnikliwie przyjrzała się powieści, zrekonstruowała wcześniejsze argumenty uczestników dyskusji, a przy tym naświetliła sytuację literatury dla dzieci i młodzieży – w latach powojennych wpisanej w estetykę realizmu socjalistycznego.

Kulickowska dostrzegła atrakcyjność *Doroty*..., ale równocześnie miała świadomość, jak bardzo utwór ten rozsadza ramy socrealistycznej konwencji. Tłumaczyła to specyfiką powieści młodzieżowej; broniła też elementów krytykowanych m.in. przez Rafałowską: wątku listów pozostawianych przez wychowawcę w leśnej dziupli czy nieco odrealnionej sceny gotowania obiadu. W artykule Kulickowej *Dorota...* po raz kolejny została zestawiona z *Anią z Zielonego Wzgórza*, jednak tym razem to porównanie nie miało negatywnego charakteru. Badaczka zdyskredytowała burżuazyjne tradycje literatury dla dziewcząt, ale jednocześnie podkreśliła niewątpliwą atrakcyjność czytelniczą powieści Montgomery. Bohaterkę przyporządkowała – zgodnie z duchem czasu – do niższych warstw społecznych (pisała: „świat jej przeżyć i marzeń jest całkowicie uwarunkowany jej społeczną «niższością»” [Kulickowska 1954: 4]); zwróciła również uwagę na siłę wyobraźni, która pozwalała Ani przemieniać świat. Pytała:

3 Chodzi o artykuł Krystyny Kulickowskiej opublikowany w nr. 3 „Nowej Kultury” w 1954 roku.

Cóż porywało czytelników – a raczej czytelniczki – *Ani z Zielonego Wzgórza*? Na pewno nie owa, explicite wyłożona filozofia życiowa ludzi ubogich, choć przesączała się ona do ich psychiki tym silniej, im bardziej zaangażowane były w lekturze. Porywała je bujna indywidualność bohaterki, jej odwaga i szczerość, jej gorąca wiara we własne marzenia, romantyczny urok przygody, niezwykłości i niespodzianki kryjącej się za każdym „skrętem na gościńcu życia”, jak „malowniczo” określa to Ania, i ów, jak w bajkach, optymizm, że wszystko dobrze się skończy. Te momenty pobudzały młodzieńczą wyobraźnię, sprawiały, że czytelnik solidaryzował się całkowicie z bohaterem, że patrzył na świat jego oczami. [Kulickowska 1954: 4]

Kulickowska nie krytykowała *Doroty*..., ale postawiła wyrazistą diagnozę literatury socrealistycznej dla dzieci i młodzieży:

Na obecnym etapie rozwoju naszej literatury nie ma jeszcze książek, które mogłyby zastąpić emocje dostarczane poprzedniemu pokoleniu młodzieży przez „chłopięce” powieści przygodowe, np. Makuszyńskiego, lub „dziewczęce” powieści typu *Ani*. [Kulickowska 1954: 4]

Jak więc – w warunkach socrealistycznych ograniczeń estetycznych – budować poetykę powieści młodzieżowej, by powstawały utwory kunsztem i popularnością dorównujące przedwojennym realizacjom? To pytanie wybrzmieć w wypowiedzi Kulickowskiej nie mogło, ale pozostało – ukryte między wierszami wraz z tęsknotą za taką powieścią dla dziewcząt, która dzięki przedstawieniu współczesnego świata odpowiadałaby czytelniczym oczekiwaniom młodzieży.

Dyskusja wokół *Doroty* ucichła – być może padły już wszystkie argumenty, a może przytłumiły ją spory dotyczące spraw poważniejszych i atmosfera zbliżającej się odwilży. Kolejne wydania powieści, poprawione i rozszerzone, ukazywały się w latach 1955, 1957, 1964, a więc także po październikowej odwilży. Borudzka dodała kilka scen ukazujących współpracę Sosnowki ze społecznością pobliskiej wsi, m.in. organizację opieki nad dziećmi w czasie zniw,

nie zrezygnowała jednak z fragmentów oddających szczególną atmosferę ośrodka i nie umniejszała znaczenia ocalonego przez Dorotę Dymka. Może w ten sposób sama Borudzka, niepewna tego, jak powinna rozumieć otaczającą ją rzeczywistość, po raz kolejny opowiedziała się po stronie kota – w przeświadczeniu, że nawet w największym moralnym czy ideowym zamęcie ten, kto występuje w obronie krzywdzonych zwierząt, z pewnością czyni słuszenie. Dziś można stwierdzić, że pisarka na pewno nie zamierzała podważać dominującej i obligatoryjnej estetyki, ale nawiązując do tradycji literatury dziecięcej i młodzieżowej, pragnęła przydać socrealistycznej powieści nieco artystycznej wartości oraz znaleźć sposób na ukazanie psychiki młodej osoby – jej dylematów, przeżyć, wątpliwości. Zamyśl ten udało się zrealizować Borudzkiej nad wyraz sprawnie, lecz – z oczywistych przyczyn – nie mógł on spotkać się z akceptacją zdeterminowanej politycznie krytyki.

Po dyskusji wokół Doroty Borudzka publikowała już niewiele. Poświęciła się pracy w radiu – była naczelną redaktorką audycji dla dzieci i autorką wielu słuchowisk [Dorosz b.r.]. W 1956 roku na łamach „Twórczości” ukazały się jeszcze powstałe kilka lat wcześniej próby poetyckie: wiersze dla dorosłych czytelników nawiązujące do poetyki skamandrytów, w niektórych wersach trącające wprowadzie młodopolską manierą, ale jednocześnie poruszające szczerością przekazu. Powraca w nich, tak ważne w poezji dla dzieci, poczucie łączności z przyrodą. Bohaterka liryczna znajduje schronienie we wszechogarniającej zieleni – dającej poczucie swojskości w życiu doczesnym i wolność w obliczu śmierci. Język poetycki i sposób obrazowania przywodzą na myśl poezje Bolesława Leśmiana, sceny z *Sitowia* Juliana Tuwima czy secesyjne motywy z liryków Marii Pawlikowskiej. W wierszu *Ojczyzna*, datowanym na lata 1953–1955, Borudzka pisała:

Znowu w nadwodnej zieleni
głos słowicy trysnął strumieniem,
dzwonieniem, drzeniem.

Woda przy brzegu pluszcze,
miętę w srebrnych dłoniach trzyma, nie puszcza. ¶

Moja zielona ojczyzno,
 raz jeszcze się do mnie przyznaj.
 Kiedy śmierć mnie zdusi za gardło,
 nie daj, żeby umarła
 na rozpalonych kamieniach.

Położ mi na oczy i usta
 tatarakową zieleń,
 uchyl wierzbowej zasłony,
 wodą z daleka pluśnij...
 Powiem śmierci: – Skończone. Puść mnie.

[Borudzka 1956: 21]

Czy pointa tego wiersza stanowi obietnicę zwycięstwa nad śmiercią odniesionego w metafizycznym zjednoczeniu z przyrodą? Czy bohaterka liryczna włączona została w cykl życia – podobnie jak krzewinka truskawki w wierszu dla dzieci z pierwszego powojennego tomu pisarki? Czy zabłąkane koty zdołają wrócić do domu – w tym albo w przyszłym życiu? Twórczość Wandy Borudzkiej nie daje jednoznacznych odpowiedzi, ale we wszechogarniającym mroku pozwala trwać w nadziei i wołać razem z Basią:

– I ty się także, nocy, ulituj nad nami,
 nade mną, nad moim kotem,
 nad wszystkimi bezdomnymi kotami...
 Zapal nad nim, błędzącym, jedną gwiazdę złotą,
 niech prowadzi mojego kota! [Borudzka 1950a: b.p.]

Bibliografia

Źródła

- Borudzka Wanda (1924), *Ideologia harcerska a małżeństwo współczesne*, nakł. i drukiem Ludwika Chomińskiego, Wilno, [reprint: Impuls, Kraków 2017].
- Borudzka Wanda (1934a), *Książki dla dzieci*, „Wiadomości Literackie”, nr 31.

- Borudzka Wanda (1934b), *Nursery literatury*, „Wiadomości Literackie”, nr 4.
- Borudzka Wanda (1947), *Na łące pomalowanej słońcem*, il. Tadeusz Gronowski, Wydawnictwo Eugeniusza Kuthana, Warszawa.
- Borudzka Wanda (1950a), *Parasolowy puszek*, [il. Jerzy Karolak], Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Borudzka Wanda (1950b), *Szóste kaczę*, il. Zofia Fijałkowska, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Borudzka Wanda (1953a), *Można inaczej*, „Nowa Kultura”, nr 51/52.
- Borudzka Wanda (1953b), *Zabawki*, „Płomyk”, nr 10.
- Borudzka Wanda (1954), *Malowane domy*, [il. Zofia Czasznicka], Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Borudzka Wanda (1956), *Ojczyzna*, „Twórczość”, nr 6.
- Borudzka Wanda (1957), *Malowane domy*, il. zebrała Zofia Czasznicka, [układ graf. Zofia Czasznicka i Henryk Gaczyński], wyd. 2, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Borudzka Wanda (1958), *Leonie i Hania*, il. Maria Mackiewicz, Biuro Wydawnicze „Ruch”, Warszawa.
- Borudzka Wanda (1960), *Basia i kotek*, il. Janina Włodarska, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Borudzka Wanda (b.r.), List Wandy Borudzkiej do Poli Gojawiczyńskiej, Biblioteka Narodowa, rkp. 10335 III.
- Borudzka Wanda, red. (1929/1930) „Kalendarz Dziecka i Matki”.

Literatura

- Dorosz Beata (b.r.), *Wanda Borudzka* [hasło], w: *Polscy pisarze i badacze literatury XX i XXI wieku*, red. Alicja Szalagan, <https://pisarzeibadacze.ibl.edu.pl/haslo/1027/borudzka-wanda> [dostęp: 2.11.2024].
- Fronczyk-Stajewska Zofia i in., red. (1994), *Szkoła im. Anieli Wereckiej*, Koło Wychowanek Szkoły im. A. Wereckiej, Warszawa.
- Frycie Stanisław (1978), *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970*, t. 1: *Proza*, wsip, Warszawa.
- Ginett-Wojnarowiczowa Janina (1949), *Wystawa sztuki i rękodzieła ludowego w Warszawie*, „Polska Sztuka Ludowa”, nr 6.
- Iwaszkiewicz Aniela (b.r.), *Iwaszkiewicz Aniela „Nela”* [wypowiedź zarejestrowana w *Archiwum historii mówionej*], <https://www.1944.pl/archiwum-historii-mowionej/aniela-iwaszkiewicz,159.html> [dostęp: 23.10.2024].
- Kostrzeva Maria Magdalena (1979 [wyd. 2: 1984]), *Wanda Borudzka* [hasło], w: *Nowy słownik literatury dla dzieci i młodzieży. Pisarze*,

książki, serie, ilustratorzy, przegląd bibliograficzny, [red. nauk. Krystyna Kuliczowska, Barbara Tylicka], Wiedza Powszechna, Warszawa.

Kuliczowska Krystyna (1954), *Sprawa „Doroty” i nie tylko Doroty*, „Nowa Kultura”, nr 3.

Łebkowska Anna (2019), *Afirmacja świata w powieści dla dzieci (Wanda Borudзка)*, w: tejże, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

Rafałowska Barbara (1953), „Twórczość”, nr 4.

Tylicka Barbara (1953), *Czy takie było życie dzieci w pierwszych latach powojennych?*, „Wiś”, nr 14.

Agnieszka Kwiatkowska

On the Cat's Side. About Wanda Borudзка

This article presents the life and works of Wanda Borudзка – a journalist, poet and author of children's and young adult literature active in the interwar and postwar periods. Borudзка, an underrated author with modern viewpoints, was very actively pursuing women's issues in the interwar period; she was also a pioneer of literary criticism of children's and young adult literature and a nature lover sensitive to animals' wellbeing. The key parts of her writings are pre-war journalism (especially opinion pieces published in women's press), interest in folk culture (visible after World War II, especially in the collection *Malowane domy* [Painted houses]) and children's poetry. A separate place among her literary works is occupied by the social realist young adult novel *Dorota i jej towarzysze* (Dorota and her companions). In Borudзка's writings, animals play a significant role and particular attention is given to cats which often feature in her poems and have a special place both in Dorota's heart, who was maliciously called “cat lady” by critics, and in the writer's heart as well.

Keywords: Borudзка; *Dorota i jej towarzysze*; social realist young adult novel; cats in children's poetry.

Agnieszka Kwiatkowska – profesorka w Zakładzie Teorii Literatury, Literatury XX Wieku i Sztuki Przekładu Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, członkini Zespołu ds. Badań nad Literaturą i Kulturą Dziecięcą Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej, badaczka poezji awangardowej oraz literatury dla dzieci i młodzieży, zwłaszcza poezji pisanej

przez kobiety. Jest autorką monografii poświęconej twórczości Juliana Przybosia *Tradycja, rzecz osobista. Julian Przyboś wobec dziedzictwa poezji* (2012), współredaktorką *Pism zebranych* Juliana Przybosia (2018) oraz monografii *Wiersze-biedronki. Polska poezja dla dzieci pisana przez kobiety* (2018), a także współautorką monografii *Stulecie poetek polskich. Przekroje, tematy, interpretacje* (2020), w której przygotowała rozdziały poświęcone poezji dla dzieci. Badła literaturę dla dzieci dotyczącą Zagłady, publikowała na temat literatury dla dzieci i młodzieży analizowanej w perspektywie *disability studies*. Jest autorką prac na temat twórczości takich pisarzy i pisarek, jak: Danuta Wawilow, Joanna Pollakówna, Ewa Szelburg-Zarembina, Paweł Beręsewicz, Wanda Chotomska, Zofia Rogoszówna, Joanna Papużyńska, Hanna Januszevska.

Katarzyna Krzak-Weiss

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0003-0741-3281

Józef Malinowski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-8297-4604

Od Knuta Hamsuna do Hansa Christiana Andersena. Przyczynek do badań nad przekładami Czesława Kędzierskiego – zarys bibliografii*

„Kędzierski był prawdziwym tytanem pracy, który nie wypoczywał nigdy i zdawał się mieć niespożyte siły” [Leitgeber 1994: 152] – słowa Sławomira Leitgebera znakomicie oddają naturę jednej z ciekawszych, a zarazem nietuzinkowych (ze względu na przykuwającą uwagę efektowną, czarną brodę i noszoną miast krawata kokardę¹) postaci, które współtworzyły krajobraz kulturalny Poznania okresu dwudziestolecia międzywojennego. Czesław Kędzierski (1881–1946) zapisał się w dziejach stolicy Wielkopolski przede wszystkim jako wpływowy redaktor związany m.in. z „Orędownikiem” i „Kurierem Poznańskim”, publicysta oraz kierownik literacki Wydawnictwa Polskiego prowadzonego przez Rudolfa Wegnera. Aktywnie działał przy tym jako społecznik, angażując się w prace Towarzystwa Czytelni Ludowych. Doskonale znany był wówczas także jako Wujek Czesio – na antenie lokalnej rozgłośni radiowej

* This research was funded in whole or in part by National Science Centre, Poland, grant number 2021/41/B/HS2/00876. For the purpose of Open Access, the author has applied a CC-BY public copyright licence to any Author Accepted Manuscript (AAM) version arising from this submission.

¹ Na charakterystyczny wygląd Kędzierskiego zwraca uwagę niemal każdy autor, który o nim wspomina [zob. Wasylewski 1973: 118; Leitgeber 1994: 152].

opowiadał, jak wspominał zaprzyjaźniony z nim Stanisław Wasylewski, „zakochanej w nim młodzieży setki bajek i bajeczek polskich i wielkopolskich” [Wasylewski 1973: 118], które później publikował w licznych tomikach².

Nie mniejszą popularność przyniosły Kędzierskiemu tłumaczenia – zwłaszcza powieści Knuta Hamsuna oraz baśni Hansa Christiana Andresena – i to na nich pragniemy skupić się w niniejszym tekście. Od razu jednak wypada zastrzec, że naszym celem nie jest analiza filologiczna dokonanych przez niego przekładów. Ujęcie, jakie proponujemy, nie wkracza w obszary literaturoznawcze czy przekładoznawcze (choć może stanowić punkt wyjścia dla takich badań), ale bibliologiczne, a w szczególności bibliograficzne. Założeniem naszego artykułu jest bowiem zestawienie wszystkich przetłumaczonych przez Kędzierskiego tekstów – zarówno powieści, jak i krótszych form literackich (głównie opowiadań) rozproszonych zazwyczaj po różnych czasopismach³. Przyjęty przez nas porządek chronologiczny wyraźnie pokazuje okresy największej przekładowej aktywności Kędzierskiego, swój początek mającej już w pierwszych latach XX stulecia.

1. Heijermans, Dekker, Poe, Strindberg i von Perfall

Pierwsze doświadczenia translatorskie Kędzierski zdobył już w 1905 roku, podczas pobytu we Lwowie, dokąd udał się rok wcześniej. Początkowo przyjął posadę pomocnika księgarskiego w znanej księgarni wydawniczej Hermana Altenberga, a w 1905 roku, wraz z Janem Maniszewskim, otworzył własną księgarnię i skład nut przy placu Halickim 3⁴. I właśnie staraniem tej firmy ukazał

2. Były wśród nich m.in.: *Mysia wieża i inne polskie podania i powiastki* [Kędzierski (1927)], *Bajki polskie Wujka Czesia* [Kędzierski (1929)], *Mój ulubiony światek. Dziesięć bajek o zwierzętach* [Wujek Czesio (1931?)], *Ślicznotka i zacczarowany niedźwiedź* [Wujcio Czesio 1945].
3. Zestawienie to będzie przyczynkiem do pełnej bibliografii prac Kędzierskiego, którą autorzy niniejszego tekstu dołączą do aktualnie opracowywanej biografii tłumacza.
4. Chodzi o firmę Maniszewski i Kędzierski; jej współpracownikiem był m.in. Kornel Makuszyński.

się pierwszy przekład Kędzierskiego – utwór *Ahaswer. Jeden akt*⁵ autorstwa Hermana Heijermansa, holenderskiego pisarza, publicysty i dramatopisarza naturalisty.

Kolejne tłumaczenia powstały już po rozwiązaniu spółki (1906) i mającym miejsce krótko po tym powrocie Kędzierskiego do Poznania. W 1908 roku na łamach „Gońca Wileńskiego” ukazała się *Ornis. (Parabola)*, a w „Kurierze Poznańskim” z tego samego roku *Bajka o japońskim kamieniarzu* holenderskiego pisarza Eduarda Douwesa Dekkera (Multatuli)⁶. Rok później w drugim z wymienionych czasopism opublikowano dwa opowiadania Edgara Allana Poe’go: *Spotkanie* i *Straszliwą maskę*. Po kilkuletniej przerwie, w 1913 roku, wydano we wspomnianym periodyku kolejny przekład Kędzierskiego – tym razem był to utwór szwedzkiego autora Augusta Strindberga, *Żywiciel rodziny*.

Na uwagę zasługuje wybór tłumaczonych autorów. Szczególnie interesujący jest pierwszy pisarz, od którego utworu rozpoczął Kędzierski swą translatorską przygodę. Heijermans – dziś już nieco zapomniany, wówczas cieszył się sporą popularnością⁷. Niemal w tym samym czasie co *Ahaswer* ukazały się inne jego teksty, w tym dramaty przetłumaczone m.in. przez Jana Kasprówicza (*Nadzieja*, 1902), Adolfa Strzeleckiego (*Wnętrza (Służąca – Małżeństwo)*, 1905), Władysława Prokescha (*Ogniwa. Pogodne sceny z życia rodzinnego w czterech aktach*, [1906]), Juliusza Tennera (*Podpalacz*, 1908), Zofię Wojnarowską (*W przestrzeni*, 1908) czy Bronisławę Neufeldównę (*Miasto diamentów*, 1908)⁸. Co ciekawe,

5 Co ciekawe, książka ta była dostępna w sprzedaży m.in. w Księgarni Franciszka Raczkowskiego w Lublinie w cenie 30 kopiejek, o czym informowano na łamach „Przeglądu Bibliograficznego” [1906: 175].

6 Był to przekład z *De Geschiedenis van Woutertje Pieterse* [zob. Koch 2000: 180]. Również ten autor, podobnie jak Heijermans, doczekał się w owym czasie przekładów innych swoich dzieł na język polski, których dokonali m.in. Bronisława Neufeldówna (*Maks Havelaar*, 1903), Malwina Posner-Garfeinowa (*Wybór pism*, 1903) i Izabela Zielińska (*Kto z was bez winy...*, 1907).

7 O ówczesnej popularności Heijermansa świadczą nie tylko wydania jego utworów, ale także ich obecność na deskach polskich teatrów.

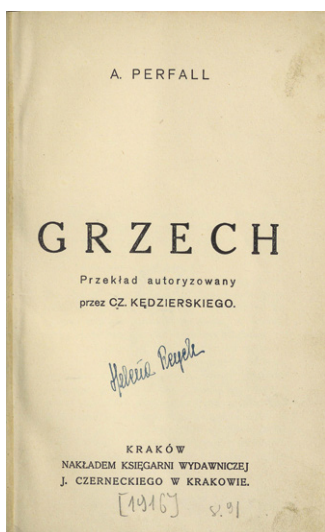
8 Warto zauważyć, że ostatnie polskie wydanie Heijermansa – *Nadzieja* w przekładzie Jana Kasprówicza (Warszawa 1949) – ukazało się pod koniec lat 40. ubiegłego stulecia.

sam Kędzierski powrócił do twórczości Heijermansa po latach, publikując w 1925 roku przekład *Podróży poślubnej* na łamach czasopisma „Krótkie Opowieści”.

Nietrudno też zauważyć, że początkowo Kędzierski tłumaczył utwory raczej skromne objętościowo. Nawet ten jedyny spośród nich, który ukazał się w formie książkowej, liczył tylko 24 strony. Niebawem przyszedł jednak czas na dłuższe formy.

2. Od *Żywiciela rodziny* do *Zwierciadła Japonki*

Pierwsza z nich, licząca 91 stron, opublikowana została krótko po przekładzie Strindbergowskiego *Żywiciela rodziny*. Chodzi o *Grzech* niemieckiego pisarza Antona von Perfalla, odbity w krakowskiej firmie wydawniczo-księgarskiej należącej do Jana Czerneckiego. Co ciekawe, był to jedyny utwór tego autora przetłumaczony na język polski.



Il. 1 Strona tytułowa *Grzechu* Antona von Pervalla w przekładzie Czesława Kędzierskiego

Źródło: Pervall [1916].

Z analogiczną sytuacją mamy do czynienia w przypadku Onoto Watanny, czyli Winnifred Eaton, kanadyjskiej pisarki i scenarzystki pochodzenia chińsko-brytyjskiego, której *Słowiczek japoński* w przekładzie Kędzierskiego ukazał się w 1922 roku w Poznaniu u Franciszka Gutowskiego. Rok później, nakładem tej samej

oficyny opublikowana została też inna książka będąca jedynym polskim przekładem – *Zwierciadło Japonki* Shingoro Takaishiego. W roku 1923 wydano także – tym razem u Gutowskiego – *Gejszę* Lafcadio Hearna, twórcy piszącego zarówno po angielsku, jak i po japońsku⁹. Autor ten był w Polsce zdecydowanie popularniejszy niż von Perfall i Eaton – już w 1906 roku wydano jego *Ko-ko-ro* (bez informacji o autorstwie przekładu), trzy lata później *Lotos*. *Rzut oka na nieznaną Japonię* (w tłumaczeniu D.Z. – [Dionizego Zalewskiego] [zob. Kluczevska-Wójcik 2016: 254]), w 1913 – *Bajki chińskie* (przełożone z angielskiego przez L.M. Brzozowską), a w 1924 – *Opowieści niesamowite i upiorne. Ze zbioru „Kwaidan”* (w tłumaczeniu Wacława Berenta)¹⁰.

Na tle wymienionych przekładów Kędzierskiego wyróżniają się dzieła opublikowane przez Gutowskiego. Łączy je nie tylko miejsce wydania, ale także japonizujący charakter, który doskonale wpisuje się w panującą już od schyłku XIX wieku modę na japońszczyznę¹¹.

3. „Krótkie Opowieści”

Analiza zestawienia dokonanych przez Kędzierskiego przekładów umożliwia wyodrębnienie aż sześciu pozycji opublikowanych przezeń na łamach „Krótkich Opowieści” – czasopisma literackiego wydawanego w Poznaniu. Co ciekawe, ukazały się jedynie trzy numery tego periodyku – wszystkie w 1925 roku. Miesięcznik ten, jak pisał w imieniu redakcji należący do niej Kędzierski, był

wynikiem palącej potrzeby chwili, i w głównej mierze inicjatywy Zarządu Głównego Towarzystwa Czytelni Ludowej

- 9 Pisząc w języku japońskim, Hearn posługiwał się nazwiskiem Yakumo Koizumi.
- 10 Hearn wydawany jest w Polsce również dzisiaj – zob. *Czerwony ślub i inne opowiadania* (2021), *Ko-ko-ro* (2021), *Lotos. Rzut oka na nieznaną Japonię* (2021), *Kwaidan. Demony japońskiego folkloru* (2023).
- 11 Więcej na ten temat pisały m.in. Agnieszka Kluczevska-Wójcik [2016] i Katarzyna Deja [2021]. Co ciekawe, druga z badaczek, przywołując różne tłumaczenia, w ogóle nie wspomina o Kędzierskim; podaje tylko, że „[w] bibliografiach widnieje jeszcze jedna pozycja wyglądająca na japońską: wydana po polsku w 1922 roku powieść *Słowiczek japoński* [...]” [Deja 2021: 116].

w Poznaniu. Poszliśmy tutaj przede wszystkim śladem Ameryki, gdzie istotnie mnóstwo ukazuje się tego rodzaju miesięczników, które tak wielką i zbawienną odgrywają rolę w walce z wszelką deprawacją ducha. [...] miesięcznik nasz będzie wydawał krótsze i dłuższe opowieści przede wszystkim wysoce zajmujące, emocjonalne. Przestrzegając jednak ściśle nasze założenia programowe, przeciwstawiać będziemy sensacji chorobliwej – sensację zdrową, brudom lektury brukowej – czystość zasad etycznych, charakterom nikczemnym – charaktery jasne i mocne, marnym elukubracjom pseudoliterackim – prawdziwe wartości literackie. [Kędzierski 1925: 3–4]

Założeniem twórców „Krótkich Opowieści” było zatem publikowanie utworów pisarzy wybitnych – zarówno rodzimych, jak i zagranicznych, nie tylko współczesnych, ale i dawniejszych.

Odpowiedzialny za redakcję nowego periodyku Kędzierski starał się zapoznać czytelników z twórczością różnych autorów. W pierwszym numerze opublikował zatem przekład *Rozbicia* Enrico Castelnuevo, włoskiego prozaika znanego już polskim odbiorcom z wydanych pod koniec XIX stulecia nowel, takich jak *Latawiec* (1898) czy *Ze wspomnień babuni* (1900). W drugim numerze zamieścił zaś *Artylerzystę* Selmy Lagerlöf, wybitnej szwedzkiej pisarki, pierwszej kobiety uhonorowanej literacką Nagrodą Nobla (1909), a także *Skrzypka i demona* autorstwa bliżej nieznanego (nieznanej) E. An Haack. Z kolei w trzecim numerze pojawiły się aż trzy przekłady samego Kędzierskiego, a mianowicie: *Walka* norweskiego dziennikarza i nowelisty Edvarda Welle-Stranda, *Szczęście w osadzie wyjść* Breta Harte’a, amerykańskiego pisarza i dziennikarza znanego z popularnych opowiadań o życiu kalifornijskich pionierów z czasów gorączki złota, oraz wspomniana już *Podróż poślubna* Heijermansa.

Bliższa współpraca połączyła Kędzierskiego także z innym poznańskim czasopiśmem o charakterze literacko-artystycznym: „Salonem Literackim” wydawanym w latach 1922–1924 pod redakcją Bolesława Koreywy. To na łamach tego tygodnika ukazały się przekłady *Jolanty* Barry’ego Paina, angielskiego dziennikarza, pisarza

i poety, oraz *Raju zwierząt* francuskiego pisarza, poety i krytyka literackiego Francisja Jammes'a (oba w 1922 roku).

II. 2 *Raj zwierząt* Francisja Jammes'a w przekładzie Czesława Kędzierskiego – fragment

Źródło: Jammes 1922: 13.



Kilka lat później podobną współpracę Kędzierski nawiązał z „Tęczę” – innym poznańskim czasopiśmie literackim, publikowanym od 1927 do 1939 roku, początkowo jako tygodnik, a z czasem (od 1931) miesięcznik [Sroczyńska 1985: 477]. To w nim w 1932 roku zamieścił przekład utworu duńskiego pisarza i eseisty Hermana Banga pt. *Koledzy* (1932), a rok później *Miłość z przeszłości* Alfreda Hedenstierny, szwedzkiego autora tworzącego pod pseudonimem Sigurd. Warto wspomnieć, że u schyłku XIX wieku w Polsce ukazały się tłumaczenia jego dzieł: *Sprzedany sierota*, *Pamiętniki radcy Jönsona* (1897), *Humoreski* (1898) oraz *Donna Elvira i inne humoreski* (1905). W „Tęczy” Kędzierski zmieścił też dwie krótkie formy Knuta Hamsuna – norweskiego pisarza, laureata literackiej Nagrody Nobla (1920) za powieść *Błogosławieństwo ziemi*¹².

12 Jeden z członków komisji noblowskiej uzasadnił ten wybór, porównując twórczość Hamsuna do twórczości Hezjoda. Więcej na temat słynnego Norwega pisali m.in. Stefan Kołaczkowski [1923a: 344–361; 1923b: 34–53] i Aleksander Rogalski [1981].

4. Knut Hamsun

To właśnie *Błogosławieństwo ziemi* było pierwszym z wielu tekstów Hamsuna, które trafiły na warsztat Kędzierskiego, od lat zafascynowanego twórczością Norwega, z którą tłumacz po raz pierwszy zetknął się już w 1905 roku, czytając powieść *Głód* [Wasylewski 1931: 5]¹³. Ta lektura wywarła na Kędzierskim tak duże wrażenie, że – jak pisał Tadeusz Kraszewski:

Młody zapaleńiec wyuczył się języka norweskiego, aby ukazujące się nowe tomy ukochanego pisarza czytać zaraz po wyjściu z druku, nie czekając na przekłady. A gdy ukazało się *Błogosławieństwo ziemi*, szczytowe bodaj hamsunowskie arcydzieło, [...] mógł już sam, czuł się do tego należycie przygotowany, podjąć się tłumaczenia. [Kraszewski 1937: 80]

Przełożone przez „młodego zapaleńca” *Błogosławieństwo ziemi*¹⁴ wydane zostało zatem w 1922 roku jako tom 12 popularnej i ceniowej serii Biblioteka Laureatów Nobla firmowanej przez Wydawnictwo Polskie, w którym – notabene – Kędzierski pełnił funkcję kierownika literackiego. Ta sama oficyna w 1928 roku opublikowała utwór *Misteria*, rok później powieść *Włóczęgi*, w 1930 roku zbiór zatytułowany *Pan. Wiktor. Marzyciele*, a w roku kolejnym *Augusta powsinogę*. Ostatnim tytułem Hamsuna wydanym przez firmę Rudolfa Wegnera była powieść *A życie toczy się dalej* (1938). Podobnie jak wcześniejsze przekłady ukazała się ona we wspomnianej serii Biblioteka Laureatów Nobla¹⁵.

13 Warto dodać, że utwór ten po raz pierwszy wydano w Polsce w 1892 roku w oficynie Teodora Paprockiego i Spółki w Warszawie. Niestety nie wiadomo, kto był autorem przekładu na język polski.

14 Ze wszystkich hamsunowskich tłumaczeń dokonanych przez Kędzierskiego to wydawano najchętniej, o czym świadczy liczba jego edycji (zob. aneks). Warto zauważyć, że w 1999 roku utwór ten doczekał się drugiego przekładu – autorstwa Anny Marciniakówny. Tłumaczenie to wyparło wersję Kędzierskiego. Po raz ostatni *Błogosławieństwo ziemi* w jego przekładzie ukazało się bowiem staraniem Ludowej Spółdzielni Wydawniczej w 1986 roku.

15 Wydawnictwo Polskie położyło trwale zasługi dla popularyzowania literatury skandynawskiej. Rudolf Wegner, wspierany przez Czesława Kędzierskiego, przy wyborze przekładanych dzieł kierował się ambicją udostępnienia czytelnikowi

- Il. 3 *Aleksander i Leonarda*.
Nowela Knuta
 Hamsuna w przekła-
 dzie Czesława Kę-
 dzierskiego

Źródło: Hamsun 1934: 16.



Poza dłuższymi formami Kędzierski przetłumaczył też sporo krótszych utworów Hamsuna, które zamieszczone zostały na łamach czasopism – m.in. „Salonu Literackiego” (*Głos życia*, 1922), „*Tęczy*” (*Strach*, 1932; *Upiór. Z małych przygód*, 1933) czy „*Ilustracji Polskiej*” (*Aleksander i Leonarda. Nowela*, 1934). Tłumacz potwierdził tym samym słowa przywołanego już Kraszewskiego, który pisał,

[ż]e, przeczytawszy *Głód*, czy *Błogosławieństwo ziemi* można się Hamsunem zachwycić, entuzjazmować, że można dzieło pisarza przeżywać – to jasne, nie wymaga komentarza. Ale na to, by entuzjazm przetrwał lata całe, by wyrażał się nie tylko w słownym uwielbieniu, ale w czynie – to już trzeba koniecznie znaleźć we własnym sercu współdźwięczące struny, trzeba tę tamtą twórczość uważać jako własną częśćkę, częśćkę własnych umiowań, częśćkę samego siebie. [Kraszewski 1937: 82]

polskiemu utworów najpiękniejszych, najbardziej wartościowych pod względem artystycznym i poznawczym. Dzięki współpracy z oddanymi przyjaciółmi Skandynawii, popularyzatorami i tłumaczami, m.in.: Leopoldem Staffem, Leo Belmontem, Marcelim Tarnowskim, Janiną Mortkowiczową i Arturem Górskim, w serii Biblioteka Laureatów Nobla ukazały się dzieła wielu wybitnych autorów [zob. Nawrocki 1985: 14].



Il. 4 Strach Knuta Hamsuna w przekładzie Czesława Kędzierskiego

Źródło: Hamsun 1932: 9.

Entuzjazm ten nie udzielił się wielu oceniającym translatorskie dokonania Kędzierskiego. Jego redakcyjni koledzy – wspomniani już Wasylewski i Kraszewski – byli jednak wręcz zachwyceni tymi przekładami. Według pierwszego z nich:

Jak dobre wino klarowna i jak bochen razowca pożywna jest polszczyzna Kędzierskiego. Umiejętna, żwawa a spokojna. A przede wszystkim uczciwie wierna oryginałowi. Chwyta dobrze ukrytą melodię w słowie Hamsuna i tej jakiś drapiący ironiczny obrzask końcowy jego stylu. [Wasylewski 1931: 6]

Z kolei zdaniem drugiego:

Najlepszym sprawdzianem jej [pracy Kędzierskiego – K.K.W. i J.M.] jakości jest to, że lektura gotowego już i wydrukowanego dzieła nie zdradza zupełnie włożonego w jego tłumaczenie wysiłku. Język przekładu jest czysty i potoczny; czytelnik nie zahacza się o żadne nierówności i usterki. Ot, płynie gładko tok opowiadania korytem równym, nurtem przejrzystym. Tak samo musi się czytać Hamsuna w oryginale. Przy lekturze nie odczuwa się żadnej przegrody, żadnego pośrednictwa pomiędzy autorem i czytelnikiem. [Kraszewski 1937: 82]

Zgoła inaczej pracę Kędzierskiego oceniła Irena Krzywicka, określająca go mianem „pretensjonalnego tłumacza”, a jego przekład „zbrodnią dokonaną na powieści Hamsuna” [Krzywicka 1931: 3]¹⁶. W jej opinii:

Książka [*August Powsinoga* – K.K.W. i J.M.] tłumaczona jest ohydną gwarą, rzekomo ludową, w rzeczywistości wymyśloną naprędce przez p. Kędzierskiego. O ile wiem, Hamsun nie pisze gwarą, z wyjątkiem słów, które wkłada w usta wieśniaków. Tu autor i wszystkie postacie mówią jednakowo, jednakowym językiem z nieprawdziwego i niegramatycznego zdarzenia. Niezrozumienie znaczenia słów, niewłaściwe ich stosowanie, dziwolągi językowe, pokraczność budowy zdania, nonsensy, niczego tam nie brak. [...] Cóż zostało z pięknej powieści Hamsuna? Żaloszny, potworny strzęp. [Krzywicka 1931: 3]

Co ciekawe, mimo tak krytycznych recenzji dzieła norweskiego noblisty w przekładzie Kędzierskiego nadal są wznawiane – ostatnie wydanie (powieść *Włóczęgi*) ukazało się w 2023 roku.

5. Andersen Kędzierskiego

Równie rozbieżnych opinii doczekały się sporządzone przez Kędzierskiego przekłady baśni Hansa Christiana Andersena. One także – choć w porównaniu z hamsunowskimi o wiele mniej liczne – przysporzyły tłumaczowi za życia dużej sławy¹⁷. Pierwszym tekstem duńskiego bajkopisarza, który trafił na warsztat translatorski Kędzierskiego, była baśń *O dziewczynce, która nadepnęła chleb*, opublikowana w 1929 roku na łamach czasopisma „Wielkopolska Ilustracja”¹⁸, drugim zaś wydany w 1946 roku staraniem Księgarni

16 Swoją opinię Krzywicka wyraziła konkretnie w odniesieniu do *Augusta Powsinogi*.

17 Warto nadmienić, że z uwagi na znaczną liczbę własnych bajek Kędzierski nazywany był przez współczesnych polskim Andersenem [zob. Wasylewski 1973: 118; Leitgeber 1994: 152].

18 Jak podaje Kraszewski, przekład tej bajki został też wyemitowany w radiu i spotkał się z entuzjastycznym odbiorem słuchaczy Wujka Czesia [zob. Kraszewski 1937: 82].

Zdzisława Gustowskiego zbiór baśni, w którym zresztą znalazł się także i ów pierwszy utwór¹⁹.



- Il. 5 *O dziewczynce, która nadepnęła na chleb Hansa*
 Christiana Anderse-
 na w przekładzie
 Czesława Kędziers-
 kiego – fragment
 Źródło: Andersen 1929: 13.

Co ciekawe, w opracowaniu Zdzisławy Brzozowskiej poświęconym polskiej recepcji wydawniczej Andersena poznańskie wydanie doczekało się jedynie lakonicznych wzmianek, w których próżno doszukiwać się oceny pracy Kędzierskiego [Brzozowska 1970: 63–64, 104]. Tego zadania podjęła się za to autorka najnowszego przekładu utworów duńskiego pisarza – Bogusława Sochańska, która bez ogródek wskazała, że „[t]łumaczenie Kędzierskiego świadczy o zupełnym niezrozumieniu stylu Andersena” [Sochańska 2011: 101]. I choć w żaden sposób nie uzasadniła tej krytycznej uwagi, to warto pamiętać, że andersenowskich przekładów pióra nadwarciańskiego tłumacza nigdy już nie wznowiono.

19 Oprócz niego w zbiorze zamieszczono także: *Historię pewnej jodelki*, *Dzielnego żołnierzyka cynowego*, *Prawdziwą księżniczkę*, *Paluszkę*, *Pastuszkę i kominiarczyka*, *Aniola*, *Dziewczynkę z zapalkami*, *Brzydkie kaczątko*, *Bociany*, *Słowika cesarza chińskiego*, *Dzikie łabędzie* i *Królową sniegu*.

6. Podsumowanie

Poza nielicznymi głosami krytycznymi dokonania translatorskie Kędzierskiego oceniano zazwyczaj bardzo pozytywnie. Podkreślano, że swoje przekłady sporządzał niezwykle sumiennie i starannie [Leitgeber 1994: 152; Koch 2000: 181]. I coś z tego, że na ogół tłumaczył z języka niemieckiego, a nie z oryginału? Języka norweskiego nie znał przecież na tyle dobrze, by móc opierać się tylko na nim [Koch 2000: 181]²⁰.

Warto zauważyć, że wśród ulubionych autorów Kędzierskiego wyraźnie dominowali twórcy skandynawscy. Nie było to jednak zjawisko odosobnione – wręcz przeciwnie: zainteresowanie owym kręgiem kulturowym znakomicie wpisywało się w ówczesne tendencje. W latach międzywojennych, zarówno z powodów politycznych, jak i ze względów czysto artystycznych, zainteresowanie Skandynawią oraz dorobkiem literackim tamtejszych pisarzy było bardzo duże. Wyrazy uznania wobec tej twórczości znajdziemy m.in. w opiniach Marii Dąbrowskiej czy Jarosława Iwaszkiewicza [Nawrocki 1985: 14]. Co więcej:

Dobór dzieł wybieranych do przekładu już wówczas nie był wyłącznym skutkiem interesownych wyliczeń prywatnych nakładców; w znacznym stopniu kierowano się ambicją przyswojenia czytelnikowi polskiemu utworów najpiękniejszych, najbardziej wartościowych artystycznie i poznawczo. [Nawrocki 1985: 14]

Wśród autorów cieszących się największą poczytnością znaleźli się zatem zarówno tłumaczeni przez Kędzierskiego Heijermans, Hamsun, Lagerlö i Hedenstierna, jak i Henrik Pontoppidan czy Karl Gjellerup [Nawrocki 1985: 12], których teksty doczekały się przekładów Józefy Klemensiewiczowej, Wandy Daleckiej czy Franciszka Mirandoli.

Zaznaczyć też należy, że przywołane powyżej utwory stanowią najpewniej tylko część translatorskiego dorobku Kędzierskiego. Jak

20 Tłumaczenie za pośrednictwem innego języka było zresztą niegdyś powszechnie praktykowane.

bowiem wspominał Wasylewski, opisując przyjaciela, „chwili wolnej na czytanie i pisanie nie było nigdy, zostawała praca tłumacza” [Wasylewski 1973: 119]. Niektóre przekłady ulec bowiem mogły zniszczeniu podczas działań wojennych. Dotyczy to zwłaszcza tych opublikowanych na łamach czasopism, które wszak jeszcze bardziej niż książki były narażone na zatrącenie.

W zamieszczonym na s. 201–203 aneksie zawierającym bibliografię przekładów Kędzierskiego zabrakło jednej pozycji, w niektórych katalogach przypisywanej temu tłumaczowi [zob. Katalog BN 2025]. Chodzi o książkę szwedzkiego zoologa i etnografa Erica Georga Mjöberga: *Borneo. W krainie łowców głów*, wydaną w Warszawie w serii Biblioteka Podróży Egzotycznych. Naszym zdaniem pod inicjałami K.Cz., widniejącymi na karcie tytułowej, nie kryje się jednak Czesław Kędzierski, mimo że i czas powstania szwedzkiego oryginału, i krąg kulturowy, z którego pochodził, odpowiadają translatorskiemu *oeuvre* poznańskiego tłumacza. Bo choć zdarzało mu się nie podpisywać swych prac pełnym imieniem i nazwiskiem, to konsekwentnie stosował inicjały Cz.K. Nieuwzględnienie tej pozycji nie zmienia wszelako faktu, że pozostałe dokonania Kędzierskiego w zakresie przekładu budzą duży szacunek, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę szereg innych jego aktywności.

Aneks

Bibliografia przekładów Czesława Kędzierskiego

1905

1. Heijermans Herman, *Ahaswer. Jeden akt*, Lwów: Maniszewski i Kędzierski.

1908

2. Dekker Eduard Douwes, *Ornis. (Parabola)*, „Goniec Wileński Polityczny, Społeczny i Literacki”, nr 213, s. 2.
3. Dekker Eduard Douwes, *Bajka o japońskim kamieniarzu*, „Kurier Poznański”, nr 134, s. 1.

1909

4. Poe Edgar Allan, *Spotkanie*, „Kurier Poznański”, nry 25–29.
5. Poe Edgar Allan, *Straszliwa maska*, „Kurier Poznański”, nr 144, s. 3; nr 145, s. 1–2.

1913

6. Strindberg August, *Żywiciel rodziny*, „Kurier Poznański”, nr 291, s. 2–3; nr 292, s. 5–6.

[1916]

7. Perfall Anton von, *Grzech*, Kraków: J. Czernecki.

1922

8. Hamsun Knut, *Błogosławieństwo ziemi. Powieść*, Lwów–Poznań: Wydawnictwo Polskie. (Biblioteka Laureatów Nobla, t. 12)
9. Jammes Francis, *Raj zwierząt*, „Salon Literacki”, z. 3, s. 13.
10. Hamsun Knut, *Głos życia*, „Salon Literacki”, z. 2, s. 12–13.
11. Pain Barry, *Jolanta*, „Salon Literacki”, z. 1, s. 12.
12. Watanna Onoto, *Słowiczek japoński. Powieść*, Poznań: F. Gutowski. (Biblioteka Beletrystyczna)

1923

13. Takaishi Shingoro, *Zwierciadło Japonki*, Poznań: nakładem Księgarni F. Gutowskiego.
14. Hearn Lafcadio, *Gejsza*, Poznań: nakładem Księgarni F. Gutowskiego.

1925

15. Hamsun Knut, *Błogosławieństwo ziemi. Powieść*, Lwów–Poznań: Wydawnictwo Polskie, wyd. 2. (Biblioteka Laureatów Nobla, t. 12)
16. Castelnovo Enrico, *Rozbicie*, „Krótkie Opowieści”, nr 1, s. 101–106.
17. Lagerlöf Selma, *Artylerzysta*, „Krótkie Opowieści”, nr 2, s. 46–49.
18. An Haack E., *Skrzypek i demon*, „Krótkie Opowieści”, nr 2, s. 119–122.

19. Welle-Strand Edvard, *Walka*, „Krótkie Opowieści”, nr 3, s. 18–24.
20. Harte Bret, *Szczęście w osadzie Wyjćów*, „Krótkie Opowieści”, nr 3, s. 53–61.
21. Heijermans Herman, *Podróż posłubna*, „Krótkie Opowieści”, nr 3, s. 70–73.

1928

22. Hamsun Knut, *Misterja*, Poznań: Wydawnictwo Polskie.

1929

23. Andersen Hans Christian, *O dziewczynce, która nadepnęła na chleb*, „Wielkopolska Ilustracja”, nr 32, s. 13; nr 33, s. 17.
24. Hamsun Knut, *Włóczęgi. Powieść*, Poznań: Wydawnictwo Polskie. (Biblioteka Laureatów Nobla, t. 67)

1930

25. Hamsun Knut, *Błogosławieństwo ziemi. Powieść*, Poznań: Wydawnictwo Polskie, wyd. 3. (Biblioteka Laureatów Nobla, t. 12)
26. Hamsun Knut, *Pan. Wiktoria. Marzyciele*, przedmowa St. [Stanisława] Wasylewskiego, Poznań: Wydawnictwo Polskie. (Biblioteka Laureatów Nobla, t. 73)

1931

27. Hamsun Knut, *August Powsinoga. Powieść*, Poznań: Wydawnictwo Polskie. (Biblioteka Laureatów Nobla, t. 76)
28. Horler Sydney, *Ajent wywiadu. Powieść sensacyjna*, Warszawa: Mrówka.

1932

29. Bang Herman, *Koledzy*, „Tęcza”, nr 10, s. 57–59.
30. Hamsun Knut, *Strach*, „Tęcza”, nr 2, s. 9–12.

1933

31. Hamsun Knut, *Upiór. Z małych przygód*, „Tęcza”, nr 11, s. 25–28.
32. Hamsun Knut, *Z „Błogosławieństwa ziemi”*, w: *Panteon wielkich twórców poezji i prozy*, t. 2, red. Stanisław Lam, Warszawa: nakładem Księgarni Trzaski, Everta i Michalskiego, s. 466–468.
33. Hedenstierna Alfred, *Miłość z przeszkodami*, „Tęcza”, nr 10, s. 36–38.
34. [Aage Christian Alexander Robert, książę Danii], *Życie twarde lecz piękne. Głos o Legii Cudzoziemskiej. Opowiadanie księcia Aage*, „Tęcza”, nr 10, s. 33–35.

1934

35. Hamsun Knut, *Aleksander i Leonarda. Nowela*, „Ilustracja Polska”, nr 33, s. 16–17.

1938

36. Hamsun Knut, *A życie toczy się dalej. Powieść*, Poznań: Wydawnictwo Polskie. (Biblioteka Laureatów Nobla, t. 80)

1939

37. Hamsun Knut, *Błogosławieństwo ziemi. Powieść*, Poznań: Wydawnictwo Polskie, wyd. 3. (Biblioteka Laureatów Nobla, t. 12)

1946

38. Andersen Hans Christian, *Baśnie*, Poznań: Księgarnia Zdzisław Gustowski.

1957

39. Hamsun Knut, *Błogosławieństwo ziemi*, przedm. Aleksander Rogalski, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie. (Seria Dzieł Pisarzy Skandynawskich)
40. Hamsun Knut, *Błogosławieństwo ziemi* (fragm.), „Dziennik Zachodni”, nr 83, s. 4.
41. Hamsun Knut, *Błogosławieństwo ziemi* (fragm.), „Gazeta Poznańska”, nr 148, s. 7.
42. Hamsun Knut, *Włóczęgi. Powieść*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie. (Seria Dzieł Pisarzy Skandynawskich)

1958

43. Hamsun Knut, *A życie toczy się dalej. Powieść*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie. (Seria Dzieł Pisarzy Skandynawskich)
44. Hamsun Knut, *August Powsinoga. Powieść*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie. (Seria Dzieł Pisarzy Skandynawskich)

1959

45. Hamsun Knut, *Pan. Wiktoria*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie. (Seria Dzieł Pisarzy Skandynawskich)

1973

46. Hamsun Knut, *Błogosławieństwo ziemi*, wyd. 2, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

[1985]

47. Hamsun Knut, *Pan. Wiktoria*, Warszawa: Polski Związek Niewidomych. Zakład Wydawnictw i Nagrań.

1986

48. Hamsun Knut, *Błogosławieństwo ziemi*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

1989

49. Hamsun Knut, *Wiktoria. Historia pewnej miłości*, Warszawa: Książka i Wiedza.

2019

50. Hamsun Knut, *Pan. Wiktoria. Marzyciele*, Poznań: Zysk i S-ka.

2023

51. Hamsun Knut, *Włóczęgi*, Kraków: Vis-à-vis Etiuda.

Bibliografia

Literatura

- Brzozowska Zdzisława (1970), *Andersen w Polsce. Historia recepcji wydawniczej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Deja Katarzyna (2021), *Polski japonizm literacki 1900–1939*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Katalog BN (2025), <https://tiny.pl/6wb4hgr8> [dostęp: 10.08.2024].
- Kędzierski Czesław (1925), *Od redakcji*, „Krótkie Opowieści”, nr 1.
- Kędzierski Czesław, opowiedział ([1927]), *Mysia wieża i inne polskie podania i powiastki*, Wydawnictwo Polskie, Lwów.
- Kędzierski Czesław ([1929]), *Bajki polskie Wujka Czesia*, z 8 ilustracjami kolorowymi Tadeusza Lipskiego, ze wstępem Stan. Wasylewskiego, Wydawnictwo Polskie, Poznań.
- Kluczeńska-Wójcik Agnieszka (2016), *Japonia w kulturze i sztuce polskiej końca XIX i początków XX wieku*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Warszawa.
- Koch Jerzy (2000), *Multatuli (1820–1887) w Polsce. Próba historycznoliterackiej analizy przebiegu recepcji na przełomie XIX i XX wieku*, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław.
- Kolaczkowski Stefan (1923a), *Knut Hamsun (I)*, „Przegląd Warszawski”, t. 2, nr 21.
- Kolaczkowski Stefan (1923b), *Knut Hamsun (II)*, „Przegląd Warszawski”, t. 3, nr 22.
- Kraszewski Tadeusz (1937), *Wujek Czesio i Czesław Kędzierski*, „Wici Wielkopolskie”, nr 11/12.
- Krzywicka Irena (1931), *Trzy przekłady*, „Wiadomości Literackie”, nr 50.
- Leitgeber Sławomir (1994), *Poznańskie impresje. Miasto. Ludzie. Obyczaje*, Akademia, Poznań.
- Nawrocki Witold (1985), *Klasycy i współcześni. Szkice o prozie skandynawskiej XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- „Przegląd Bibliograficzny” (1906), nry 8–9.
- Rogański Aleksander (1981), *Knut Hamsun*, oprac. graf. Jan Bokiewicz, Czytelnik, Warszawa.
- Sochańska Bogusława (2011), *Czy potrzebny był nowy przekład baśni Andersena?*, „Przekładaniec”, nry 22–23.
- Sroczyńska Krystyna (1985), „*Tęcza*”, w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, red. Julian Krzyżanowski, PWN, Warszawa.
- Suchodolska Ewa, Żydanowicz Zofia (1971), *Bibliografia polskich przekładów z literatury pięknej krajów skandynawskich do roku 1969 włącznie*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.

Wasylewski Stanisław (1931), *Czesław Kędzierski i jego Hamsun*, „Tęcza”, nr 47.

Wasylewski Stanisław (1973), *Wspomnienia i szkice znad Warty*, przygotował z rękopisu do druku oraz opatrzył przedmową i przypisami Witold Nawrocki, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.

Wujek Czesio [właśc. Czesław Kędzierski] ([1931?]), *Mój ulubiony światek. Dziesięć bajek o zwierzętach*, Wydawnictwo Polskie, Poznań.

Wujcio Czesio [właśc. Czesław Kędzierski] (1945), *Ślicznotka i zaczarowany niedźwiedź*, il. A. [Adam] Bilski, Księgarnia Zdzisława Gustowskiego, Poznań.

Źródła ilustracji

Andersen Hans Christian (1929), *O dziewczynce, która nadepnęła na chleb*, przeł. Czesław Kędzierski, „Wielkopolska Ilustracja”, nr 32, <https://tinyurl.com/yzczj7vf> [dostęp: 16.09.2025].

Hamsun Knut (1932), *Strach*, przeł. Czesław Kędzierski, „Tęcza”, nr 2, <https://tinyurl.com/5n798mau> [dostęp: 16.09.2025].

Hamsun Knut (1934), *Aleksander i Leonarda. Nowela*, przeł. Czesław Kędzierski, „Ilustracja Polska”, nr 33, <https://tinyurl.com/398fjuv9> [dostęp: 16.09.2025].

Jammes Francis (1922), *Raj zwierząt*, przeł. Czesław Kędzierski, „Salon Literacki”, z. 3, <https://tinyurl.com/5t455xrd> [dostęp: 16.09.2025].

Pervall Anton von ([1916]), *Grzech*, przeł. Czesław Kędzierski, Kraków, <https://tinyurl.com/4hpzdzb> [dostęp: 16.09.2025].

Katarzyna Krzak-Weiss, Józef Malinowski

From Knut Hamsun to Hans Christian Andersen. Introduction to Research on Czesław Kędzierski's Translation – an Outline of a Bibliography

This article presents the translations of Czesław Kędzierski, one of the more interesting and prominent co-creators of Poznań's cultural scene in the interwar period. This once famous and now almost forgotten editor, journalist, fairy tale writer was also a translator most renowned for his translations of the Norwegian writer Knut Hamsun, published by Wydawnictwo Polskie.

Keywords: Czesław Kędzierski; translation; bibliography; Knut Hamsun; Hans Christian Andersen.

Katarzyna Krzak-Weiss – dr hab., profesorka uczelni na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; literaturoznawczyni i historyk sztuki; redaktorka naczelna Wydawnictwa „Poznańskie Studia Polonistyczne”. Interesuje się historią książki i grafiki książkowej, zwłaszcza czasów dawnych, ale również XIX i XX wieku. Jest autorką artykułów o typografii i ilustracji książkowej, a także monografii poświęconych sygnetom polskich drukarzy od XV do połowy XVII wieku. oraz wyposażeniu graficznemu modlitewników *Hortulus animae* i redaktorką serii prezentującej rękopiśmienne modlitewniki iluminowane powstałe w kręgu Stanisława Samostrzelnika. Członkini Zespołu ds. Badań nad Literaturą i Kulturą Dziecięcą WFPiK UAM realizującego projekt naukowy *Pół wieku polskiej literatury dziecięcej. Twórczość dla dzieci w kręgu władzy i produkcji kulturowej: odbiorca literatury – literatura jako odbiorca*. Adres e-mail: weiss@amu.edu.pl.

Józef Malinowski – doktor nauk humanistycznych, kieruje Biblioteką Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej im. J.T. Pokrzywniaka. Zajmuje się historią nauki, biografistyką i regionalistyką. Autor książki o prof. Stefanie Dąbrowskim – lekarzu, biochemiku, rektorze Uniwersytetu Poznańskiego. Wspólnie z prof. Stanisławem Sierpowskim opracował cztery tomy pt. *Doktorzy honoris causa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu* (2014–2020) oraz książkę *Sylwetki sławnych i zasłużonych absolwentów UAM* (2019). Członek Zespołu ds. Badań nad Literaturą i Kulturą Dziecięcą WFPiK UAM realizującego projekt naukowy *Pół wieku polskiej literatury dziecięcej. Twórczość dla dzieci w kręgu władzy i produkcji kulturowej: odbiorca literatury – literatura jako odbiorca*. Adres e-mail: jozefm@amu.edu.pl.

Ewa Syska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0003-2696-3908

Grabież mienia w świetle prawa – działalność Feliksa Blümela z antykwariatu „Caesar Mann” w Poznaniu w latach 1939–1943

W dwudziestoleciu międzywojennym Poznań należał do prowincjonalnych ośrodków handlu antykwarycznego, a miejscowych antykwariuszy można by uznać raczej za obrotnych handlarzy aniżeli za wytrawnych znawców. Do branży najczęściej trafiały osoby przypadkowe – w gronie tym można było spotkać m.in. niegdyśszego kupca bławatnego, wytwórcę koszyków czy artystę cyrkowego. We wrześniu 1939 roku na terenie miasta działało ok. 10 antykwariatów, w tym „Caesar Mann” – jedyny prowadzony przez Niemców, małżonków Erikę i Feliksa Blümelów [Syska 2014: 93–96].

Sytuacja na poznańskim rynku antykwarycznym uległa zasadniczej zmianie wraz z wybuchem II wojny światowej. Z powodu masowych wywózek Polaków oraz zasiedlania miasta przez Niemców bałtyckich nagle wiele cennych księgozbiorów prywatnych trafiło do mniej lub bardziej oficjalnego obiegu. W ten sposób zbieracze uzyskali możliwość nabywania tego, co dla wielu z nich przez długie lata było jedynie marzeniem. Oficjalny handel starą książką został jednak ograniczony do minimum. Na przełomie 1939 i 1940 roku w mieście działały jeszcze dwa polskie antykwariaty książkowe: należąca do Hanny Niteckiej „Jaskinia Zbójców”

przy ul. Ślusarskiej 7 oraz „Słoneczniki” przy ul. Dąbrowskiego¹. W tych warunkach doskonale odnajdowali się wszelkiej maści szemrani zbieracze, tym bardziej że co jakiś czas na rynek trafiały partie skonfiskowanych przez okupanta księgozbiorów [Baumgart 1983: 123]. Handel starą książką odbywał się jednak przede wszystkim w antykwariatach artystycznych, a więc oferujących głównie meble, porcelanę czy obrazy.

W tej sytuacji niebagatelną rolę w okresie okupacji odegrali niemieccy kupcy z antykwariatu „Caesar Mann”, a zwłaszcza Feliks Blümel (1906–1953)². Był on synem intrologatora z podpoznańskich Jerzyc, który za sprawą małżeństwa z Eriką Biging (1899–?)³, spadkobierczynią rodzinnej tokarni artystycznej „Caesar Mann”, ok. 1935/1936 roku porzucił pracę w towarzystwie ubezpieczeniowym i został antykwariuszem⁴. Początkowo siedziba firmy mieściła się w zamieszkałej przez Bigingów kamienicy przy ul. Pocztowej 10 (obecnie ul. 23 Lutego 14) z wejściem od ul. Rzeczypospolitej 6 (obecnie ul. Nowowiejskiego 12), jednak dość szybko, bo ok. 1939 roku, otwarto drugi punkt przy obecnej ul. Gwarnej 13 (dawniej nr 19).

Blümel był obywatelem polskim narodowości niemieckiej. Przed wybuchem wojny utrzymywał poprawne stosunki z właści-

- 1 Hanna Kuszer-Nitecka (ur. 1886, zm.?) – była tłumaczką z języka angielskiego; jej mąż Józef (ur. 1892, zm.?) prowadził w Poznaniu wydawnictwo i Drukarnię Lotniczą, w której w 1929 roku wydrukowano powieść *Dobre żony* Ludwika Alcott w tłumaczeniu H. Niteckiej [AP Poznań, AMP, sygn. 14859: 810–811; zob. też Syska 2014: 153].
- 2 Feliks Blümel (ur. 31 sierpnia 1906 w Poznaniu, zm. 20 października 1953 w Monachium) [AP Poznań, AMP, sygn. 14291: 570; SM, sygn. DE-1992-STANM-3363, wpis nr 2991 w księdze zgonów Urzędu Stanu Cywilnego München II z 1953 roku]. Z Eriką Biging Blümel ożenił się w sierpniu 1931 roku [AP Poznań, AMP, sygn. 14291: 546].
- 3 Erika Blümel z d. Biging (ur. 10 lipca 1899 roku w Poznaniu, zm.?) [AP Poznań, AMP, sygn. 14283: 173].
- 4 Zmiana profilu firmy „Caesar Mann” nastąpiła po śmierci Karla Biginga, we wrześniu 1935 roku [AP Poznań, SGP, sygn. 3446: k. 2; IPN Po: 17; Syska 2014: 92–96]. Blümel przed zawarciem związku małżeńskiego z Eriką Biging parą się kupiectwem, jego wybranka występowała zaś jako śpiewaczka koncertowa [AP Poznań, AMP, sygn. 14291: 546; AP Poznań, IMKW, sygn. 35: b.p. (Haupt-Fragebogen, 24 listopada 1940)].

cielami polskich antykwariatów⁵, chociaż wśród poznańskich kupców krążyły pogłoski, że prowadził działalność wywiadowczą na rzecz Niemiec⁶. Podobno w pierwszych dniach września 1939 roku zgłosił się do Dowództwa Okręgu Korpusów i zadeklarował gotowość do podjęcia służby w Wojsku Polskim, co interpretowano jako próbę infiltracji armii [IPN Po: 60]. Niemniej jednak rzeczywisty stosunek Blümela do Polski i Polaków ujawnił się dopiero po wkroczeniu Niemców do Poznania: w witrynie antykwariatu „Caesar Mann” pojawił się udekorowany kwiatami portret Hitlera, a sam właściciel paradował po ulicach Poznania w mundurze Sturmabteilung (SA) [IPN Po: 37, 41, 45, 50, 53]. Zakazał też swoim polskim pracownikom prowadzenia rozmów w języku ojczystym i zaczął stosować wobec nich przemoc fizyczną⁷.

- 5 „Wiadomym było, że Blumel do roku 1939 był obywatelem polskim narodowości niemieckiej i stosunki utrzymywał wyłącznie z Niemcami przebywającymi na terenie Polski. Oblicze jego w tym czasie było dwulicowe, dlatego że stosunki handlowe utrzymywał z Polakami, a bliższe znajomości koleżeńskie li tylko z Niemcami” [IPN Po: 37 (protokół przesłuchania Mariana Swinarskiego, 5 stycznia 1949)].
- 6 „Na przełomie roku 1940 a 1941 zmówiliśmy się z Blumelem na temat ob. Anny Stultiens [...] w trakcie rozmowy Blumel oświadczył mi, że współpracował wspólnie z nią dla wywiadu niemieckiego w Polsce” [IPN Po: 53 (protokół przesłuchania Henryka Różańskiego, styczeń 1949)]. We wspomnianej relacji chodzi o Annę Marię Geertrudę Stultiens (ur. 28 lipca 1896 roku, zm.?) zamieszkałą w 1933 roku w Poznaniu przy ul. Przecznicza 2 [*Spis abonentów...* 1932: 475; por. *Anna Maria Geertruda Stultiens* (hasło) 2023]. „Moderski powiedział mi: Ty wiesz, co chodzą wersje, że Blumel jest szpiegiem na korzyść Niemiec i dlatego posiada takie sumy pieniędzy” [IPN Po: 37 (protokół przesłuchania Mariana Swinarskiego, 5 stycznia 1949)]; „[...] krążyły pogłoski, że uprawia szpiegostwo; ja sam także miałem takie podejrzenie [...] krótko przed wybuchem wojny był u niego ambasador niemiecki” [IPN Po: 44–45 (protokół przesłuchania Marcina Kłapy, 7 stycznia 1949)].
- 7 „W roku 1939, po wkroczeniu wojsk hitlerowskich do Poznania, okazał Blumel prawdziwe oblicze jako wróg narodowości polskiej” [IPN Po: 37 (protokół przesłuchania Mariana Swinarskiego, 5 stycznia 1949)]; „[...] byliśmy wykorzystywani [...] pracą nadmierną i ciężką, traktowani w sposób nieludzki, na każdym kroku szykanowani i prześladowani, zabraniano nam rozmowy w języku polskim” [IPN Po: 53 (protokół przesłuchania Henryka Różańskiego, styczeń 1949)]; „[...] do Polaków odnosił się brutalnie [...] widziałem osobiście, jak Blumel chłopca do posyłek Sylwestra Sopolnińskiego uderzał biczem oraz wyrażał się na Polaków *ty świnię* w języku niemieckim, brutalnie obchodził się z pomocnikami domowymi” [IPN Po: 57 (protokół przesłuchania Tadeusza Grossmanna, 10 stycznia 1949)]; „[...] gdy spałam, wpadł Blumel Feliks do mego pokoju i zaczął mnie

Na temat okupacyjnej aktywności zawodowej małżonki Blümela – Eriki trudno cokolwiek powiedzieć, wiadomo natomiast, że on sam bardzo szybko podjął kroki mające na celu przejęcie majątku polskich antykwariatów. Działania te zostały usankcjonowane przez Izbę Przemysłowo-Handlową w Poznaniu (Industrie- und Handelskammer), która do początku 1940 roku odpowiadała m.in. za konfiskatę mienia polskich obywateli i firm oraz późniejsze zarządzanie tym dobytkiem. W ramach swych kompetencji Izba przydzielała zagrabionym placówkom tzw. powierników (niem. *Treuhänder*) i sprawowała nad nimi kontrolę [Rudawski 2018: 53]. Takim powiernikiem odpowiedzialnym za konfiskatę poznańskich składów antykwarycznych był właśnie Blümel.

Jeden z poznańskich antykwariuszy bardzo dobrze zapamiętał dzień, w którym Blümel wkroczył do jego firmy. Po blisko 10 latach od wybuchu wojny wspominał, że

wyjął [on, tj. Blümel – E.S.] z kieszeni jakieś pismo niemieckie urzędowe, na którym była okrągła pieczęć hitlerowska, i oświadczył mi, pokazując jednocześnie owe pismo, że jest mianowany przez Handelskamere (Izba Przemysłowo-Handlowa) trojhenderem mego składu i żąda kluczy od kasy, równocześnie zażądał kluczy od sklepu, które jemu wydałem. Po odebraniu kluczy ode mnie wyciągnął z kieszeni nalepki urzędowe, na których była pieczęć hitlerowska, i nakleił je na zamkach, oświadczając, że nie mam próbować wejść do składu [...], gdyż za to grozi kara śmierci. [IPN Po: 46–47 (protokół przesłuchania Adama Pióry, 7 stycznia 1949)]

Warto podkreślić, że działania Blümela obejmowały jedynie mniejsze składki antyków. Największy i najbardziej znaczący salon dzieł sztuki w mieście – należący do Aleksandra Thomasa (1871–1942) i mieszczący się przy ul. Paderewskiego – 23 listopada 1939 roku Urząd Powierniczy przekazał w zarząd Ernstowi

strasznie bić po twarzy i po głowie, a ja z bólu zaczęłam krzyczeć [...] następnie zdjął biczysko, które wisiało na korytarzu, i tym mnie zaczął silnie bić...” [IPN Po: 62 (protokół przesłuchania Władysławy Portały, 11 stycznia 1949)].

Korbowi z Rygi, a następnie, we wrześniu 1940 roku, przedsiębiorstwo przejął Paul Meyer⁸. Blümel w tej sprawie nie zamierzał jednak odpuszczać. W połowie 1940 roku, występując jako rzekomy ekspert, bezskutecznie zabiegał o uzyskanie firmy po Thomasie. Wykorzystał przy tym nieporadność Korba, który nie potrafił się odnaleźć w nowych realiach⁹.

20 kwietnia 1940 roku Urząd Powierniczy przeprowadził też konfiskatę zlokalizowanego w pałacu Działyńskich przy Starym Rynku 46/47 antykwariatu Brunona Trzeczaka (1892–?). Firmę otrzymał w komisaryczny zarząd przybyły z Rygi antykwariusz Julius Frick (1877–?)¹⁰. Działania Blumela nie objęły natomiast znajdującego się przy ul. Ratajczaka antykwariatu Maksymiliana Mrówki (1906–1967) – skład ten w okupacyjnych realiach funkcjonował podobno jeszcze przez kolejny rok [Syska 2014: 68, przyp. 323]. Na obecnym etapie badań nie sposób jednak zweryfikować wiarygodności tej informacji.

Działalność Blumela jako trojhendera polegała przede wszystkim na konfiskowaniu i przywłaszczaniu mienia miejscowych składów z antykami¹¹. Przeprowadzane przez niego akcje przebiegały

- 8 Odpis pisma A. Starka z Industrie- und Handelskammer Posen do Ernsta Korba, 23 listopada 1939 roku zob. Archiwum Państwowe w Poznaniu [AP Poznań, UPP, sygn. 10136: b.p.]. Na temat Salonu Sztuki Aleksandra Thomasa pisałam w mojej książce [zob. Syska 2014: 98–99, przyp. 506].
- 9 „Es wird uns berichtet, dass der kommissarische Verwalter der Firma Alexander Thomas [...] nicht geeignet sei, den Betrieb zu führen; wir bitten umgehend eine Revision zu veranlassen; als Sachverständiger könnte der volksdeutsche Kaufmann Felix Blümel, i. Fa. *Cäsar-Mann* [...] hinzugezogen werden” [AP Poznań, UPP, sygn. 10136: b.p. (pismo Heinza Samansa z Handelsaufbau-Ost Zweigniederlassung Posen do Haupttreuhandstelle Posen, 18 czerwca 1940)].
- 10 Julius Frick (ur. 26 lipca 1877 roku w Rydze?, zm.?) [AP Poznań, UPP, sygn. 14129: b.p.]. Więcej informacji na temat strat wojennych poniesionych przez Brunona Trzeczaka można znaleźć w zasobie Archiwum Państwowego w Poznaniu [AP Poznań, ZMSMP, sygn. 492, nr 3042].
- 11 „Jak mi wiadomym Blümel był w posiadaniu kluczy do sklepów – antykwariatów z terenu miasta Poznania i wszystkie wartościowe przedmioty zabierał [...] do swego antykwariatu” [IPN Po: 51 (protokół przesłuchania Albina Zgłińskiego, 8 stycznia 1949 roku)]; „[...] wiadomym mi jest, że przez Blumela zostały zamknięte wszystkie najważniejsze antykwariaty w Poznaniu, a właściciele ich zostali częściowo wywiezieni do G.G. [...] Blümel wywiózł za miliony marek dzieła sztuki z antykwariatów poznańskich oraz z dworów i pałaców wielkopół-

według z góry ustalonego scenariusza, co dobrze obrazuje sytuacja, która miała miejsce w połowie września 1939 roku. Wówczas to Blümel w towarzystwie dwóch gestapowców wkroczył do antykwariatu Stanisławy (1909–1961) i Marcina (1904–1978) Klapów przy ul. Rzeczpospolitej 4 (obecnie ul. Nowowiejskiego 9)¹². Lokal znajdował się niemalże naprzeciwko antykwariatu „Caesar Mann”, zatem Klapowie nie byli Blümelowi obcy i zapewne miał on świadomość, że Marcin Klapa na początku miesiąca opuścił Poznań. W tej sytuacji trojhender w dość łatwy sposób zdołał zastraszyć przebywającą wówczas w antykwariacie Stanisławę Klapę, po czym skonfiskował i przejął na własność całe mienie firmy. W wyniku jego działań Marcin Klapa, który w międzyczasie powrócił do Poznania, w połowie grudnia 1939 roku znalazł się w obozie przesiedleńczym na Główniej, a następnie został wysiedlony do Jarosławia¹³.

W tym samym okresie Blümel rozpoczął też konfiskatę antykwariatu Stanisława Wesółka (1876–1954) przy ul. Skarbowej 4 (obecnie ul. Taczaka 4). Wesółek z zawodu był dekoratorem i tapicerem. Praktykę zdobywał w latach 1899–1902 m.in. w Berlinie i Wiesbaden¹⁴. Zaczynał od handlu używanymi meblami, jednak ok. 1933 roku zajął się handlem antykwarycznym [Syska 2014: 67].

skich” [IPN Po: 37–38 (protokół przesłuchania Mariana Swinarskiego, 5 stycznia 1949)].

- 12 Stanisława Klapa z d. Flasińska (ur. 18 stycznia 1909 roku w Sosnowcu, zm. 11 grudnia 1961 roku w?) – ok. 1927 roku poślubiła wytwórcę koszyków Marcina Klapę (ur. 7 października 1904 roku w Kobylnikach, zm. 18 lutego 1978 roku w? [AP Poznań, AMP, sygn. 14400: 74; AP Poznań, AMP, sygn. 14610: 830]; spoczywa na cmentarzu Junikowo w Poznaniu, pole: 16, rząd: 27, miejsce: 11 [zob. PC 2025]), z którym przed 1939 rokiem prowadziła antykwariat przy ul. Rzeczpospolitej.
- 13 Stanisława Klapa została przez Blümela potraktowana w poniżający sposób, a następnie zatrudniona na stanowisku ekspedientki w skonfiskowanym antykwariacie [zob. IPN Po: 45 (protokół przesłuchania Marcina Kłapy, 7 stycznia 1949)]; Rutowska 2008: 3 (lista transportowa nr 15); IPN Po: 24 (zapiska urzędowa sporządzona przez funkcjonariusza MO na podstawie informacji podanych przez Albina Zglińskiego, 3 listopada 1948)].
- 14 Stanisław Wesółek (ur. 1 listopada 1876 roku w Poznaniu, zm. 22 maja 1954 roku w Poznaniu?) [AP Poznań, Akta m. Poznania, sygn. 15240, s. 441, 433–434]; spoczywa na cmentarzu Junikowo w Poznaniu, pole: 1, kwatera: 1, miejsce: 63 [zob. PC 2025].

Z zeznań, które złożył na poznańskiej milicji, wynika, że i tym razem Blümel działał według sprawdzonego planu. Wchodząc do antykwariatu Wesołka, „głosem energicznym oznajmił [...], że przyszedł on objąć interes [...], odbierając równocześnie klucze od kasy i od interesu”¹⁵. Niemniej jednak i w tym przypadku trojchender poznańskich antykwariatów zachował pozory praworządności, polecił bowiem swojemu pracownikowi wykonanie spisu skonfiskowanych przedmiotów. Dokument ten przetrwał do dzisiaj w aktach śledztwa, które w sprawie okupacyjnej działalności Blümela prowadziła po wojnie poznańska milicja. Można się z niego dowiedzieć, że w antykwariacie Wesołka handlowano głównie meblami oraz przedmiotami sztuki użytkowej, chociaż na stanie znajdowało się też kilka wartościowych obrazów¹⁶. W następstwie przeprowadzonej konfiskaty mienia 9 grudnia 1939 roku Wesołek został osadzony w obozie przesiedleńczym na Główniej, a następnie wysiedlony do Radomska¹⁷.

29 września 1939 roku nastąpiło przejście mienia antykwariatu „Lamus” zlokalizowanego przy ul. Sierocy 5/6. Skład ten, należący do Adama Pióry (1897–1960), był jednym z lepiej zaopatrzonych w mieście i cenionym nawet przez konkurencję¹⁸. Poznański antykwariusz Marian Swinarski (1902–1965) po latach pisał, że Pióro,

- 15 Dokumenty przechowywane w Instytucie Pamięci Narodowej w Poznaniu [IPN Po: 58 (protokół przesłuchania Stanisława Wesołka z 10 stycznia 1949 roku), 24 (zapiska urzędowa sporządzona przez funkcjonariusza MO na podstawie informacji podanych przez Albina Zglińskiego, 3 listopada 1948)].
- 16 W chwili konfiskaty mienia antykwariatu Wesołek wyceniał jego wartość na ok. 150–200 tys. zł [IPN Po: 58 (protokół przesłuchania Wesołka, 10 stycznia 1949), 67–78 (spis skonfiskowanych przedmiotów z antykwariatu Wesołka)].
- 17 „Jestem przekonany, że Blümel, po wywłaszczeniu mnie z mego interesu i po zagrabieniu mej własności, spowodował moje wysiedlenie do Radomska” [IPN Po: 59 (protokół przesłuchania Wesołka, 10 stycznia 1949); Rutowska 2008: 4 (lista transportowa nr 6)].
- 18 Adam Pióro (ur. 23 grudnia 1897 roku w Modrzewiu, zm. 27 sierpnia 1960 roku w Poznaniu?) [AP Poznań, AMP, sygn. 14928: 632] – spoczywa na cmentarzu Górczyńskim w Poznaniu, kwatery: 1Lb, rząd: 13, miejsce: 5 [zob. PC 2025]. Do Poznania przeprowadził się w grudniu 1926 roku wraz z bratem Antonim (ur. 1893), po czym obaj otworzyli antykwariat przy al. Marcinkowskiego 28 [AP Poznań, AMP, sygn. 14928: 633; Doerffer 1998: 36; por. IPN Po: 46–47 (protokół przesłuchania Adama Pióry, 7 stycznia 1949)].

sam będąc kolekcjonerem, „nabywał li tylko pierwszorzędne dzieła sztuki i różnego rodzaju antyki oraz biżuterię; miał dobry wybór w obrazach nowej i starej szkoły, w dywanach perskich i zabytkowym srebrze”¹⁹. Przejęcie antykwariatu „Lamus” początkowo przebiegało przy zachowaniu pozorów praworządności, jednak po kilku dniach Blümel przyprowadził tam swojego pracownika, Tadeusza Grossmanna, który miał dopilnować, aby cały dochód z kasy trafiał do kieszeni powiernika. Pod naciskiem ze strony Pióry Blümel zgodził się nawet na sporządzenie spisu i wyceny przejętego majątku firmy, choć oczywiście odbyło się to na jego warunkach. Na tym jednak grabież się nie skończyła – trojhender poznańskich antykwariatów огоłocił z mebli mieszkanie Pióry, szantażując go przy tym możliwością wysiedlenia na teren Generalnego Gubernatorstwa²⁰.

Pod koniec 1939 roku Blümel zaczął nachodzić skład Antoniego Grendela (1882/1884–1966?)²¹ zlokalizowany przy ul. Pocztowej 22 (obecnie ul. 23-go Lutego). Był to raczej komis specjalizujący się w kopiowaniu antycznych mebli dla mniej wybrednej klienteli,

19 „Gromadził stare zabytkowe srebrne wyroby od 16–18 wieku, do których miał specjalny sentyment” [BUP: 69; AP Poznań, ZMSMP, sygn. 782, nr 32061]. W 1949 roku firma reklamowała się jako najstarszy antykwariat w Poznaniu oferujący głównie sztukę użytkową, choć także malarstwo. Wówczas skład mieścił się na zbiegu ul. Sierociej i Paderewskiego, z wejściem od ul. Sierociej 5/6; w tym samym budynku mieszkał Pióro [Swinarski, Chrościcki 1949: 349; Syska 2014: 67, 96, przyp. 494].

20 Dokumenty przechowywane w Instytucie Pamięci Narodowej w Poznaniu [IPN Po: 24 (zapiska urzędowa sporządzona przez funkcjonariusza MO na podstawie informacji podanych przez Albina Zglińskiego, 3 listopada 1948), 47 (protokół przesłuchania Adama Pióry, 7 stycznia 1949), 56–57 (protokół przesłuchania Tadeusza Grossmanna, 10 stycznia 1949)].

Tadeusz Grossmann (ur. 3 lipca 1888 roku w Obornikach, zm.?) [AP Poznań, AMP, sygn. 14460: 717, 863; IPN Po: 56]. Spis inwentarzowy przedmiotów znajdujących się w antykwariacie Pióry nie zachował się.

21 Ze sporządzonego 5 stycznia 1949 roku protokołu przesłuchania Antoniego Grendela wynika, że urodził się 9 listopada 1882 roku w Marianowie k. Łodzi [IPN Po: 40]; pozostałe źródła zawierają jednak inne dane, tj. 28 listopada 1884 roku, Dąbrowa [AP Poznań, AMP, sygn. 14456: 1036; APL, AML, sygn. 24626: 171] oraz 11 września 1882 roku, Dąbrowa [AP Poznań, AMP, sygn. 14456: 1038]; spoczywa na cmentarzu Junikowo w Poznaniu, pole: 17, kwatera: 5, rząd: 1, miejsce: 17 [zob. PC 2025]; tam zapis „Antoni Grundel”.

ale można było w nim nabyć również porcelanę, obrazy polskich i zagranicznych malarzy, dywany perskie, miedzioryty, zabytkowe srebrne wyroby, miniatury, brązy itp. [BUP: 64–64v]. Widocznie wartość artystyczna przedmiotów znajdujących się w antykwaracie Grendela²² zdecydowała o tym, że Blümel zaproponował przejęcie jego składu nieznanemu z nazwiska Niemcowi bałtyckiemu. Niedoszły kontrahent chciał jednak uczciwie zapłacić za całość wyposażenia sklepu, co wywołało opór ze strony Blümela. W konsekwencji całe mienie firmy przeszło na własność antykwariatu „Caesar Mann”²³. Blümel przejął także umeblowanie mieszkania Grendela. Właściciel po latach nie ukrywał rozgoryczenia, zeznając, że

w miesiącu listopadzie 1939 r. przybył do mnie Blümel wraz z Niemcem, którego nazwiska nie znam, wiem tylko, że był chirurgiem [...] ów Niemiec wybrał sobie salon, biurko, sekretarz, męski pokój i różne przedmioty wartości w sprzedaży 20 000 zł, lecz ja jako Polak, wiedząc, że Blümel jest szubrawcem grabieżcą, zacenilem za te wszystkie meble 3000 zł, a ów chirurg wręczył mi tylko 300 zł i oświadczył mi, by przybyć do niego, jak już będą meble odstawione do jego mieszkania [...]; pieniędzy za meble już nie dostałem. [IPN Po: 41]

Przypuszczalnie w podobnych okolicznościach przepadł majątek mieszkającej w tym samym lokalu Franciszki Flasińskiej (1883–1961) – matki Stanisławy Kłapy [zob. przyp. 12] nazywanej przez Grendela „wychowanicą”. To zapewne pod jego wpływem

- 22 W kwestionariuszu strat wojennych Grendel podał, że w jego składzie znajdowały się głównie meble, tj. szafy, serwantki, komody, bufety, ale także dwa obrazy Leona Wyczółkowskiego oraz pojedyncze dzieła Wojciecha Kossaka, Tadeusza Ajdukiewicza, Wiktora Adama Malinowskiego i Alfreda Wierusz-Kowalskiego oraz drobne przedmioty użytkowe, takie jak zegary, kryształy, porcelana i żyrandole [AP Poznań, ZMSMP, sygn. 723, nr 26158].
- 23 Dokumenty przechowywane w Instytucie Pamięci Narodowej w Poznaniu [IPN Po: 41 (protokół przesłuchania Grendela, 5 stycznia 1949 roku), 24 (zapiska urzędowa sporządzona przez funkcjonariusza MO na podstawie informacji podanych przez Albina Zglińskiego, 3 listopada 1948)].

Kłapa związała swe zawodowe losy z działalnością antykwaryczną²⁴. Co ciekawe, również syn Flasińskiej – Maksymilian (1911–1939), notabene były artysta cyrkowy, przez krótki czas, mniej więcej w latach 1932–1936, także próbował swych sił w branży antykwarycznej, jednak szybko porzucił tę profesję²⁵.

Konfiskata poznańskich antykwariatów przebiegała w szybkim tempie. Ostatnią firmą, o której wiadomo, że doznała dotkliwych szkód ze strony Blümela, był należący do Heleny (1910–1946) i Tadeusza (1897–1948) Moderskich antykwariat „Mars” przy ul. Ratajczaka 9 (obecnie ul. Ratajczaka 11). Dzieje tej firmy zostały już opisane w innym miejscu, zatem wystarczy przypomnieć, że „Mars” funkcjonował w latach 1932–1939 oraz 1945/1946–1948, a jego oferta obejmowała głównie porcelanę, malarstwo, grafiki oraz meble stylowe (przede wszystkim biedermeierowskie) [Syska 2014: 68–92]. Kiedy po wojnie poznańska milicja prowadziła dochodzenie w sprawie Blümela, Moderscy już nie żyli. Jednym z nielicznych świadków likwidacji antykwariatu „Mars” był wówczas pracownik tej firmy – Marian Swinarski. I choć w jego zeznaniach znajdziemy sporo nieścisłości²⁶, to opis poczynąń Blümela w antykwariacie „Mars” jest zbliżony do relacji właścicieli pozostałych składów. Okazuje się zatem, że Blümel jako „likwidator wszystkich antykwariatów w Poznaniu” przejął w bezpardonowy sposób mienie „Marsa”, wynosząc stamtąd „dwie duże walizy z zrabowanymi przedmiotami”, które następnie trafiły do jego

24 Wszystkie adresy i czas zamieszkania Franciszki Flasińskiej z d. Rydel (ur. 10 października 1883 roku w Warszawie, zm. w 1964 roku w?) i Antoniego Grendela na terenie Poznania są tożsame [AP Poznań, AMP, sygn. 14400: 74–75; AP Poznań, AMP, sygn. 14456: 1036–1038]; por. cmentarz Junikowo w Poznaniu, pole: 16; rząd: 27; miejsce: 11 [zob. PC 2025]. „Wiadomym mi jest, że Blümel wywłaszczył i ograbił moją wychowanicę [tj. Stanisławę Kłapę – E.S.], która również posiadała antykwariat przy ul. Rzeczpospolitej” [IPN Po: 57; por. IPN Po: 42 (protokół przesłuchania świadka Antoniego Grendela, 5 stycznia 1949)].

25 Maksymilian Flasiński (ur. 9 lutego 1911 roku w Sosnowcu, zm. 8 października 1939 roku w Jasionówce) [Syska 2014: 68, przyp. 324].

26 Na przykład Swinarski twierdził, że poznał Blümela w 1927 roku w antykwariacie „Caesar Mann”, gdy Blümel „był jeszcze kawalerem i narzeczonym córki Cezarego Manna” [IPN Po: 36 (protokół przesłuchania Mariana Swinarskiego, 5 stycznia 1949)]; antykwariat „Caesar Mann” powstał dopiero ok. 1935/1936 roku.

antykwarium²⁷. Na skutek działań Blümela Moderscy wraz z dwoma córkami w połowie grudnia 1939 roku zostali osadzeni w obozie na Główniej, a następnie wysiedleni do Sandomierza [Rutowska 2008: 17 (lista transportowa 16)].

Po wywłaszczeniu poznańskich antykwariatów Blümel zaczął ograbić z antyków prywatne mieszkania i okoliczne dwory. W swoich działaniach był konsekwentny i bezwzględny – nie wahał się występować przeciwko każdemu, kto choć w minimalnym stopniu mógłby zagrozić jego pozycji monopolisty. Tak było np. z pracującym w Dziale Rzemiosła Artystycznego Kaiser Friedrich Museum w Poznaniu (dalej: KFM) niemieckim antykwariuszem Georgiem Thomsonem (1907–1941), który uczciwie kupował od Polaków obrazy, meble, złoto itp.²⁸ Blümel zaczął go oczerniać i pomawiać podczas spotkań z dyrektorem muzeum Siegfriedem Rühlem (1887–1964), który w efekcie złożył na Thomsona donos do gestapo. Ten wkrótce po osadzeniu w więzieniu zmarł [Syska 2024: 140].

Patrząc na te wydarzenia, można by uznać Blümela za zwykłego rzeźmieszkę, jednak to byłaby chyba zbyt pochopna opinia, jego aktywność na terenie Poznania wspierali bowiem przedstawiciele lokalnego środowiska muzealnego i uniwersyteckiego. Legalizacja działań firmy „Caesar Mann” następowała chociażby poprzez współpracę z dyrektorem Instytutu Historii Sztuki przy Reichsuniversität Posen, Otto Kletzllem (1897–1945), występującym w antykwarium Blümelów w roli eksperta i kuratora wystaw [Arend 2016: 95]. Z „Caesar Mann” był też związany kustosz działu grafiki KFM, Reinhold Graubner (1905–1982), autor wstępu do wydanej ok. 1941–1943 przez Blümela broszury *Deutsche Kunst im Osten*²⁹.

- 27 Spokrewniona z Moderskimi Janina Graczyk również wspominała o Niemcu, który przywłaszczył sobie całe mienie z „Marsa”, a później sprzedawał je w swoim antykwarium przy ul. Gwarnej [informacja na podstawie rozmowy z Panią Janiną Graczyk z Poznania – 14 czerwca 2011; zapis w posiadaniu autorki; szerzej zob. Syska 2014: 95; IPN Po: 37 (protokół przesłuchania Mariana Swinarskiego, 5 stycznia 1949)].
- 28 „Tomson dostał się do więzienia przez Blumla, gdzie zmarł” [IPN Po: 49 (zapiska urzędowa zawiadowcy MO – W. Trochały, 7 stycznia 1949)].
- 29 Druk ten jest mi znany jedynie z egzemplarza wpiętego do akt śledztwa prowadzonego przez poznańską milicję w sprawie przeciwko Blümelowi [IPN Po: 5–6].

Współpraca z KFM była na tyle owocna, że w marcu 1940 roku Rühle przekazał antykwariatowi „Caesar Mann” do konserwacji sześć XVII-wiecznych gobelinów flamandzkich (m.in. *Śmierć Hektora*) przywiezionych do Poznania w 1910 roku jako depozyt prof. Karla Wasendoncka (1857–1934) z Berlina [Wasilkowska, oprac. 1971: 53–57, nr 3, 69–74, nr 9, 82–85, nr 15]. Firma widocznie wywiązała się z powierzonego jej zadania, skoro gobeliny te obecnie znajdują się w Muzeum Narodowym w Poznaniu, jednak same prace konserwatorskie trwały aż do 1943 roku, co bardzo niepokoiło dyrektora Rühle [AMNP, sygn. 52: 111–118].

Dzięki likwidacji i przejęciu mienia polskich antykwariatów „Caesar Mann” osiągnął pozycję monopolisty na poznańskim rynku. Firma specjalizowała się w sprzedaży dywanów, obrazów i porcelany. Wiadomo, że ok. 1941–1943 roku w jej ofercie można było znaleźć m.in. dzieła Adriaena von Ostade, XVIII-wieczną szafę elbląską, holenderską mahoniową witrynę z połowy XVIII wieku czy sekretarzyk z Neuwed z drugiej połowy XVIII wieku [IPN Po: 12–17]. Blümel zaczął też działać poza obszarem Kraju Warty. Dla przykładu w 1941 roku bezskutecznie próbował sprzedać zarządowi miejskiemu w Düsseldorfie obraz urodzonego w Poznaniu malarza Martina Brandenburgera (1870–1919) – *Kleine Schlossruine*³⁰. Wiadomo też, że „Caesar Mann” zwracał się do Reichsinstitut für Maltechnik w Monachium o wystawienie ekspertyz dotyczących posiadanych przez siebie obrazów. W lipcu 1941 roku Blümel wystąpił o opinię w sprawie uchodzącej za fałszerstwo XIX-wiecznej kopii dzieła Philipisa Wouwermana (1619–1668), rzekomo „kupionej” w jednym z poznańskich antykwariatów zlikwidowanych przez Urząd Powierniczy w Poznaniu [Burmester 2016: 482–483]³¹. W latach 1942–1943 ten sam urząd przekazał firmie „Caesar Mann” pochodzące z grabieży dobra kultury [Łuczak, oprac. 1990: 217; Łuczak 2011: 194], m.in. dwie zdobione azjatyckie

Szerzej na temat pracy Graubnera w KFM pisałam w mojej pracy [Syska 2024: 138–139].

30 Olej na płótnie o wym. 78 × 55 cm [SD: 865–866].

31 „Caesar Mann” utrzymywał też kontakty handlowe z Kunsthändler Böhler w Monachium [KBM, sygn. M_34-0008; KBM, sygn. M_36-0181].

szafy, sekretarzyk w stylu mauretańskim, barokowe łóż z baldachimem i sofę³².

Naturalnym kontrahentem dla „Caesar Mann” było też KFM, któremu Blümel sprzedał m.in. XVIII-wieczną szafę elbląską, mahoniowy stół w stylu empire oraz różnego rodzaju przedmioty sztuki użytkowej (w tym porcelanową figurkę – model Kändlera) [AMNP, sygn. 1514: 44, poz. 84 (21 grudnia 1939), 62, poz. 145 (28 marca 1940), 118, poz. 2–4 (15 kwietnia 1942); sygn. 1513: 178, poz. 581–582 (1941), 180, poz. 586–588 (1941)]. Z kolei w latach 1940–1941 „Caesar Mann” zaproponował poznańskiemu muzeum kupno dwóch obrazów Waltera Leistikowa (1865–1908). Pierwszy z nich, znany jako *Märkische Landschaft* lub *Moorlandschaft* – obecnie *Krajobraz bagnisty* – to olej na płótnie o wymiarach 69 × 98 cm; w marcu 1941 roku KFM zapłaciło za niego 1300 marek Rzeszy³³. Drugie dzieło, *Märkischer See*, to olej na papierze o wymiarach 45 × 32 cm; w lutym 1941 roku KFM nabyło go za 2000 marek Rzeszy³⁴. Obiekt ten miał rzekomo pochodzić z kolekcji znanego berlińskiego notariusza Güntera Grzimka (1887–1980) i podobno w 1906 roku był prezentowany na wystawie w berlińskiej Akademii der Künste, a w 1930 roku został nabyty przez berlińską galerię Wertheim [AMNP, sygn. 57: 164, 166–167]. Niemniej jednak informacje te nie znajdują potwierdzenia w zachowanych katalogach aukcyjnych i wystawowych [zob. np. *Officieller Katalog...* 1906; *Gemälde...* 1930; *Sammlung Carl Bechstein...* 1930; *Sammlung*

32 „Ausserdem erhielt die Firma Caesar Mann nach Besichtigung mit Herrn Oberregierungsrat Siegmund 2 ostasiatische Zierschränke, 1 Sekretär, Imitation einer maurischen Arbeit, 1 Prunkbett in Barockstil mit aufbau, 1 Sofa, sämtlich 19. Jahrhundert” [Łuczak, oprac. 1969: 39]; „[...] die in dem angezogenen Abschlusserbericht mitgeteilte Abgabe von Material aus dem Kulturgutlager Posen unter anderen an die Kunsthandelsfirma Caesar Mann in Posen sowie an die der Gau-selbstverwaltung unterstehenden Landesgüter nicht zur Durchführung gelangt ist” [AP Poznań, UPP, sygn. 2491: 100 (19 lutego 1943)].

33 Obraz ten znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu pod nr inw. MNP, Mo 1714; w KFM nadano mu nr inw. 270 [AMNP, sygn. 53: 17 (pismo dyrektora KFM Siegfrieda Rühlego do Verkehrs- und Heimatverein Bromberg, 6 czerwca 1944); AMNP, sygn. 57: 162]. Na karcie inwentarzowej tego obiektu widnieje błędny odczyt jego proveniencji: „Sedlmeier” zamiast „Kiermeier” [por. przyp. 39].

34 W KFM oznaczony nr inw. 291 [AMNP, sygn. 53: 17; AMNP, sygn. 57: 163, 165].

*Dr. A. Blumenthal... 1930; Sammlung Generalkonsul Georg Baschwitz... 1930; Sammlung Han Coray... 1930*³⁵].

KFM miało poważne wątpliwości dotyczące autorstwa tego obrazu. Blümel wystosował więc zdecydowaną odpowiedź³⁶. Dzisiaj niestety nie sposób rozstrzygnąć tej kwestii, gdyż sam obiekt zaginął po tym, jak tuż po wojnie został wypożyczony przez Muzeum Wielkopolskie Uniwersytetowi Poznańskiemu³⁷.

Podobne uwagi nasuwają się po analizie ekspertyzy dotyczącej autentyczności pierwszego z wymienionych obrazów Leistikowa. Sporządził ją, na zlecenie antykwariatu „Caesar Mann”, mieszkający przy Giselastraße 8 w Monachium historyk sztuki „Dr. H. Buchner”. Nie miał on najmniejszych wątpliwości, iż był to obraz Leistikowa, a ponadto dowodził, że dzieło to artysta sygnował inicjałami „W.L.” [zob. AMNP, sygn. 57: 174 (opinia Buchnera, 12 września 1940), 169 (list Buchnera, 24 grudnia 1940), 163–164 (dodatkowa ekspertyza Buchnera, 4 stycznia 1941)]³⁸. Problem w tym, że wszystkie pisma Buchnera do KFM zostały opatrzone jedynie pierwszą literą imienia, a w monachijskiej książce adresowej z 1940 roku przy Giselastraße 8 nie figuruje osoba o nazwisku Buchner. W spisie tym nie ma też wzmianki o mieszkającym w Monachium Bucherze – doktorze historii sztuki, którego imię zaczynałoby się na literę „H” [Münchner Stadtadreßbuch 1940: 79, 234]. Znajdziemy tam za to mieszkającego przy Pettenkoferstraße 20 malarza Hansa Buchnera (1856–1941) [Münchner Stadtadreßbuch 1940: 79]. Jeśli w całej

35 Katalogi Wertheima za 1930 rok.

36 Co ciekawe, Blümel podał z błędem nazwisko berlińskiego notariusza, tj. „Grezimeck”, zamiast Grzimek; dalej pisał: „Das Bild ist ein echtes und einwandfreies Original des Künstlers – die Herkunft des Bildes ist also vollkommen einwandfrei [...] in der Erwartung Ihnen hiermit gedient zu haben, möchte ich noch erwähnen, dass meine Firma für jedes Bild selbstverständlich die Echtheits-Garantie übernimmt” [AMNP, sygn. 57: 164 (pismo Blümela do KFM z 10 lutego 1941 roku)].

37 Obraz wypożyczono Uniwersytetowi Poznańskiemu przed 1950 rokiem. Za informacje o powojennych losach zabytku dziękuję Panu Piotrowi Michałowskiemu z Galerii Malarstwa Obcego Muzeum Narodowego w Poznaniu (e-mail z 1 marca 2023 roku w posiadaniu autorki niniejszego tekstu). Nie jest też znany wizerunek tego dzieła.

38 Słabo widoczne inicjały Leistikowa miały znajdować się w prawym dolnym rogu; obecnie obraz ten uznaje się za niesygnowany [zob. MNP Mo 1714 (karta inwentarzowa)].

tej sprawie kryłoby się choć ziarno prawdy, to należałoby przyjąć, że rzeczony Hans Buchner mógł być autorem ekspertyzy obrazu Leistikowa.

Związki *Märkische Landschaft* z Bawarią okazały się jednak bliższe; obraz nie przedstawia bowiem – jak dowodził rzekomy Buchner – położonego w pobliżu Berlina jeziora Grunewaldsee³⁹, lecz jezioro Kirchsee koło Bad Tölz w Górnej Bawarii. Świadczy o tym identyczny motyw obecny na obrazie Josepha Wengleina (1845–1919) – *Der Kirchsee und das Kirchsee-Moor* [Offizieller Katalog... 1900: 17 (fot.), nr 1090]. Nie wykluczam zatem, że przypisywane Leistikowowi dzieło mogło być w istocie studium do wspomnianego obrazu Wengleina, tym bardziej że obiekt ten pochodził z kolekcji Josefa Kiermeiera z Gmund nad Tegernsee [zob. przyp. 39], a miejscowość tę dzieli niecałe 15 kilometrów od Bad Tölz, gdzie tworzył i zmarł Wenglein. Należy przy tym założyć, że Blümel świadomie wprowadził w błąd poznańskie muzeum, pozorując atrybucję tego obrazu oraz dołączając do niego fałszywą – przypuszczalnie – ekspertyzę.

Należałoby w tym miejscu postawić pytanie: czy antykwarat „Caesar Mann” nie stanowił czasami wygodnej przykrywką dla miejscowego środowiska historyków sztuki i muzealników, którzy – być może dzięki temu – sami mogli dokonywać nielegalnych w świetle ówczesnego prawa transakcji? Warto przy tym dodać, że po rozwodzie, a więc na początku 1943 roku⁴⁰, Blümel przeniósł działalność do Łodzi. Tam przy Pulvergasse 11/18 (obecnie ul. Grzegorza Piramowicza) prowadził antykwarat intensywnie współpracujący z niemieckimi odbiorcami. Firma oferowała obiekty m.in. na potrzeby Führermuseum w Linzu, a przy tym korzystała z ekspertyz zamawianych we wzmiankowanym już Reichsinstitut für

39 „Das im Besitz des Herrn Kiermeier, Gmund am Tegernsee befindliche, mir genau bekannte Oelgemälde, welches eine Landschaft mit Kiefern in der Gegend des Grunewaldsees bei Berlin darstellt [...] ist ein Werk des berühmten Berliner Malers Walter Leistikow” [AMNP, sygn. 57: 174 (ekspertyza Buchnera, 12 września 1940)].

40 Wyrok w sprawie rozwodowej zapadł w październiku 1942 roku [APP, RSP, sygn. 2277: 25–25v (odpis)].

Maltechnik w Monachium⁴¹. Z akt śledczych poznańskiej milicji wynika też, że zrabowane mienie (m.in. srebrne zastawy i chińską porcelanę) Blümel niejednokrotnie wysyłał na adres Hildegard Jouanne (1888–?), właścicielki majątku Rożnowo w pow. obornickim, bądź też deponował na okaziciela w skrytce na poznańskim dworcu kolejowym. W branży antykwarecznej panowało przekonanie, że Blümel wywiózł z Wielkopolski dzieła sztuki o wartości wielu milionów marek [IPN Po: 38 (protokół przesłuchania M. Swinarskiego, 5 stycznia 1949)]. Jeden ze świadków wspominał, że firma „Caesar Mann” dostarczyła do Niemiec m.in. sekretarzyk z czasów Stanisława Augusta, który prawdopodobnie kupił baron Reitzenstein z Drezna (sic!) [IPN Po: 56–57 (protokół przesłuchania T. Grossmanna, 10 stycznia 1949)]⁴². Czy tego typu działania mogłyby odbywać się bez poparcia szerszego kręgu zainteresowanych osób?

Prowadzona przez byłą już żonę Blümela, Erikę Biging, firma „Caesar Mann” formalnie istniała do września 1949 roku, kiedy to wykreślono ją z rejestru przedsiębiorstw. W rzeczywistości jednak antykwariat zakończył działalność tuż po wyzwoleniu Poznania. Na początku marca 1945 roku w opuszczonym składzie „Caesar Mann” znajdowało się jeszcze wiele cennych dzieł sztuki [Syska 2014: 96].

Po wojnie Erika Biging, już jako Erika Wigand, ubiegała się w Bremen o odszkodowanie z tytułu utraconego majątku

41 Był to datowany na 1838 rok obraz Albertusa Verhoesena ukazujący leżącą krowę (wym. 21 × 27 cm), wystawiony przez Blümela na sprzedaż 15 lipca 1943 roku [BK, sygn. B 323/130: 9; Burmester 2016: 859].

42 Z dużą dozą prawdopodobieństwa można przypuszczać, że chodziło tutaj jednak o Alexandra von Reitzensteina (1904–1986), w latach 1936–1945 głównego konserwatora Bayersches Armeemuseum w Monachium, w okresie od stycznia do marca 1943 roku oddelegowanego do KFM w roli eksperta. Rzeczywisty powód wizyt Reitzensteina w Poznaniu pozostaje nieznan. Wiadomo jednak, że konserwator nie cieszył się zaufaniem dyrektora KFM, który początkowo nie chciał go wtajemniczać w sprawę wypożyczenia obiektów pochodzących ze zbrojowni zamku w Kórniku, a następnie w instrumentalny sposób wykorzystał pobyt Reitzensteina do własnych celów [PAN BK, sygn. AB 421: 86 (notatka Siegfrieda Rühlego dla Hansa Streita na piśmie z 3 października 1942), 87 (pismo Siegfrieda Rühlego do Hansa Streita z 7 stycznia 1943)].

firmowego. Wniosek został rozpatrzony pozytywnie, choć szczegółów sprawy nie udało się ustalić⁴³. Blümel z kolei szczęśliwie opuścił Łódź i pod koniec lipca 1945 roku osiadł w Monachium, gdzie pracował jako kupiec, a następnie referent w Bawarskim Czerwonym Krzyżu. W 1948 roku, odwołując się do tradycji firmy „Caesar Mann”, otworzył w Monachium przy Giselastraße 25 specjalizujący się w handlu sztuką użytkową antykwariat. W kolejnym roku poszerzył działalność firmową o spedycję tekstyliów i przedmiotów artystycznych [SM, sygn. DE-1992-GWK-III-B5]⁴⁴. Siłą rzeczy nasuwa się przypuszczenie, że gros posiadanych wówczas przez niego obiektów pochodziło z grabieży, co pozwoliło mu prosperować na rynku jeszcze przez jakiś czas. W 1952 roku złożył – z pozytywnym skutkiem – wniosek o odszkodowanie z tytułu mienia utraconego na terenie Łodzi [BB, sygn. ZLA 1/11825528].

Feliks Blümel zmarł w szpitalu miejskim w Monachium 20 października 1953 roku. Przyczyną zgonu był zawał mięśnia sercowego. Można jedynie domniemywać, że pewną część wyposażenia antykwariatu przejęła jego świeżo poślubiona żona, przedwojenna aktorka filmowa Maria Biging-Maud (1911–?)⁴⁵. Co stało się z nim później – nie wiadomo.

43 Akta dotyczące wniosków odszkodowawczych są wyłączone z udostępniania [BB, sygn. ZLA 1/12236830].

44 Tamże – karta meldunkowa Feliksa Blümela. Materiały wyłączone z użytkowania na podstawie bawarskiego prawa archiwalnego; poznałam ich zawartość dzięki informacjom przekazanym mi w piśmie z 7 listopada 2024 roku przez Pana Richarda Jappe ze Stadtarchiv München, któremu w tym miejscu serdecznie dziękuję za pomoc. Skan ww. pisma w posiadaniu autorki niniejszego tekstu.

45 Maria Maud z d. Biging (ur. 20 listopada 1911 roku w Berlinie, zm.?) – przypuszczalnie była bratanicą Eriki Biging; Blümel poślubił Marię w 1947 roku [zob. SM, sygn. DE-1992-STANM-3363 (wpis nr 2991 w księdze zgonów Urzędu Stanu Cywilnego München II, 1953)].

Bibliografia

Źródła nieopublikowane (wraz ze stosowanymi skrótami)

- AMNP – Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu, sygn. 52
(Kunstgewerbe, 1940–1944), 53 (Gemälde-Galerie und Graphik, 1942–1944), 57 (Angebote und Ankäufe von Gemälden bis 1. IV.43), 1513 (Eingangsbuch, 1941), 1514 (Zugang, 1940–1944).
- APŁ – Archiwum Państwowe w Łodzi.
 ¶ AMŁ – Akta m. Łodzi, sygn. 24626.
- AP Poznań – Archiwum Państwowe w Poznaniu.
 ¶ AMP – Akta miasta Poznania (Kartoteka ewidencji ludności miasta Poznania), sygn. 14283, 14291, 14400, 14456, 14460, 14610, 14859, 14928, 15240.
 ¶ IMKW – Izba Muzyczna Kraju Warty w Poznaniu, sygn. 35 (Blümel Erika).
 ¶ RSP – Rejestr Sądowy Przedsiębiorstw, sygn. 2277 (Caesar Mann).
 ¶ SGP – Sąd Grodzki w Poznaniu, sygn. 3446 (Akta w sprawie testamentowej Karola Biginga w Poznaniu).
 ¶ UPP – Urząd Powierniczy w Poznaniu, sygn. 2491 (Kulturgut, 1942–1943), 10136 (Kunstsalon Alexander Thomas Posen), 14129 (Firma Trzeczak, Posen Alter Markt 46/47, 1940–1943).
 ¶ ZMSMP – Zarząd Miejski Stolecznego Miasta Poznania, sygn. 492, 723, 782 (Kwestionariusze rejestracji szkód wojennych).
- BB – Bundesarchiv Bayreuth, sygn. ZLA 1/12236830 (Wigand, Erika, geb. Biging, 1952–2014), ZLA 1/11825528 (Blümel, Felix, 1952–2014).
- BK – Bundesarchiv Koblenz, sygn. B 323/130 (Treuhandverwaltung von Kulturgut bei der Oberfinanzdirektion München; Ankäufe für den „Sonderauftrag Linz“ aus dem deutschen und österreichischen Kunsthandel und Privatbesitz).
- BUP – Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, rkp. 203 II (Marian Swinarski, Kolekcjonerzy dzieł sztuki i bibliofile).
- IPN Po – Instytut Pamięci Narodowej w Poznaniu, sygn. IPN Po 04/1518 (Akta śledcze w sprawie dokonywania przestępstw na szkodę Polaków na terenie Poznania, prowadzonej przeciwko: Blümel Feliks, imię ojca: Paweł, ur. 31-07-1906 r.).
- KBM – Kunsthandlung Böhler München, Karteikarte München, sygn. M_34-0008, M_36-0181, <https://boehler.zikg.eu/wisski/navigate/125370/view> [dostęp: 17.11.2024].
- MNP – Muzeum Narodowe w Poznaniu, Galeria Malarstwa Obcego, sygn. MNP, Mo 1714 (karta inwentarzowa).

- PAN BK – Polska Akademia Nauk, Biblioteka Kórnicka, sygn. AB 421 (Akta z lat okupacji niemieckiej dotyczące Biblioteki i Muzeum w Kórniku).
- PC – *Poznańskie cmentarze* (2025), <https://www.poznan.pl/mim/necropolis/search.html> [dostęp: 07.09.2025].
- SD – Stadtarchiv Düsseldorf, Stadtverwaltung Düsseldorf von 1933–2000, Nr. 0-1-4-3781.0000 (Angebote und Ankäufe).
- SM – Stadtarchiv München, sygn. DE-1992-STANM-3363, DE-1992-GWK-III-B5.

Źródła opublikowane

KATALOGI⁴⁶

- Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung 1900 im Kgl. Glaspalast*, 2. Ausgabe (1900), München.
- Offizieller Katalog der Großen Berliner Kunst-Ausstellung* (1906), [Berlin].
- Gemälde des 15. bis 18. Jahrhunderts: Sammlungen*
Kommerzienrat H. Renner – Hamburg, Birger Svenonius – Stockholm,
Legationsrat E. Zimmermann – Berlin, einzelne Werke aus
verschiedenem Besitz, [Versteigerung im Antiquitätenhaus Wertheim,
Berlin, 30. April] (1930).
- Sammlung Carl Bechstein, Berlin: Sammlung alter Meister aus ausländischem Besitz, Werke Berliner Meister des XIX. Jahrhunderts, eine Berliner Privatgalerie. Versteigerungskatalog* (1930), Berlin.
- Sammlung Dr. A. Blumenthal, Stuttgart: altorientalische Knüpfteppiche (1600–1800), [1. Oktober 1930] (1930), Berlin.*
- Sammlung Generalkonsul Georg Baschwitz, Berlin – Möbel der Epochen Barock, Rokoko und Empire, Beleuchtungskörper, Empire-Uhren u. -Bronzen, Gemälde, Miniaturen, Stobwasserarbeiten, europäische und ostasiatische Porzellane, Gläser -, Sammlung L., L. Detsinyi, Berlin – Renaissancemöbel, Gemälde, Textilien [Versteigerung im Antiquitätenhaus Wertheim: Dienstag, den 25., und Mittwoch, den 26. März 1930] (1930), Berlin.*
- Sammlung Han Coray: Gemälde der italienischen, deutschen, niederländischen und spanischen Schulen-Möbel, Plastik und Kunstgewerbe [Versteigerung im Antiquitätenhaus Wertheim, Berlin: Mittwoch, den 1. Oktober 1930] (1930), Berlin.*
- Spis abonentów sieci telefonicznych państwowych i koncesjonowanych w Polsce (z wyjątkiem m. st. Warszawy)* (1932), Warszawa.
- Münchner Stadtdreßbuch* (1940), München.

46 W tej części bibliografii pozycje zostały uporządkowane zgodnie z kolejnością chronologiczną.

ŹRÓDŁA WSPOMNIENIOWE I MONOGRAFIE

- Doerffer Antoni (1998), *Wspomnienia*, oprac. Anita Magowska, Kontekst, Poznań.
- Rutowska Maria (2008), *Lager Głowna. Niemiecki obóz przesiedleńczy na Główniej w Poznaniu dla ludności polskiej (1939–1940)*, Instytut Zachodni, Poznań.

Literatura

- Anna Maria Geertruda Stultiëns [hasło] (2023), Open Archives, <https://www.openarchieven.nl/srt:3C227940-BB86-4A70-B93E-9151E3157DE9> [dostęp: 14.02.2025].
- Arend Sabine (2016), „Besondere Aufgaben der Kunstgeschichte im Warthegau”. *Tätigkeitsfelder und Handlungsspielräume deutscher Kunsthistoriker im besetzten Polen am Beispiel des Kunstgeschichtlichen Seminars Posen*, w: *Kunstgeschichte in den besetzten Gebieten 1939–1945*, red. Magdalena Bushart, Agnieszka Gąsior, Alena Janatková, Böhlau Verlag, Köln, <https://doi.org/10.7788/9783412502355-006>.
- Baumgart Jan (1983), *Polityka niemieckich władz okupacyjnych wobec księgozbiorów w Wielkopolsce*, w: tegoż, *Bibliotekarstwo, biblioteki, bibliotekarze. Wybór prac*, Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, Warszawa.
- Burmester Andreas (2016), *Der Kampf um die Kunst. Max Doerner und sein Reichsinstitut für Maltechnik*, t. 2, Vandenhoeck & Ruprecht, Köln, <https://doi.org/10.7788/9783412504748>.
- Łuczak Agnieszka (2011), *Utracone decorum. Grabież dóbr kultury z majątków ziemiaństwa polskiego w Wielkopolsce w czasie okupacji niemieckiej w latach 1939–1945*, Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa.
- Łuczak Czesław, oprac. (1969), *Grabież polskiego mienia na ziemiach zachodnich Rzeczypospolitej „wcielonych” do Rzeszy 1939–1945*, UAM, Poznań.
- Łuczak Czesław, oprac. (1990), *Położenie ludności polskiej w tzw. Kraju Warty w okresie hitlerowskiej okupacji*, Instytut Zachodni, Poznań.
- Rudawski Bogumił (2018), *Grabież mienia w Kraju Warty 1939–1945. Działalność Urzędu Powierniczego w Poznaniu*, Instytut Zachodni, Poznań.
- Swinarski Marian, Chrościcki Leon (1949), *Znaki porcelany europejskiej i polskiej ceramiki*, Poznańska Spółka Wydawnicza, Poznań.
- Syska Ewa (2014), *Marian Swinarski (1902–1965). Poznański antykwariusz i bibliofil*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.

- Syska Ewa (2024), *Przejęcie Muzeum Wielkopolskiego przez Niemców w pierwszych miesiącach II wojny światowej*, w: *Muzeum XXI wieku. W 100-lecie I zjazdu muzeów polskich w Poznaniu*, t. 2, red. Gerard Radecki, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań.
- Wasilkowska Aleksandra, oprac. (1971), *Muzeum Narodowe w Poznaniu. Gobeliny. Katalog zbiorów*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań.

Ewa Syska

Theft of Property under the Law – the Activities of Feliks Blümel of the Caesar Mann Antique Shop in Poznań in the Years 1939–1943

Before 1939, there were about 10 antique shops in Poznań offering works of art and antiques, one of which, Caesar Mann, was owned by the Germans Erika and Feliks Blümels. In late 1939 and early 1940, this antique shop played a key role in the shutdown of Polish antiques trade in Poznań through raids and takeover of Polish stores. Those activities were legitimised by Izba Przemysłowo-Handlowa (the Chamber of industry and trade) in Poznań, which appointed Feliks Blümel as the trustee (German: *Treuhänder*) of Poznań's antique stores. The Caesar Mann company stole works of art in Poznań with the approval of the local museum (Kaiser Friedrich Museum Posen) and university (Reichsuniversität Posen) communities. In October 1942, Blümel moved his business to Łódź and worked there with German customers, moving items, among others, to the benefit of the Führermuseum in Linz. After the war, he settled in Munich, where he continued to work in the antiques trade.

Keywords: antique stores in Poznań; confiscation; Kaiser Friedrich Museum Posen; World War II; Walter Leistikow.

Ewa Syska – prof. UAM, dr hab. Historyk, profesor w Zakładzie Źródłoznawstwa i Nauk Pomocniczych Historii Wydziału Historii UAM. Jej zainteresowania badawcze obejmują szeroko pojęte źródłoznawstwo ze szczególnym uwzględnieniem dziejów zbiorów archiwalnych, bibliotecznych i muzealnych w XX wieku. Obecnie zajmuje się dziejami kolekcjonerstwa na terenie Poznania w dwudziestolecie międzywojennym.

Dobrochna Dabert

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-1256-5653

Literatura polska i „strażnicy milczenia”^{*}.

Mechanizmy cenzury w PRL

kontra praktyki obronne

W systemach demokratycznych wolność słowa uznawana jest za jedno z podstawowych praw człowieka. W odróżnieniu od cenzury państwowej funkcjonującej w krajach demokratycznych, gdzie dopuszcza się jedynie cenzurę represyjną, dotyczącą kilku jasno określonych zakresów tematycznych¹, w PRL, oprócz wtórnej, działała bardzo rozbudowana kontrola prewencyjna, której konsekwencje dla literatury polskiej są nadal trudne do oszacowania.

Poniższe rozważania ogniskować się będą wokół wpływu perełowskiej cenzury instytucjonalnej na kształt komunikacji literackiej, status i kondycję dzieła literackiego oraz relacje między twórcami i czytelnikami. Punktem wyjścia stanie się próba odpowiedzi na pytanie: jak działała cenzura, jakie były jej cele i na ile okazywała

^{*} Określeniem „strażnicy milczenia” posłużył się Tomasz Tokarz w artykule *Cisza w służbie propagandy PRL* [Tokarz 2012]

¹ Aktualnie obowiązująca Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej, uchwalona 2 kwietnia 1997 roku, w rozdz. II, art. 31, par. 3 gwarantuje wolność słowa, a jej „ograniczenia w zakresie korzystania z konstytucyjnych wolności i praw mogą być ustanawiane tylko w ustawie i tylko wtedy, gdy są konieczne w demokratycznym państwie dla jego bezpieczeństwa lub porządku publicznego, bądź dla ochrony środowiska, zdrowia i moralności publicznej, albo wolności i praw innych osób. Ograniczenia te nie mogą naruszać istoty wolności i praw” [Konstytucja RP].

się skuteczna. Równie istotny będzie namysł nad podejmowanymi przez twórców i wydawców formami oporu osłabiającymi siłę rażenia cenzury. Wreszcie postawione zostanie pytanie, jaki obraz zniszczeń wyłania się z lektury dokumentów cenzorskich, a także świadectw pisarzy, którzy z autopsji znali poczynania kontrolerów słowa. Stopień zaawansowania polskich badań cenzurologicznych² prowadzonych od początku lat 90. jest wysoki. Bogata literatura przedmiotu nie zostanie tu odrębnie zrelacjonowana, ale będzie intensywnie obecna. To właśnie dzięki tym pracom, opartym na wnikliwych badaniach źródłowych konkretnych przypadków ingerencji cenzorskich, rozpatrującym praktyki cenzury w określonych zakresach czasowych, podejmującym rozpoznania skali działań kontroli instytucjonalnej, możemy się dzisiaj pokusić o próbę scalającej refleksji nad funkcjonowaniem literatury polskiej w warunkach ograniczenia wolności słowa.

Cenzura instytucjonalna w Polsce powojennej była jawnym dowodem na niedemokratyczny status państwa. Główny Urząd Kontroli Publikacji, Prasy i Widowisk do lipca 1981 roku nie działał na podstawie prawomocnej ustawy, tylko dekretu z 1946 roku, który w ciągu dziesięcioleci był kilkakrotnie nowelizowany³. Dopiero za sprawą Porozumień Sierpniowych zalegalizowano istnienie urzędu, wymuszając w październiku 1981 roku sformułowanie ustawy o cenzurze. Przestała ona jednak obowiązywać już 13 grudnia 1981 roku wraz z wejściem w życie dekretu o stanie wojennym, który wzmógł na kilka lat aktywność cenzury zwalczającej wspólnie z Służbą Bezpieczeństwa nieprawomyślne dzieła literackie i ich autorów. Pod koniec lat 80. funkcjonariusze urzędu, wyczuwając zmieniające się trendy polityczne, złagodzili swoje podejście do zakazanego słowa.

- 2 Badania nad cenzurą prowadzone są w Polsce w ramach różnych dyscyplin naukowych: historii, politologii, socjologii, prawa, bibliologii, medioznawstwa i wreszcie literaturoznawstwa.
- 3 W systemach demokratycznych dekret jako normatywny akt prawny wydawany nie przez parlament, ale przez władzę wykonawczą możliwy jest w ściśle określonych warunkach nadzwyczajnych. W RP jedynie w czasie stanu wojennego przyzywała się na wydawanie dekretów wobec niemożliwości zebrania się obu izb parlamentarnych.

Nielegalność cenzury, samo jej istnienie i sposoby działania objęto tajemnicą państwową. Nie dopuszczano do upowszechniania pełnej wiedzy na ten temat, choć – jak wskazał Bogusław Gogol – była to „instytucja jawna, ale działała w oparciu o różne stopnie tajności i poufności, przy czym szczególnie uważnie strzegła tajemnic własnego warsztatu” [Gogol 2012: 9], uniemożliwiając nawet identyfikację swoich funkcjonariuszy⁴. Wszystko po to, by ukryć praktyki sprzeczne z regułami demokratycznymi. Zdaniem Marty Wyki utajnienie sposobów i zakresu funkcjonowania cenzury miał daleko idące konsekwencje: „[...] cenzor stawał się współautorem dzieła, działającym niezwykle dyskretnie; do roku 1981 nie zaznaczano wszak żadnych ingerencji cenzorskich, a i później robiono to wybiórczo, stosując w dodatku przeróżne fortele” [Wyka 1996: 135].

Stanisław Barańczak już w 1980 roku postawił tezę o totalitarnym charakterze cenzury jako instytucji, która wytwarza postulowany przez władze obraz rzeczywistości – zarówno współczesnej, jak i historycznej: kontrolowała przeszłość i przyszłość, tłumiała inne ideologie i światopoglądy, kształtowała nowego człowieka podporządkowanego obowiązującej doktrynie, doraźnie integrowała społeczeństwa wokół haseł narzuconych przez władze albo kierowała frustracje społeczne w zaplanowanym kierunku, wreszcie represjonowała niewygodnych obywateli/autorów za sprzeciw wobec systemu [Barańczak 1980a]. Po latach Wyka potwierdziła tę opinię, zwracając uwagę, że skoro cenzura umożliwiała druk jednemu autorom, a innym odmawiała tego prawa, to stawała się „mecenasem pewnych twórców i gnębicielem innych, współredaktorem gazet, współdyrektorem wydawnictw” [Wyka 1996: 143].

- 4 Wszystkie publikacje, a więc również utwory literackie, w stopce redakcyjnej zawierały sygnaturę, tj. poufny podpis cenzora składający się z dużej litery i numerów. Przykładowo: kryptonim T-13–220 umieszczony w stopce redakcyjnej publikacji Sławomira Mrożka *Tango. Woda* (Kraków 1984) wskazywał na cenzora, który zezwolił na druk dramatów, z kolei pod kryptonimem N-4 krył się cenzor tomu opowiadań Tadeusza Różewicza *Przerwany egzamin* (Warszawa 1965), a siódme wydanie *Słownika ortograficznego* autorstwa Stanisława Jodłowskiego i Witolda Taszyckiego z 1968 roku skontrolował cenzor ukrywający się pod kryptonimem R-16.

Z ustaleń badaczy problematyki instytucjonalnej kontroli słowa w PRL wyłania się obraz chaosu decyzyjnego przejawiającego się w licznych niekonsekwencjach na poziomie zarządzania centralnego i lokalnego. Zmienny rygoryzm systemu cenzorskiego wiązał się, rzecz jasna, z przełomami politycznymi, które przynosiły krótkie okresy „odwilży”. Nie była to jednak wyłączna przyczyna postrzegania poczynań cenzorskich jako niespójnych. Zaskakujące decyzje, zarówno niekorzystne, jak i pomyślne dla autorów, mogły wynikać z przyczyn nieoczywistych, ale charakterystycznych dla osobliwości rodzimej wersji realnego socjalizmu. Brak jasnych kryteriów ingerencji w utwory literackie, czasowe lub stałe zakazy publikacji, rozproszenie odpowiedzialności za decyzje, rozbieżności między lokalnymi a centralnymi wytycznymi – to wszystko sprawiało, że cenzura postrzegana była jako działanie niejawne, o nieustalonych regułach, a przez to szczególnie groźne, bo trudne do rozpoznania [zob. Barańczak 1977]. Dopiero ujawnienie tajnych dokumentów cenzorskich przez byłego krakowskiego cenzora Tomasza Strzyżewskiego⁵ ostatecznie wykazało orwellowską totalność działań Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, a co za tym idzie, odsłoniło podstawową zasadę jego funkcjonowania: brak stałych zasad. Wprawdzie GUKPPiW wzorowany był na modelu radzieckim, a pracownicy Głównego Zarządu do spraw Literatury i Sztuki (Gławlit) zakładali polską instytucję państwowej cenzury, szkółąc pierwszych rodzimych funkcjonariuszy urzędu, jednak obok oczywistych podobieństw w mechanizmach funkcjonowania dostrzegalne są różnice wynikające z odmiennych uwarunkowań historycznych, stopnia nasilenia terroru, a także mentalności obu narodów⁶.

Konsekwencją chaosu prawnego była nieprzejrzystość zasad funkcjonowania instytucji cenzury. Kamila Kamińska-Chelminiak

- 5 W 1977 roku dokumenty czytano na antenie Radia Wolna Europa, a niebawem w emigracyjnym wydawnictwie „Aneks” opublikowano *Wielką księgę cenzury*. Ukazała się również jej krajowa wersja: *Czarna księga cenzury PRL (1977)* wydana przez podziemną oficynę NOW-a.
- 6 Jak wynika z badań transnarodowych nad problematyką cenzury w ZSRR i krajach satelickich, w każdym kraju wytworzyła się narodowa wersja systemu ograniczania wolności słowa [zob. Budrowska 2021].

zwróciła uwagę na sytuację w lokalnych oddziałach urzędu, którego pracownicy czasem „wylamywali się z ideologicznej ortodoksji”, liberalnie traktując petentów tylko dlatego, że znali ich osobiście lub mieli z nimi różnego rodzaju powiązania [zob. Kamińska-Chelminiak 2022]. Do podobnych wniosków doszła Kamila Budrowska, badając działania cenzury w latach 1958–1959. Jej ustalenia dotyczą wprowadzie konkretnego momentu historycznego (czasu odwilży popaździernikowej), ale pozwalają też zrozumieć pewne ogólne mechanizmy funkcjonowania instytucji – nie tylko w tym czasie. Badaczka wskazała czynniki, które wpływały na nieoczywistość niektórych decyzji urzędu:

Niekiedy udawało się stosunkowo bez większych szkód dla tekstu opublikować go, dzięki temu, że procedury cenzorskie nie odbywały się na szczeblu centralnym, tylko lokalnym. Szczególnie w latach 50. dyrektywy zmieniały się tak często, że nie docierały one na czas i tym sposobem zarządzony odgórnie zapis na nazwisko, tytuł czy podnoszoną tematykę nie był respektowany. Decydować mogły także względy strategiczne: świadome godzenie się urzędników GUKPPIw na wyjątki związane ze statusem autora (Brzechwa, Staff), pozycją wydawniczą (PAX), układanie się z Kościołem („Tygodnik Powszechny”). [Budrowska 2022: 111]

Pierwsze lata działania cenzury niewątpliwie były obarczone błędami, co rozumiałe w „okresie rozruchowym”. Kolejne dekady nie przynosiły jednak stabilizacji reguł funkcjonowania tej instytucji. Niekiedy decyzje, które zapadały na wyższych szczeblach (niekoniecznie w GUKPPIw, ale w Komitecie Centralnym PZPR, Ministerstwie Spraw Wewnętrznych czy Ministerstwie Kultury i Sztuki), nie zostawiały śladu w żadnych dokumentach. Jak wskazała Wyka, wiele rozstrzygnięć dotyczących ingerencji szczegółowych lub eliminacji tekstów podejmowano bowiem nieoficjalnie – „na telefon” [Wyka 1996: 132]. Brak kompetencji filologicznych wśród funkcjonariuszy cenzury, tak bardzo doskwierający instytucji, szczególnie w jej najwcześniejszej fazie istnienia, mógł nieoczekiwanie stawać się okolicznością sprzyjającą

autorowi⁷. Na przykład opowiadanie Sławomira Mrożka *Półpancerze praktyczne* uzyskało w 1953 roku pozytywną opinię cenzora, który nie dostrzegł ironicznej wymowy utworu, bowiem odczytał go dosłownie [zob. Budrowska 2009: 91]. Trudności w zrozumieniu sensu utworu przez pracownika urzędu mogły więc okazać się dla autora szansą na publikację, choć często okupioną zaniżonym nakładem.

W 1954 roku tomik poetycki Stanisława Różewicza *Równina*, złożony do Wydawnictwa Literackiego – jak odnotowała Budrowska – zyskał pozytywne, choć nie entuzjastyczne recenzje cenzorskie. W jednej z nich można było przeczytać: „Szkoda tylko, że autor stosuje w dalszym ciągu dziwolaży formalne” [cyt. za: Budrowska 2009: 92]. Z kolei powieści historyczne Teodora Parnickiego okazywały się dla cenzorów nie lada wyzwaniem ze względu na ich hermetyczność i skomplikowanie formalne potwierdzane przez krytyków literackich. To powodowało, iż cenzorzy nie byli w stanie dotrzeć do sensów tych utworów, czuli się bezradni wobec tej prozy. Jak konkluduje Marzena Woźniak-Łabieniec, wyrażając zgodę na druk, mieli nadzieję, że „skomplikowana strona formalna [...] jest swoistym «gwarantem», iż niecenzuralne wątki nie przebiją się do świadomości czytelnika” [Woźniak-Łabieniec 2022: 157].

Z reguły tekst poddawany był dwóm recenzjom cenzorskim, niekiedy jednak mogło być ich więcej – jeśli utwór budził kontrowersję, był niezrozumiały dla cenzorów albo gdy zmieniał się klimat polityczny zarówno w kraju, jak i na świecie. Przypadek siedmiokrotnego recenzowania powieści *Pamiętnik znaleziony w wannie* (1961) Stanisława Lema opisał Kajetan Mojsak [zob. Mojsak 2015]. Zgoda na druk została wydana dopiero wtedy, gdy autor wprowadził do tekstu nowy wstęp o konstrukcji satyrycznej, odwołujący się do realiów zimnej wojny i amerykańskiego kapitalizmu. Jak zauważa Mojsak: „[...] autor osiąga swego rodzaju dystansujący cywilizacyjny «efekt obcości» wobec rzeczywistości xx wieku” [Mojsak 2015: 298], co uspokaja cenzorów upatrujących w powieściowej fikcji bezpośrednich odniesień do aktualnej sytuacji politycznej

7 W dalszej części tekstu wskazane będą przypadki „kłopotliwych” autorów, których twórczość stanowiła prawdziwe wyzwanie dla kompetencji i erudycji cenzorów.

w kraju. Problem ze zgodą na druk wynikał także z nieoczywistego przesłania utworu, wytworzonego dzięki skomplikowanej konstrukcji przywołującej na myśl, zdaniem badacza, „interpretacyjny labirynt” z ukrytymi treściami zaszyfrowanymi w formie z „nadmiarem potencjalnych znaczeń [Mojsak 2015: 299 i n.]. Cenzorzy nie byli intelektualnie gotowi na zmierzenie się z tekstem Lema; poszukiwali standardowo zakazanych aspektów społeczno-politycznych, ale nie potrafili ich należycie wyeksplikować. Niemniej podejrzewając dwuznaczną wymowę utworu, wskazywali na jego rzekomo niską wartość artystyczną, przez którą powieść nie była „ani literacko, ani ideowo interesująca” [cyt. za: Mojsak 2015: 302]. Ów wstęp, który ostatecznie zapewnił Lemowi zgodę na druk, potraktowany został przez kontrolerów słowa, jak trafnie zauważa Mojsak, jako „rama do odczytania”, będąca kluczem do „bezpiecznego” wyjaśnienia sensu powieści. Jak podkreślają badacze twórczości Lema, Jerzy Jarzębski [2000] i Marcin Wołk [2009], przedmowa ta miała jednak kamuflować prawdziwe intencje pisarza, wskutek czego przyczyniła się do jego taktycznego zwycięstwa.

Jak już wcześniej wskazano, rozbudowana cenzura wstępna była wyznacznikiem niedemokratycznego charakteru działań instytucji kontroli słowa. **Kontrola prewencyjna** literatury służyła wyeliminowaniu treści niewygodnych dla władzy jeszcze przed ich publikacją. Barańczak w swoim eseju dotyczącym cenzury w PRL przywołał trafne spostrzeżenie niemieckiej teoretyk cenzury Ulli Otto, która wprowadzenie kontroli wstępnej postrzegała jako radykalną zmianę sytuacji prawnej: „[...] w takim wypadku system ogólnej tolerancji z zastrzeżonym prawem zakazu zastąpiony zostaje przez system ogólnego zakazu z zastrzeżonym prawem zwolnienia” [Otto 1968; cyt. za: Barańczak 1980a: 5].

Nieuchronność ingerencji cenzorskich wyzwalała jedno z najniebezpieczniejszych zachowań twórcy – samookaleczanie własnych tekstów i zaniechania tematyczne, w tym unikanie tematyki współczesnej jako najbardziej narażonej na zarzut nierealizowania postulowanej przez władze wizji rzeczywistości PRL. Autocenzurę należy traktować jako radykalny przejaw cenzury wstępnej, której specyfikę trafnie rozpoznał Stefan Kisielewski. Jego zdaniem chodziło o

zasugerowanie czytającym, że autorzy myślą tak właśnie jak piszą [i] jednocześnie przyzwyczajenie piszących, aby myśleli i formułowali swe myśli w pewien określony sposób, bo pisanie w inny sposób będzie likwidowane lub przez odpowiednie skreślenia zmieniane. [Kisielewski 1977: 57]

Barańczak postrzegał autocenzurę jako kolejny dowód na totalitarny charakter systemu łamiącego ludzkie charaktery:

[...] literatura sama siebie obezwładnia i knebluje. Osobliwy to widok – ofiara, która sama zakłada sobie knebel, mimo że z pozoru nikt jej do tego nie zmusza. Obrazek ten znajduje wyjaśnienie dopiero wtedy, gdy wiemy, że za własnowolnymi z pozoru czynami stoi przymus bardziej skomplikowany niż naga fizyczna przemoc, przymus wykorzystujący strach, małoduszność, pragnienie kariery czy zaszczytów, lub po prostu konieczność zarobkowania. Cały złożony system postrachów, przynęt, oszustw, sofistycznych racjonalizacji służy temu, aby pisarz sam zamykał sobie usta. Aby, dzięki temu, było z nim jeszcze mniej kłopotu. [Barańczak 1980b: 2]

Na interesujący ślad przenikania „ducha” autocenzury do pisarstwa niezależnego zwróciła uwagę Małgorzata Wątkowska, analizując dzienniki polskich intelektualistów z okresu PRL-u – Stefana Kisielewskiego, Andrzeja Kijowskiego oraz Zygmunta Mycielskiego, opublikowane po raz pierwszy dopiero po likwidacji urzędu cenzury. Badaczka przekonująco dowiodła, że choć zapiski te powstawały poza zasięgiem instytucjonalnej kontroli, jako swoiste ćwiczenie w nieskrępowanym wyrażaniu myśli, to jednak odnaleźć w nich można ślady wewnętrznych zmagania autorów, którzy nie potrafili przemóc się, by pisać otwarcie i szczerze. Wątkowska zaproponowała następujące wyjaśnienie tego zjawiska:

Instytucjonalny mechanizm kontroli myśli i słów ulega bowiem procesowi zinterioryzowania, staje się wewnętrzną instancją powstrzymującą pisanie prawd, rejestrację faktów,

wyrażanie opinii i poglądów, które mogłyby zostać odebrane jako niecenzuralne. [Wątkowska 2010: 44]

To właśnie cenzura przewencyjna przyczyniała się do uewnętrznienia zakazów – sprawiała, że sami cenzurowani wytwarzali w sobie świadomość tego, co zabronione, niestosowne, drażliwe, o czym nie należy publicznie pisać.

Publikowanie poza zasięgiem cenzury stało się formą odrzucenia państwowej kontroli nad słowem w sferze publicznej oraz próbą radykalnego przezwyciężenia destrukcyjnego procesu samocenzurowania. Jak po latach wspominał Adam Zagajewski:

Z pokoleniem Nowej Fali, koncentrującej się wokół krakowskiej grupy poetyckiej „Teraz” i wokół wspaniałych młodych poznaniaków, rzuciliśmy wyzwanie systemowi i odrzuciliśmy zgodę na autocenzurę i cenzurę. To oczywiście nie stało się z dnia na dzień. Trwało kilka lat. Na początku półświatomie, ale z każdym rokiem dojrzalej, pewniej. Sprawdzaliśmy, na ile cenzorzy nam pozwolą, jakie wyznaczają granice, i powoli myśleliśmy o wydawnictwach podziemnych. [Torański 2016: 88]

Pierwsze teksty trafiające do podziemnych oficyn wydawniczych najczęściej były pisane z myślą o publikacji w oficjalnym obiegu, ale zostały negatywnie zaopiniowane przez cenzurę⁸. Przypadek *Kompleksu polskiego* (1977), powieści Tadeusza Konwickiego, jest nieco inny – autor zrezygnował bowiem z próby opublikowania dzieła w debiutowym wydawnictwie, a zamiast tego przekazał je podziemnemu „Zapisowi”. Nieoczekiwanie musiał jednak zmierzyć się z zarzutami o autocenzurę formułowanymi przez przedstawicieli środowiska opozycyjnego. Podczas spotkania w salonie Anny i Tadeusza Walendowskich w październiku 1977 roku dyskutowano nad powieścią krytykowaną m.in. przez Jacka Kurońa, rozczarowanego samoograniczeniem się Konwickiego [*Salon. Niezależni...* 2016: 51]. Henryk Wujec wspominał tę konfrontację

8 Pierwsze numery literackiego czasopisma „Zapis” zgodnie z założeniami redaktorów składały się właśnie z tekstów odrzuconych przez cenzurę.

jako doświadczenie trudne dla pisarza: „Tadeusz usłyszał, że to, co pisze, powinno być silniejsze, zachęcające, a nie jakieś tam sceptyczne rozważania” [*Salon. Niezależni...* 2016: 53]. Jan Lityński nie zgadzał się jednak z taką oceną powieści i postawy Konwickiego:

Jacek zaatakował go trochę bezsensownie, zarzucając mu, że sam się cenzuruje. Uważał, że skoro można pisać bez cenzury, to należy pisać ostro przeciw władzy. Tymczasem Konwicki nie uprawiał publicystyki – pisał powieści. To była opowieść o ludziach, jego widzenie Polski – nie miała służyć żadnej sprawie. [*Salon. Niezależni...* 2016: 54]

Niewątpliwie niektórzy pisarze zdawali sobie sprawę z niebezpieczeństwa dobrowolnego samoograniczania własnej wyobraźni. Zdaniem Zagajewskiego jego własna metoda twórcza do pewnego stopnia chroniła go przed ryzykiem autocenzury:

Jeśli nie jestem w transie, piszę okropnie. Dlatego nie potrafię pisać inaczej aniżeli w pewnym uniesieniu. A jak się pisze w transie, to nie myśli się o cenzurze, ani o partii. Płynie się. Potem to czytam i rewiduję, jednak w pierwszym ataku na stronicę, wkręconą w maszynę do pisania, na pewno nie było autocenzury. W podświadomości może tak – żeby Breżniewa nie obrażać, ale przecież nigdy o nim nie zamierzałem pisać. [Torański 2016: 95]

Poza zakresem niniejszego szkicu pozostaje problematyka autocenzury pisarzy dyspozycyjnych, z reguły obdarzonych słabszym talentem. Swoje braki rekompensowali oni pełną akceptacją dla sytuacji politycznej i kulturalnej, co jednak i tak nie chroniło ich przed czujną kontrolą urzędową ich poczynąń. Warto natomiast zatrzymać się nad przypadkiem hołubionego przez władzę, a zarazem wybitnego pisarza, jakim był Jarosław Iwaszkiewicz. Jak bowiem zauważyła Elżbieta Dąbrowicz: „[...] jego twórczość literacka również została okaleczona oportunistem” [Dąbrowicz 2016: 33]. Analizując dokumenty cenzorskie, badaczka natrafiła na recenzje tomu poetyckiego *Warkocz jesieni* (1954), a także opowiadań ze zbioru

Kwartet Mendelssohna (1954) oraz drugiego tomu *Sławy i chwały* (1958). To w nich ujawnia się Iwaszkiewiczowska umiejętność dostosowywania się do oczekiwań nowej, powojennej epoki, choć przecież pisarz o tak silnej pozycji politycznej mógłby sobie pozwolić na większą swobodę twórczą. Recenzje te odsłaniają również inne oblicze cenzury, która z pewną tolerancją i wyrozumiałością traktowała twórczość autorów dobrze postrzeganych przez władze, nawet jeśli ci nie w pełni realizowali jej oczekiwania. W takich wypadkach urzędnicy byli nawet gotowi do swoistej nadinterpretacji utworu, by przekonać do jego „słusznego” przesłania – niejako wbrew tekstowi. Proceder ten badaczka dostrzegła w recenzjach cenzorskich *Sławy i chwały*:

[...] z satysfakcją odnotowano, że tylko pozornie jego głównym tematem jest muzyka, bo w istocie chodzi o „podzwonne dla obszarników, po pierwszej wojnie światowej częściowo wydziedziczonych ze swych posiadłości”. Uważniej pochylono się nad scenami w Odessie, ale zinterpretowano je na korzyść autora: „Wędrówki odeskie, jak i przegląd całej przeszłości, dały Januszowi przekonanie, że gdyby przed laty potrafił uwierzyć w ideę przyjaciela – Wołodii, po latach nie musiałby na próżno tracić czasu na poszukiwaniu sensu życia”. [Dąbrowicz 2016: 34]

Wyjątkową pozycję współtwórcy Skamandra potwierdza relacja Andrzeja Kijowskiego przekazana Krzysztofowi Mętrakowi w 1969 roku. Cenzura nie zezwoliła wówczas na druk w „Teatrze” i „Twórczości” jego dwóch szkiców poświęconych Witoldowi Gombrowiczowi, zaakceptowała natomiast publikację listów autora *Ferdynand* do Iwaszkiewicza [zob. Mętrak 1997: 14].

W kontekście rozważań nad istotą autocenzury nie można pominąć kontroli wstępnej, podejmowanej już na poziomie redakcji i wydawnictw. To właśnie redaktorzy, wydawcy i recenzenci wydawniczy starali się bowiem wyeliminować najbardziej kontrowersyjne z punktu widzenia urzędu fragmenty i sformułowania, by publikacja pomyślnie przeszła etap kontroli. Była to forma instytucjonalnej autocenzury, uprzedzającej niejako ewentualne zastrzeżenia, swoiste „czytanie w myślach” kontrolera, rozeznawanie,

które z fragmentów tekstu, sformułowań czy słów okażą się dla cenzora nie do zaakceptowania. Należy jednak zauważyć, że ani wydawcy, ani autorzy nie mieli dostępu do aktualizowanych zwykle raz na tydzień zaleceń cenzorskich, dlatego ich działania były obarczone ryzykiem zbędnego okaleczenia tekstu. Zagajewski po latach stwierdzał jednoznacznie:

Cenzura była tylko częścią systemu przemocy, większej całości, przeciwko której występowali [...] autorzy. [...] Głównymi cenzorami w wydawnictwach państwowych PRL byli ich dyrektorzy i niektórzy przynajmniej redaktorzy. [Torański 2016: 91]

Proceder ten nie ograniczał się do wydawnictw i redakcji prasowych znanych z serwilistycznego stosunku do władzy. O zwyczaj wstępnej selekcji felietonów Kisielewskiego, dokonywanej najczęściej już na poziomie redakcji w „Tygodniku Powszechnym”, znanym przecież z krytycznej postawy wobec systemu politycznego w Polsce, pisała Kamińska-Chelminiak [zob. Kamińska-Chelminiak 2017: 52–53]. Sam autor potwierdzał w *Dziennikach* procedurę wielostopniowego cenzurowania jego tekstów:

[...] w pierwszej kolejności były cenzurowane na poziomie redakcji, czytał je zarówno redaktor naczelny, jak i niektórzy publicyści dyskutując na zebraniu redakcyjnym, czy nadają się do druku, następnie trafiały one do WUKPPIw [Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk – D.D.], a stamtąd były wysyłane do GUKPPIw w Warszawie. [Kamińska-Chelminiak 2017: 56]

W końcowej fazie istnienia PRL-u i jej opresyjnych instytucji ówczesny rzecznik rządu Jerzy Urban na jednej z konferencji prasowych przewrotnie przekonywał słuchaczy, iż cenzura pełni pozytywną funkcję, bowiem „pozwała redaktorom twórczo myśleć”, a także zwalnia ich od nadmiernej odpowiedzialności i obaw o „jakieś błędy publikacyjne” [Mentzel 1990: 107].

Marzena Woźniak-Łabieniec, rozpatrując działania cenzury m.in. wobec cyklu powieściowego Teodora Parnickiego *Nowa*

baśń – a zwłaszcza tomu drugiego *Czas siania i czas zbierania* (1962) – przywołała praktykę wewnętrznej weryfikacji treści przez redaktorów Państwowego Instytutu Wydawniczego, poprzedzając jeszcze kontakt z cenzurą instytucjonalną. W korespondencji z Głównym Urzędem Kontroli redaktor naczelny PIW-u raportował: „Lektura wydawnictwa była pod tym względem szczególnie staranna. Wykreśliśmy parę fragmentów niekoniecznych dla całości książki, a ilościowo pomnażających to zagadnienie” [cyt. za: Woźniak-Łabieniec 2022: 142]. Obraz kapitułujących wydawców, godzących się na daleko idący kompromis z cenzurą przełamany był nierzadkimi przypadkami walki o utwór przy pomocy różnych form nacisku na urząd kontrolny. Warto wspomnieć tu o batalii o opublikowanie powieści Parnickiego prowadzonej przez wydawcę – odkrył on bowiem nieoczywiste postępowanie redaktora, który w celu przekonania cenzury, że książka warta jest druku bez dalszych ingerencji, nie tylko dokonał skreśleń profilaktycznych, ale także dołączył do maszynopisu bardzo pozytywną opinię wewnętrzną napisaną przez cenionego recenzenta [zob. Woźniak-Łabieniec 2022: 143]. Niektórzy szefowie wydawnictw mieli dobre relacje z urzędem cenzury, partią czy innymi ośrodkami władzy i byli w stanie nakłonić cenzorów do nierespektowania obowiązujących dyrektyw. Jak podaje Woźniak-Łabieniec, cenzura zakwestionowała fragment pracy historycznoliterackiej Jarosława Marka Rymkiewicza o Aleksandrze Fredrze [Rymkiewicz 1977], w której pojawił się *passus* poświęcony powieści *Wariacje pocztowe* Kazimierza Brandysa, objętego wtedy całkowitym zakazem druku:

[...] autor nie chciał zrezygnować z istotnego dla siebie tekstu i zwrócił się o pomoc do redaktora wydawnictwa [Czytelnik – D.D.] Stanisława Bębenka. Ten – wykorzystując swoją pozycję – wymógł na cenzorze zgodę na pozostawienie kontrowersyjnego fragmentu. [Woźniak-Łabieniec 2022: 192]

Badania nad cenzurą literatury pięknej przyniosły już sporą wiedzę o metodach ograniczania wolności twórczej – wskazywano m.in. na brak jednolitych i stałych reguł działania oraz nieprzejrzystość systemu kontroli. Taka sytuacja pozwalała na utrzymywanie

pisarzy w ciągłej niepewności – czy przypadkiem nie dopuszczają się „zbrodniomyśli”, czy nie wkraczają na zakazany teren o niezdefiniowanych granicach. Chodziło o to, by nikt nie rozpoznał reguł gry, w której musiał uczestniczyć. Z tomiku poetyckiego *Komunikat* (1972) Zagajewskiego cenzura zdjęła dwa wiersze: tytułowy *Komunikat* oraz *Skarga młodzieńca z dawnych lat*. Już po zniesieniu cenzury autor próbował dociec, co zadecydowało o zakwestionowaniu tych utworów: „Nie było w nich nic o Breżniewie ani o Gierku. Była natomiast aura opresji i wyrażenie silnej potrzeby wyzwolenia się z niej” [Torański 2016: 88].

Już w najwcześniejszym okresie powojennym władza rozpoczęła akcję, która nie mogła wydawać się ani logiczna, ani racjonalna. Powszechnie znane były katastrofalne straty materialne, jakie polska kultura poniosła w wyniku II wojnie światowej⁹. Tymczasem niebawem po ustaniu działań zbrojnych władze rozpoczęły czystkę wśród ocalałych zbiorów – weryfikowano już i tak uszczuplone zasoby większości bibliotek w Polsce i wycofywano z obiegu czytelniczego dzieła autorów niepożądanych. W latach 1952–1953 Ministerstwo Kultury i Sztuki we współpracy z Ministerstwem Bezpieczeństwa Publicznego przeprowadziło tajną akcję opartą na liście książek zakazanych¹⁰ przygotowanej wcześniej przez Komisję Oceny Wycofywanych Wydawnictw. Budrowska przesłodziła losy przedwojennych utworów wybitnych klasyków literatury polskiej

- 9 Na przykład część cennych starodruków Ossolineum wywiezionych przez Niemców w 1944 roku na Dolny Śląsk zaginęła bezpowrotnie; Biblioteka Narodowa utraciła ok. 80–90 procent zbiorów podczas działań wojennych; zbiory poznańskiej Biblioteki Raczyńskich w trakcie walk o Poznań w 1945 roku zostały zniszczone w 90 procentach.
- 10 Elżbieta Dąbrowicz zrelacjonowała najważniejsze rozstrzygnięcia, które znalazły się w dokumencie: „Na dokument ów składają się trzy listy ułożone alfabetycznie według nazwisk autorów. Imiona zaznaczono inicjałami. Pierwsza obywateli się bez tytułu, druga zawiera «książki zdezaktualizowane», trzecia – «książki dla dzieci». Przy niektórych autorach z list nr 1 i 3 znajdujemy adnotację «wszystkie utwory». Dlaczego książki wymienione należy «niezwłocznie wycofać», od biedy informuje tylko druga lista: bo są «zdezaktualizowane». Co do pierwszej i trzeciej, widocznie miało się rozumieć samo przez się, dlaczego pewne nazwiska i tytuły należy z obiegu wyeliminować. Ze wstępnej «uwagi» do ostatniej listy dowiadujemy się jeszcze, że powodem do wycofania jest nie tylko naganne nazwisko bądź tytuł, ale «niewłaściwe» może być również miejsce wydania” [Dąbrowicz 2013: 45].

w powojennych warunkach politycznych. Z jej badań wynika, że wielu autorów nie wpisywało się w projekt nowej kultury. Ofiarą cenzury stał się nawet w 1950 roku Henryk Sienkiewicz, którego powieść *Wiry* (prwdr. 1910) uzyskiwała negatywną opinię cenzorów. W tym czasie PIW przygotowywał edycję dzieł wszystkich pisarza, dlatego nie można było wycofać zgody na jej druk, nakład jednak radykalnie zmniejszono – z planowanych przez wydawnictwo 10 500 egzemplarzy do jedynie 3000 [zob. Budrowska 2022: 85]. Z powodów politycznych w pierwszym okresie działania urzędu literatura dwudziestolecia międzywojennego miała być całkowicie „wyparta z publicznej przestrzeni”. Czasem jednak wyrażano zgodę na wznowienie konkretnego utworu, choć nie ze względu na jego treść, lecz z powodu nazwiska autora. Dzięki badaniom Budrowskiej znamy uzasadnienie wznowienia powieści Zofii Nałkowskiej *Niedobra miłość. Romans prowincjonalny* (prwdr. 1928). Znalazło się ono w jednej z recenzji z 1951 roku:

[...] wydaje się, że jedynym motywem czy argumentem przemawiającym na rzecz wydania tej książki jest możliwość pozyskania dla naszej twórczości talentu Nałkowskiej, jest nakaz walki o przeciągnięcie na naszą stronę zdolniejszych z grona starych pisarzy, którzy nie są zdecydowanymi wrogami ustroju. [Budrowska 2022: 59]

Przypadek „złamania” dyrektywy eliminowania „sanacyjnej” literatury rozpatrywany przez badaczkę wyjaśnia niektóre przyczyny sprzecznych decyzji urzędu, które mogły być społecznie niezrozumiałe.

Dzięki wnikliwym analizom poszczególnych przypadków działań cenzury jesteśmy dzisiaj w stanie uzmysłowić sobie jej **nieoczywisty modus vivendi**. Istniała wprawdzie ogólna orientacja odnośnie tego, które tematy ze względów politycznych nie mają szans na zaistnienie w przestrzeni publicznej. Przykładowo z różnym nasileniem w poszczególnych okresach PRL zakazane były takie tematy, jak: Katyń, stalinizm, socrealizm, problematyka żydowska, w szczególności dotycząca Żydów w Polsce, wojna 1920 roku, powstanie warszawskie i powojenne wydarzenia związane z Marcem '68,

masakrą na Wybrzeżu w grudniu 1970 roku czy tzw. wypadkami w Radomiu i Ursusie. Szeroko rozumiane wątki antyradzieckie, często ujmowane jako „godzenie w sojusze”, zakazane były do końca trwania instytucjonalnej cenzury. Również kwestie obyczajowe podlegały tabuizacji, szczególnie w okresie stalinizmu [zob. Budrowska 2012], za rządów Władysława Gomułki i częściowo Edwarda Gierka. Takie podejście ujawniało znamienne cechy realnego socjalizmu – jego drobnomieszczańską hipokryzję i bigoterię.

Skala ingerencji w teksty literackie była zróżnicowana. Czasem cenzorskie korekty ograniczały się do pojedynczych słów, fraz, zdań czy akapitów, nierzadko jednak wykreślano całe utwory, np. wiersz z tomiku poetyckiego, esej lub opowiadanie ze zbioru, lub wstrzymywano zgodę na druk całej powieści, antologii itp. Lektura zachowanych dokumentów cenzorskich z widocznymi eliminacjami dowodzi wielokrotnie, że ingerencje te były całkowicie bezzasadne – nawet jak na realia systemu autorytarnego, broniącego monopolu własnej wizji świata. Jak podkreślała Wyka, zdarzało się, że można było wymienić dzieło, ale bez podania nazwiska autora (np. Gombrowicza) lub tłumacza (np. Miłosza); niekiedy „można było pisać o autorze *Szekspiara współczesnego*, ale nie o Kotcie” [Wyka 1996: 144]. Warto dodać, iż praktyki ingerencyjne obejmowały w zasadzie wszystkich autorów, również partyjnych i akolitów władzy. Niekiedy manipulowano wymową słów, takich jak: „najwybitniejszy”, „nieprzeciętny”, „wybitny” poprzez wprowadzenie – oczywiście wbrew intencjom autora – ironicznych cudzysłówów. Praktyka ta, jak pisze Wyka, była wdrażana w okresie stalinizmu, w latach 1968–1970 i na początku stanu wojennego [Wyka 1996: 142]. Brzemienny w skutkach zabieg wymiany słów odnajdziemy w kolejnym wydaniu pracy Anny Miłskiej pt. *Pisarze polscy 1890–1970. Wybór sylwetek 1543–1944*¹¹ – zdanie odnoszące się do Antoniego Słonimskiego: „jeden z najznakomitszych poetów” wymieniono na: „należy do grona wybitnych pisarzy” [Wyka 1996: 143]. Jak widać, nie były to więc niewinne korekty stylistyczne. Dzięki takim zabiegom cenzor ustalał lub weryfikował – zdaniem

11 Wydanie CRZZ (Centralna Rada Związków Zawodowych) 1972.

Wyki – artystyczne hierarchie, kreował rzeczywistość kulturalną, zarówno bieżącą, jak i przeszłą.

Jednym z bardziej spektakularnych przykładów próby całkowitego wyeliminowania ze świadomości kulturowej pisarza i jego dorobku był przypadek Czesława Miłosza. Po jego wystąpieniu o azyl polityczny we Francji w 1951 roku urząd cenzury skutecznie wymazywał istnienie pisarza z pamięci czytelników [zob. Gardocki 2015]. Miało to poważne konsekwencje dla pełnej recepcji dokonań literackich twórcy, a zarazem zniekształcało historyczno-literacki obraz polskiej literatury powojennej. Jak zauważa Wiktor Gardocki:

[...] badacze literatury mieli świadomość, że nie ma możliwości opublikowania większego, pełniejszego opracowania dotyczącego Miłosza, nawet jeśli dotyczyć miało jego twórczości z okresu międzywojennego. [Gardocki 2015: 322–323]

Inedita stanowią najdalej idącą konsekwencję działań cenzury prewencyjnej. Budrowska prowadziła badania nad cenzurą z lat 1948–1955, a jedną ze swych prac poświęciła właśnie utworom zatrzymanym w całości, a więc tym, które nigdy nie ujrzały światła dziennego [zob. Budrowska 2013]. Badaczka odnalazła trzy niedopuszczone do druku teksty: sztukę teatralną *Dni grozy* nieznanego autora – Rajmunda Hempla, powieść fantastyczną dla młodego czytelnika *O własnych siłach*, prawdopodobnie będącą drugą częścią prozy *Zmora świata* Władysława Umińskiego, popularnego na początku XX wieku pisarza i eseisty, oraz dramat Nadziei Druckiej pt. *Lamus*. W dokumentach cenzorskich natrafiła także na nigdy nieopublikowany wiersz Władysława Broniewskiego *Skrót rozmowy z Paryżem*. Jak przyznaje sama uczona: „Poza wierszem Broniewskiego, nie są to utwory artystycznie dojrzałe, interesujące raczej jako dokument czasu i sytuacji, a nie dzieła mające ponadczasową wartość estetyczną” [Budrowska 2013: 341]. Wskazana przez Budrowską niska ranga artystyczna owych tekstów daje pewną nadzieję, że ewentualne kolejne odkrycia ineditów lub śladów po nich nie będą liczne, a ich nieobecność w procesie historycznoliterackim nie okaże się nadmiernie dotkliwa.

Wiktor Gardocki w Archiwum Akt Nowych, gdzie przechowywane są dokumenty cenzury, natrafił natomiast na rękopisy trzech nieopublikowanych dotąd wierszy Antoniego Pawlaka z 1983 roku, które miały znaleźć się w tomiku *** wydanym w roku 1984 przez oficynę Pomorze [zob. Gardocki 2022: 123–136]. Czy badania archiwaliów z kolejnych lat, dzisiaj jeszcze nie w pełni rozpoznane, przyniosą następne świadectwa „zatraconych utworów”? Wydaje się to, niestety, jedynie pytaniem retorycznym.

Poważnym problemem dla współczesnych edytorów są zaginione pierwowzory tekstów opublikowanych z ingerencjami cenzorskimi. W wielu przypadkach nawet po likwidacji urzędu cenzury nie udało się wydać tych utworów ponownie, w oryginalnej wersji autorskiej. Zdaniem Marzeny Woźniak-Łabieniec część tekstów, szczególnie tych, które ukazały się w latach 50. i 60., jest dzisiaj nie do odzyskania w swojej pierwotnej wersji ze względu na ówczesną praktykę cenzorską. Jak zauważa badaczka, rękopisy, które przesyłano do kontroli

często nie posiadały kopii, autorzy przekazywali jedyne egzemplarze, które przerobione ręką cenzora traciły pierwotny kształt. Jeśli zachowały się tylko warianty wydane, a więc ocenzone – pierwotne wersje ginęły bezpowrotnie niszczone w GUPPKiW lub w pokojach Ministerstwa Kultury i Sztuki. W dokumentacji cenzorskiej i w innych peerelowskich zbiorach znajdujemy niekiedy nigdy niepublikowane utwory, które nie mają swoich kopii nawet w osobistych archiwach pisarzy, co stawia przed wydawcami nowe pytania edytorskie. [Woźniak-Łabieniec 2022: 178]

Wskazane przykłady prewencyjnego cenzurowania zapewne nie wyczerpują wszystkich form ingerencji w utwór literacki, dają jednak wyobrażenie rozległości zjawiska kontroli wstępnej, które ukształtowało się i funkcjonowało w Polsce powojennej.

Cenzura represyjna stanowiła równie skuteczny środek tłumienia wolności słowa. Była już mowa o manipulowaniu nakładami – przypomnijmy: utwory budzące wątpliwości cenzorów otrzymywały zakaz szerszego zaistnienia, co oznaczało, że ukazywały

się w niewielkiej liczbie egzemplarzy. Przykładowo w opinii cenzorów kontrowersyjny debiut Marka Hłaski *Baza Sokołowska* w 1953 roku wydany został bez skreśleń, ale w niskim (jak na ówczesne standardy) nakładzie 5000 egzemplarzy [zob. Budrowska 2009: 98]. Aby zmniejszyć oddziaływanie kontrowersyjnej publikacji na czytelników, sięgano także po inne środki. Na przykład ograniczano jej zasięg wydawniczy poprzez dodawanie formuły „przeznaczony do rozpowszechniania tylko na drodze sprzedaży zamkniętej” [Wyka 1996: 144]. Niekiedy wprowadzano zaporową cenę albo wydawano zgodę na druk jedynie w prowincjonalnej oficynie. W 1986 roku na fali nadchodzącej ze Wschodu odwilży w PIW ukazały się dzieła wszystkie Gombrowicza. Dziewięciotomowy komplet kosztował 10 000 złotych, a więc tyle, ile wynosiła ówczesna miesięczna pensja uniwersyteckiego asystenta stażysty [zob. Mentzel 1990: 11].

Cenzura miała wpływ również na recepcję utworów; mogła ograniczać jej zakres, manipulować nią, nie dopuszczając do druku tekstów pochlebnych, lub wręcz prowadzić do zakazu publikowania jakichkolwiek wzmianek o „niewygodnym” utworze. Cenzurowanie krytyki literackiej niosło niebezpieczne konsekwencje, takie jak autocenzura piszących o literaturze, a także prowadzenie ezopowej gry z czytelnikiem [zob. Woźniak-Łabieniec 2022]. Warto nadmienić, że nawet drobna wzmianka o ocenianym utworze w publikacjach emigracyjnych, np. na łamach paryskiej „Kultury”, skutkowałą zakazem druku kolejnych tekstów niesubordinowanego krytyka. Działania urzędu cenzury w obszarze kontroli wtórnej były intensywnie wspomagane przez Ministerstwo Spraw Wewnętrznych, w ramach którego funkcjonowała Służba Bezpieczeństwa – instytucja o zdecydowanie represyjnym i przemocowym charakterze. Kamińska-Chelminiak zwróciła uwagę na aktywny udział SB w przedsięwzięciach związanych z kontrolą publikacji:

[...] zakres współpracy cenzorów i funkcjonariuszy UB oraz SB był szerszy, niż wynikałoby to z (ubogiej) literatury przedmiotu oraz powszechnej wiedzy na temat cenzury. Cenzorzy wykonywali dla UB i SB szereg tak zwanych prac zleconych:

analizowali dostarczone im książki, czasopisma, druki ulotne, płyty i przeźrocza. [Kamińska-Chelminiak 2020: 202]

Lektura przykładowego dokumentu SB przynosi informacje o aktywności tej instytucji na rzecz ograniczenia rozpowszechniania publikacji przy okazji inwigilowania konkretnych pisarzy. Dodatkowo w aktach tych znajdziemy wzmianki o współpracy SB nie tylko z GUKPPIw, ale i z innymi instytucjami państwowymi, np. z Ministerstwem Kultury i Sztuki. Z kolei w jednym z raportów sporządzonych przez funkcjonariusza inwigilującego Mariana Promińskiego i Jerzego Broszkiewicza pojawia się adnotacja o nieoficjalnych pertraktacjach pisarzy z zachodnimi wydawnictwami w sprawie obcojęzycznych edycji ich utworów. W raporcie zwrócono uwagę na lukę prawną, która taki „proceder” umożliwia; jednocześnie uspakajano: „Istnieje jednak koncepcja ze strony Ministerstwa Kultury i Sztuki, aby wszelkie publikacje za granicą kontrolowane były przez przedsiębiorstwo państwowe” [1961 listopad...: 125]. Współczesne badania nad mechanizmami cenzury potwierdzają, iż dokumenty jej dotyczące odnaleźć można również w innych archiwach, np. Wydziału Kultury, Nauki i Prasy KC PZPR, a także resortów podległych Ministerstwu Obrony Narodowej, Ministerstwu Spraw Wewnętrznych czy Ministerstwu Spraw Zagranicznych [zob. Wyka 1996: 134]. Bez większej przesady można postawić tezę, że w tłumienie wolności słowa zaangażowane były najważniejsze urzędy administracji państwowej.

Charakterystyczną formą działania cenzury represyjnej były konfiskaty książek na granicach. Zdaniem Janusza Dunina rekwiracje odbywały się według bezpośrednich wytycznych władz bezpieczeństwa, „zupełnie niezależnie od oficjalnych urzędów cenzury”¹². Jak pisze badacz, zatrzymywane na granicy druki przeznaczone były zarówno dla odbiorców indywidualnych, jak i dla państwowych bibliotek naukowych, które miały zgodę cenzury

12 Temat, który podjął Janusz Dunin w swoim artykule *Biblioteki naukowe wobec cenzury*, wymaga niewątpliwie dalszych, głębszych rozpoznań i zbadania relacji między urzędem cenzury i urzędem celnym podlegającym Ministerstwu Obrony Narodowej.

na gromadzenie publikacji zagranicznych. Nierzadko konfiskowano książki przesyłane oficjalnie w ramach wymiany międzybibliotecznej. Zdarzało się, że nie tylko zatrzymywano je, ale i – dosłownie – niszczone. Poczynania te potwierdzał Leszek Prorok w swoim dzienniku:

Zatrzymane przy odprawach celnych i rewizjach paczek z Zachodu książki, albumy itp. publikacje w j. polskim (emigracyjne) oraz zagraniczne przywożone są do fabryki papieru w Jeziornie k. Warszawy i wrzucane do kotła jako surowiec. Podobno transportujący ten towar lub sypiący go do maszyny jako surowiec robotnicy są zażenowani faktem niszczytelstwa, żyje w nich przecież kult ładnej książki. [Prorok 1998: 269]

Dotkliwą formą ograniczania wolnego dostępu do literatury nieakceptowanej przez władze było wydzielenie od końca lat 40. w bibliotekach naukowych kategorii zbiorów zastrzeżonych, a więc publikacji objętych zakazem udostępniania. Początkowo powojenne **prohibity** stanowiły wydawnictwa przedwojenne i emigracyjne, jednak w kolejnych latach dołączano do nich publikacje, na które cenzura wydała „zapis”. Były to tzw. zbiory specjalne przechowywane w bibliotekach uniwersyteckich i naukowych – dosłownie – w metalowych, zamkniętych na klucz kłatkach. W ten sposób *de facto* pozbawiano czytelników dostępu do wolnego słowa, tylko w wyjątkowych sytuacjach zezwalało bowiem na skorzystanie z tych zasobów. Taki przywilej – pod ścisłą kontrolą – mieli, oprócz funkcjonariuszy partyjnych i rządowych, jedynie naukowcy, doktoranci i magistranci – po uzyskaniu pisemnej zgody przełożonych i dyrektorów placówek bibliotecznych. Zbiory udostępniano w czytelniach, a każda wizyta mająca na celu kontakt z zakazaną literaturą była skrzętnie odnotowywana. Dla książek zaliczonych do tej kategorii sporządzano odrębne katalogi, niedostępne dla postronnych czytelników. Po raz pierwszy istnienie zbiorów zastrzeżonych ujawniono w 1956 roku, ale nie udało się ich wtedy zlikwidować. Dopiero w 1980 roku, na fali solidarnościowej rewolucji wywalczone zniesienie prohibitów – zakazane książki wróciły do ogólnodostępnych księgozbiorów, a do

katalogów głównych wprowadzono karty katalogowe wyłączonych zbiorów [zob. Sławiński 2004; Góra 2016].

Historia zakazanych książek nie zakończyła się jednak po wydarzeniach Sierpnia '80. Niebawem po wprowadzeniu stanu wojennego wydano bowiem zakaz gromadzenia wydawnictw drugoobiegowych, który wielu pracowników bibliotek naukowych skutecznie jednak łamało. Z relacji kustosz Działu Zbiorów Specjalnych Biblioteki Instytutu Badań Literackich w Warszawie wynika, że pracownicy tej placówki nie tylko nie zaprzestali potajemnego zbierania zakazanej literatury, ale również prowadzili jej bieżącą rejestrację, sygnując woluminy literą „S” (specjalne) [*Zbiory bardzo...* 2016: 428]. Prohibity drugoobiegowe ukrywano przed nieprzychylnym wzrokiem ówczesnego dyrektora IBL, włączając je do zbioru maszynopisów.

Stanisław Rosiek zwrócił uwagę, iż rozważania nad cenzurą represyjną i jej skutkami skupiły się na debitowych wydawnictwach, gdy tymczasem literatura określana jako funkcjonująca „poza zasięgiem cenzury” również, i to dotkliwie, podlegała instytucjonalnej cenzurze represyjnej. Wprawdzie wydawcy podziemni próbowali zapewnić bezpieczeństwo swoim autorom poprzez zamieszczanie adnotacji „wydano bez wiedzy i zgody autora”, ale tajne służby prowadzące szeroką inwigilację środowisk kultury opozycyjnej doskonale rozpoznawały tę fikcyjną formę maskującą. Konsekwencje karne za opublikowanie, drukowanie, kolportowanie, posiadanie tego typu literatury, a nawet za sam akt jej czytania – były bardzo poważne, zwłaszcza w pierwszym okresie istnienia drugiego obiegu (1977–1980) oraz podczas stanu wojennego [zob. Rosiek 2011]. Wprawdzie wpływy GUKPPiW formalnie nie obejmowały książek publikowanych w wydawnictwach podziemnych, jednak mogły wpływać na ich recepcję w pierwszym obiegu. Poprzez kontrolę oficjalnej prasy dbano o to, by nie pojawiały się w niej choćby najmniejsze omówienia czy wzmianki dotyczące publikacji drugoobiegowych [zob. Woźniak-Łabieniec 2022: 200–202]. „Strażnicy milczenia” ze szczególną gorliwością zabiegali o to, by literatura, która wymknęła im się spod kontroli, nie miała szans na zaistnienie. Utwory pozbawione debitu państwowego unikały więc cenzury prewencyjnej, ale często okazywały się bezbronne

nie tyle wobec instytucji cenzury, ile – przede wszystkim – zbrojnego aparatu władzy.

Nie po raz pierwszy pisarze polscy stanęli przed wyzwaniem tworzenia w cieniu cenzury. Doświadczenie zmagania literatury powstającej pod zaborami rosyjskim, pruskim i austriackim stanowi niejako część jej „pamięci genetycznej”. **Różne strategie obrony** przed cenzurą przewencyjną i unikania jej siły rażenia miały zatem za sobą wielowiekową tradycję. „Literatura ezopowa”, jak określił ją Leszek Szaruga, dawała szansę na „wyjście z pułapki jawnego serwilizmu” [Szaruga 1994: 55]. Aby chronić przekaz, twórcy sięgali po różnorodne strategie oddalenia – czasowego i przestrzennego. Oddalenie w przeszłość, obecne w powieści historycznej, wzmacniano często poprzez osadzenie akcji z dala od realiów polskich. Budrowska zauważa, iż takie powieści, jak: *Ciemności kryją ziemię* (1957), *Bramy raju* (1960) Jerzego Andrzejewskiego, *Przybysz z Narbony* (1978) Juliana Strykowskiego czy *Msza za miasto Arras* (1971) Andrzeja Szczypiorskiego „prócz historycznego kostiumu, mają także akcję przeniesioną daleko poza Polskę – co można uznać za jeszcze inną, choć także «kostiumową strategię»” [Budrowska 2009: 243]. Dodatkowo – jak wskazuje Szaruga – historyczny kamuflaż w tych powieściach wzmocniony był „kostiumem kościelnym”. Jego skuteczność aluzyjna brała się stąd, iż

[w]e wszystkich utworach [...] ukryte jest przekonanie o jakiejś zasadniczej, strukturalnej tożsamości ideologii komunistycznej i „ideologii katolickiej” posługujących się tymi samymi mechanizmami w życiu społecznym. Zapewne: zestawienie praktyk rządzenia partii komunistycznej współcześnie i władz kościelnych w piętnastym stuleciu w niektórych krajach europejskich ujawnia wiele nieodpartych analogii. Jedną z nich – w omawianych powieściach bodaj najistotniejszą – jest prześladowanie „innowierców” czy choćby tylko tych, którzy z tych czy innych powodów w słuszność postępowania władz zwątpili. [Szaruga 1994: 10]

Autor, sięgając po kostium kościelny, mógł zakładać, że władza odczyta utwór jako krytykę Kościoła i jego niechlubnych kart

z przeszłości. Również ze względu na ograniczenia cenzuralne – zdaniem Szarugi – proza Marka Nowakowskiego przybrała „kostium lumpowski”. Taka forma wprowadzie zacieśnia obszar rozpoznania rzeczywistości, jednak zarazem umożliwia wiwiskcję społeczną w skali mikro. Jak przypominał badacz: jedynie dyspozycyjni wobec władz pisarze mieli prawo do podejmowania ujęć szerokich, panoramicznych – tylko ich twórczość dawała bowiem gwarancję przedstawienia rzeczywistości zgodnej z oczekiwaniami decydentów państwowych. „Dla pozostałych [zostawała – D.D.] konieczność, może nie zawsze sobie w pełni uświadamiana, zawężania pola penetracji pisarskiej, najczęściej właśnie do środowisk «egzotycznych», przeważnie marginesu społecznego” [Szaruga 1994: 55].

Budrowska badała wczesną twórczość Lema i jego perypetie z cenzurą. To doprowadziło ją do wniosku, iż tworzenie literatury fantastycznej było dla pisarza formą „kamufłowania tematów ważnych dla współczesności” [zob. Budrowska 2009: 249–252], uwolnienia się od ograniczeń narzucanych przez władze. Badaczka zastanawiała się również, czy wskazanie określonego adresata czytelniczego mogło być formą ochrony tekstu. Jej zdaniem bowiem sporadycznie utwór w warstwie dosłownej przeznaczony był dla dzieci, a w warstwie aluzyjnej dla dorosłych. Tak można postrzegać choćby baśń Ireny Jurgielewiczowej *O chłopcu, który szukał domu* (1957), wiersz *Szóstka-oszustka* (1945) Jana Brzechwy (rzekoma aluzja do planu sześcioletniego) [Budrowska 2009: 254], a także tegoż autora wierszowaną opowieść *Szelmostwa lisa Witalisa* (1948). Czy utwory te są świadectwami autonomicznych decyzji pisarzy o twórczym realizowaniu się w obszarze literatury dziecięcej jako dającym szansę na niezależność artystyczną? A może była to forma eskapizmu? Jak słusznie zauważa Budrowska, na tym etapie badań można stawiać jedynie hipotezy.

Leszek Szaruga, rozpatrując opowiadanie *Zdarzenie w Miasteczku* Marka Nowakowskiego oraz powieści Janusza Andermana, wskazał na jeszcze inny chwyt umożliwiający opublikowanie utworu. Określił ten zabieg jako swoistą strategię narracyjną polegającą na usytuowaniu „narratora «pomiędzy» – między pozycją świadka i uczestnika, między postawą akceptacji rzeczywistości

i jej krytyki. Pozwalało to na pozorne zawieszenie sądów i ocen, na dystans nierzadko [...] ironiczny [...] lub autoironiczny” [Szaruga 1994: 73]. Z kolei Joanna Hobot-Marcinek, badaczka poezji Nowej Fali, dostrzegła i opisała wypracowaną przez poetów swoistą „strategię obejścia” cenzury, jednak nie dzięki tradycyjnym zabiegom eufemizującym czy alegoryzującym, znanym z zaborowych tradycji.

„Strategia obejścia” nie odwoływała się zatem do tradycyjnych, spetryfikowanych już zastępników, lecz pozwalała czerpać ze świata dotąd „nieprzedstawionego” konkret[u] odsyłając[ego] czytelnika do właściwego tematu wypowiedzi. [Hobot-Marcinek 2017: 77]

Stąd kiedy nawiązywano do Marca '68, posługiwano się nazwiskiem Mickiewicza; podobną funkcję pełniły – jak zauważa badaczka – choćby „wspomnienia o burzliwej wiośnie”. Nawet podkreślenie powtarzalności, cykliczności zjawisk obecnych w kulturze społecznej stawało się nośnikiem zakamuflowanej krytyki rządów. Wprawdzie mówienie peryfrazami i ogólnikami – a więc wbrew postulatowi mówienia wprost – było obecne w tej poezji, ale jako „aluzj[a], opart[a] na konkretnie zaczerpniętym z rzeczywistości i do tej rzeczywistości odsyłającym” [Hobot-Marcinek 2017: 85]. Ryszard Nycz zwrócił także uwagę na inny aspekt twórczości nowofalowej (oraz wcześniejszej groteskowo-satyrycznej Sławomira Mrożka), która do pewnego stopnia ubezwłasnowolniała cenzorów – była wyzwaniem dla ich kompetencji lingwistycznych. Nowa strategia poetycka oparta na krytyce nowomowy potraktowana została „jako wyjściowy idiom stylistyczny przez młodych prozaików i powieściopisarzy aktywnych pisarsko w okresie stanu wojennego” [Nycz 1998: 16].

Pozostaje pytanie o skuteczność tych metod ratowania literatury. Fortele stosowane przez twórców nie zawsze przynosiły pożądane efekty. Na przykład strategia przesunięcia przestrzennego z centrum na prowincję w powieści *Próba* (1983) Tadeusza Siejaka nie zakamuflowała przesłania utworu przed bystrym okiem cenzora. Było dla niego oczywiste, że werystyczny obraz zdegenerowanych

i skorumpowanych prominentów partyjnych z powiatowego miasteczka to *pars pro toto* całego systemu władzy w PRL. Trafne rozpoznanie kamuflażu poskutkowało wydaniem negatywnej opinii o możliwości druku. Po roku odrzucony tekst został jednak opublikowany – prawdopodobnie wskutek zaskakującej i trudnej dzisiaj do wyjaśnienia interwencji partyjnych notabli najwyższego szczebla [zob. Tyszkiewicz 2016].

Piotr Perkowski, analizując twórczość Konwickiego z perspektywy jego zmagania z cenzurą, dokonał przeglądu różnorodnych strategii ezopowych prozaika. Podał ogładowi m.in. *Dziurę w niebie* (1959) – powieść w zamierzeniu autorskim rozrachunkową, która przybrała formę literatury dla młodzieży. Jak zauważa Perkowski:

Ten rozrachunek z epoką stalinowską [...] został umiejętnie ukryty w strukturze *Dziury w niebie*, bez lektury nastawionej na możliwość wydobywania aluzji napisane mową ezopową niewielkie fragmenty tekstu łatwe są do przeoczenia. [Perkowski 2006: 79]

Do *Sennika współczesnego* (1963) autor wprowadził natomiast postać, która – jak określił Perkowski – pełni funkcję „wewnętrznego cenzora w powieści” [Perkowski 2006: 79], tj. komentuje i mityguje niecenzuralne wypowiedzi bohaterów. Z kolei nasyczone krytyką egzystencji w świecie realnego socjalizmu *Wniebowstąpienie* (1967) stanowi ciekawy przykład przeoczenia cenzorskiego. Zdaniem badacza z zachowanych dokumentów cenzury wynika, że „powieść [została – D.D.] oceniona jako bardzo istotne przeoczenie cenzorskie z uwagi na swój nihilistyczny charakter, wulgarne przedstawienie rzeczywistości naszego kraju i barokowy język” [Perkowski 2006: 85]. Niebawem nałożono na Konwickiego zapis cenzorski, a w kolejnym roku znalazł się on wśród pisarzy, którym zezwolono na druk pod warunkiem ograniczenia pozytywnej recepcji utworów.

Zwierzoczekoupiór (1969) podejrzliwa cenzura uznała za powieść naszpikowaną aluzjami i wymogła na autorze ich eliminację. Ale i tym razem, jak wskazał Perkowski, umknęły jej niecenzuralne

treści zawarte we wstępie, pozornie skierowanym do młodego czytelnika, oraz zakończeniu, które kończy się wielce znaczącym niedopowiedzeniem. Niedopuszczalna uwaga na temat zjawiska cenzury, odnosząca się oczywiście do rodzimych realiów, przemyciona została poprzez wprowadzenie rozmyślań młodego bohatera, który wyobraża sobie, że został królem: „[...] gdyby wszystko było wolno, na pewno w gazetach zaczęliby rysować moje karykatury, pisać różne wiersze i felietony ośmieszające” [Konwicki 1972: 182]. W opinii Perkowskiego „jest to oczywiste odwołanie do praktyki władz peerelowskich, ukryte za metaforą «egzotycznego kraju»” [Perkowski 2006: 89]. Z kolei niby-dziennik *Kalendarz i klepsydra* badacz określa jako „prawdziwy manifest literackiego uniku” [Perkowski 2006: 91], a *Nowy Świat i okolice* oparty został – jego zdaniem – na zasadzie „przewrotnego dialogu z cenzorem, dyskusji o granicach literackiej swobody i zakresie kompetencji cenzorskich” [Perkowski 2006: 94]. W tym ujęciu cenzor „stał się projektowanym i, co ważne, ujawnionym odbiorcą dzieła, jego obecność przestała być tajemnicą poliszynela” [Perkowski 2006: 94].

Zdaniem Hanny Gosk Konwicki

literackie „nie” wobec tematów tabu politycznie zadekretowanych w czasach PRL-u wypowiada, stosując poetykę realizmu traumatycznego, której głównym przejawem literackim są fragmentaryczna, refrenowa fabuła utworów, kreacja bohatera traumatycznego i specyficzne ukształtowanie prozatorskiej czasoprzestrzeni. [Gosk 2019: 107–108]

Nieoczywiste konstrukcje narracyjne prozy Konwickiego nie tylko budziły niepokój cenzorów, ale przede wszystkim utrudniały im wskazanie konkretnych nieakceptowalnych fragmentów.

W opinii Barbary Tyszkiewicz przyczyną bezradności cenzorów, którzy mieli wydać werdykt w sprawie dopuszczenia do publikacji *Kalendarza i klepsydry*, były obecne w tym utworze wątki kresowe. Cenzorzy obawiali się, że „niewinne z pozoru przejawy nostalgii za Wileńszczyzną mogą prowokować czytelników do namysłu nad zakrętami historii i szukania «jakichś zupełnie innych skojarzeń»” [Tyszkiewicz 2016: 147], nie potrafili jednak

znaleźć podstaw do ingerencji. Jak przyznał sam Konwicki: „[...] cenzura boi się nie tyle treści, co wyrazistej stylistyki” [Mętrak 1997: 133].

Nie tylko autorzy podejmowali swoiste gry z cenzorem i czytelnikiem; zdarzało się, że w obronę słowa angażowali się także krytycy. W recenzji *Trampoliny* Nowakowskiego (1964) – powieści ze środowiska warszawskiego półświatka – Woźniak-Łabieniec zwróciła uwagę na charakterystyczny sposób konstrukcji tekstu Henryka Berezy, nazwany przez nią „poetyką ściśniętego gardła” [Woźniak-Łabieniec 2022: 127]. Ceniony krytyk, licząc na domyślność czytelników, „przemycił” w recenzji informację, że powieść ta, napisana w 1958 roku, przez sześć lat była wstrzymywana przez cenzurę: „Marek Nowakowski przez przeoczenie czy przypadek, a może z premedytacją nie poinformował swoich czytelników, że *Trampolina* nie jest utworem napisanym ostatnio” [Bereza 1964: 114].

Szaruga z kolei wskazał na nierzadki przypadek „połowicznej” recepcji krytycznej jako swoistej strategii obronnej. Jedno z opowiadań Nowakowskiego – *Zdarzenie w Miasteczku* z tomu *Układ zamknięty* (1972) – aluzyjnie nawiązuje do protestów studenckich w marcu 1968 roku. To oczywiste odniesienie nie zostało jednak odnotowane w recenzjach. Jak podkreśla Szaruga, krytycy literaccy nie rozszyfrowywali w swych tekstach ukrytego sensu opowiadania

z dwóch co najmniej powodów. Pierwszym z nich był niepisany wymóg ochrony autora przed cenzorem. Drugim z kolei – objęcie wydarzeń studenckiego buntu z Marca 1968 ścisłym „zapisem” cenzorskim, nie pozwalającym nawet mówić o istnieniu tego wydarzenia. [Szaruga 1994: 66–67]

Niekiedy nawet krytycy, z obawy przed poważnymi reperkusjami państwa ingerującego w dyskusje artystyczne, decydowali się na zaprzestanie twardej polemiki z autorem, którego twórczości nie cenili. Artur Sandauer uznał, iż „skoro jest możliwe, że ktoś przez to straci posadę, wydawnictwo skreśli mu książkę [...] nie wolno nikogo w ten sposób tępić” [Mętrak 1997: 22].

Wprawdzie Konwicki, podobnie jak wielu innych pisarzy, w swojej strategii gry z cenzorem osiągał poziom mistrzowski, to jednak zjawisko „literatury ezopowej” budziło – i budzi – sprzeczne opinie. Nie tylko dlatego, że strategia aluzji, uniku, przemilczeń czy kamuflaży nie zawsze przynosiła oczekiwane skutki w postaci ostatecznej zgody na publikację. Wyrażano również uzasadnioną obawę, iż wszystkie te zabiegi w efekcie ograniczały możliwość nieskrępowanej działalności twórczej. Zdaniem Lema, kiedy twórcy sięgają po problematykę marginesu społecznego czy umieszczają ją w entourage’u historycznym, literatura upodabnia się „do abstrakcyjnego malarstwa swoją nieoznaczonością treściową przy zachowanym kunszcie formy” [Lem 1990: 134]. Z tego względu w oficjalnym obiegu twórczość Mariana Brandysa czy Tadeusza Konwickiego napotykała znaczne trudności, podczas gdy pisarstwo Leona Buczkowskiego czy Teodora Parnickiego mogło funkcjonować stosunkowo swobodnie.

Podobne wątpliwości zgłaszał Tadeusz Drewnowski. W jego ocenie problem nie sprowadzał się do pojedynczych interwencji cenzorskich – chodziło o narzucanie zmian strukturalnych w kulturze literackiej i manipulowanie całym procesem literackim [zob. Drewnowski 1998]. Brak możliwości tworzenia wielkich panoram współczesności w literaturze, wymuszanie ucieczki w kostiumy historyczne, fantastyczne, w prywatność czy określone gatunki, a nawet rodzaje literackie – to wszystko było formą manipulacji dokonywanej na procesie historycznoliterackim. Słusznie zauważa Budrowska, że

przyjęcie określonego sposobu walki z kontrolą słowa oparte więc być [...] [musiało – D.D.] na a n t y c y p a c j i cenzorskiego myślenia, co można poczytywać za swoiste zwycięstwo „Ministerstwa Prawdy”, gdyż „gra” odbywa się wedle reguł przez nie stworzonych. [Budrowska 2009: 245]

Lem również był przekonany, że wypychanie literatury realistycznej i tematyki współczesnej z pola literackiego prowadziło do stopniowego fałszowania

hierarchii tematów, spraw, artystycznych kierunków, i w końcu ocaleć mógł tylko ten, kto uprzednio zdążył sobie stworzyć własny jakiś świat, nie przylegający dosłownie do prawdy naszego świata. [Lem 1990: 134]

Kisielewski, publicysta o wyraźnym profilu politycznym, miał poczucie ubezwłasnowolnienia – skoro nie była możliwa pełna swoboda wyrażania się, bo wolna publicystyka w warunkach cenzury jest po prostu niemożliwa. Kamińska-Chełminiak zwróciła uwagę na skonstruowane przez Kisielewskiego pojęcie „terapii ciszy”:

[...] miała być [ona – D.D.] celową polityką przemilczania zasadniczych tematów, oscylujących wokół spraw międzynarodowych, geopolitycznych, w zamian poruszania kwestii błahych, drugorzędnych, o znaczeniu lokalnym, które miały przyciągnąć uwagę, budzić emocje, lecz niewiele mówić o całości systemu. [Kamińska-Chełminiak 2017: 50]

Niektóre skutki przemilczania, w imię którego w całości eliminowano utwory o jednoznacznie politycznym wydźwięku, czasem dostrzec można było dopiero z pewnej perspektywy czasowej. Na przykład w opublikowanych w 1974 roku *Opowiadaniach* Mrożka zabrakło „kilku opowiadań tych najgłębiej niecenzuralnych, a taki układ całości zmienia wymowę i znaczenia tekstu”, to lektura tomu po latach mogła prowadzić – jak pisze Budrowska – do nie tylko niepełnego, ale i mylącego obrazu dzieła Mrożka [Budrowska 2022: 209; zob. też Budrowska 2018; Gardocki 2018].

Zagajewski, zastanawiając się nad skutkami istnienia cenzury państwowej w życiu literackim, daleki był od demonizowania jej wpływu na kondycję środowiska artystycznego w PRL:

Cenzura na pewno była jednym z powodów samozniszczenia, umierania talentów, nie sądzę jednak, aby była głównym. [...] Chodziłem na zebrania Związku Literatów Polskich w Krakowie. Widywałem tam wielu miernych pisarzy. Jako młody autor, który – rzecz jasna – uważał się za utalentowanego poetę, nie

mogłem zrozumieć, dlaczego ci ludzie tak zmarnowali sobie życie. Chodzą po świecie, należą do ZLP i piszą nędzne wiersze i powieści. Może niektórzy byli ofiarami systemu i cenzury, ale w maszynierii niszczącej talenty cenzura była tylko jednym z trybów, chyba nie najważniejszym. [Torański 2016: 89]

Nie należy również ignorować oczywistej prawdy, że w środowisku literackim, także w okresie PRL-u, trwała rywalizacja – prowadzono pozapolityczne walki o zaistnienie, pojawiały się animozje i niechęci wzajemne, które nie miały wiele wspólnego z polityką [zob. Szalat 2022].

Refleksja badaczy i twórców zmierzająca do dokonania bilansu strat, które w kulturze literackiej wynikały z systemowych ograniczeń wolności słowa, nakierowana była przede wszystkim na oszacowanie szkód wyrządzonych samym twórcom, choć istotne było też dostrzeżenie reperkusji tego zjawiska dla całego procesu historycznoliterackiego. Równie ważna była przy tym perspektywa strat po stronie odbiorców.

Podczas jednego z tajnych spotkań opozycyjnych z 1978 roku, na które zaproszono redaktorów „Zapisu”, przeprowadzono dyskusję nad kondycją literatury w pierwszym i drugim obiegu. Głos zabrał m.in. Lesław Maleszka¹³, w owym czasie zaufany i ceniony przez środowisko opozycjonista, który niezwykle trafnie rozpoznał najpoważniejsze zagrożenia dla relacji autor–czytelnik wynikające z metod działań cenzury państwowej. Z dzisiejszej perspektywy i udokumentowanej wiedzy na temat tej osoby zadziwia niebywały poziom cynizmu tego zaangażowanego w swoją pracę konfidenta:

Cenzura jest dla odbiorcy niewidzialna, nieistniejąca, odbiorca cenzury nie doświadcza, rzadko kiedy cenzura pozwala sobie poharatać tekst, żeby z niego jako żywo, przez jego ewidentną niespójność, ołówek cenzorski wyzierał. Na ogół bierze

13 Lesław Maleszka – polonista i dziennikarz, działacz opozycji demokratycznej w latach 70. i 80., a zarazem aktywny tajny współpracownik Służby Bezpieczeństwa, zamieszany w niewyjaśnioną do dzisiaj śmierć Stanisława Pyjasa w 1977 roku.

się powieść, czyta się ją – powiedzmy *Kalendarz i klepsydrę* Konwickiego – i w gruncie rzeczy ma się wrażenie, że gra jest prowadzona całkowicie na rachunek autora, pod którą autor się może podpisać, w której prezentuje siebie. Tworzy się więc taki układ, w którym odbiorca ma prawo wierzyć autorowi, zgłaszać pod jego adresem wszelkie możliwe zastrzeżenia. Czynnikiem cenzury, który występuje na linii nadawca–odbiorca, jest czynnikiem zatartym. Brakuje w tym kontekście odniesienia, jakim jest wolność literatury. [*Salon. Niezależni...* 2016: 99]

Należy jeszcze podjąć trudne pytanie o konsekwencje powstania alternatywnego obiegu literackiego jako reakcji na niszczytelne działania cenzury. Poza dyskusją pozostają ogromne zasługi drugiego obiegu dla stworzenia przestrzeni umożliwiającej rozpowszechnianie wolnego słowa. Trudno jednak nie dostrzec skutków ubocznych tej nienaturalnej sytuacji – a budziła ona wątpliwości wielu pisarzy i badaczy literatury.

Lem doceniał znaczenie drugiego obiegu, ale widział też zagrożenia dla literatury wynikające z publikowania poza oficjalnym nurtem. Niepokoił go zwłaszcza niszowy charakter pozacenzorskiego ruchu wydawniczego, uniemożliwiający kontrpropozycjom artystycznym równie silne wybrzmienie jak w obiegu oficjalnym. Z tego względu autor *Solaris* nie zdecydował się na publikowanie swych dzieł w drugim obiegu. Traktował tego typu działalność jedynie jako rozpaczliwą próbę ocalenia utworu poprzez symboliczny akt wydania – w niewielkim nakładzie, pozbawionym profesjonalnej redakcji, składu i oprawy graficznej. Wybitny pisarz miał do drugiego obiegu stosunek ambiwalentny. Nie mógł pogodzić się z prymatem etyki nad estetyką, a właśnie to założenie było podstawą sztuki walczącej, zbuntowanej, sztuki sprzeciwu – literatury niegodzącej się na funkcjonowanie w ramach przestrzeni oficjalnej, poddanej instytucjonalnej, państwowej kontroli treści.

Substytut wolności, osiąganey po wykroczeniu poza cenzurę, nie jest tą pełną, wysoką wolnością, z której cały świat widać,

która jest powietrzem literatury uniwersalnej, to znaczy nie znającej żadnych granic. [Lem 1990: 137]

Wątpliwości Lema podzielał Jan Prokop, który na początku lat 80. uznał, iż powstanie drugiego obiegu wprowadziło literaturę „w świat ostro zarysowanych przeciwieństw, twardych wyborów, dramatycznych decyzji” [Prokop 1985: 162]. Niepokoiło go zepchnięcie na drugi plan wartości wypowiedzi indywidualnej na rzecz zbiorowej, prymatu etyki nad estetyką:

Czyż bowiem jednoznaczność Prawdy i Dobra nie zabija delikatnej tkanki poetyckiego słowa budującego w półcieniu, w niepewności ludzkiego konketu, a umierającego w zbyt ostrym świetle Wiecznych Idei? [...] Imperatyw jednoznaczności pozbawia literaturę jej fundamentów, którymi są kruchość, migotliwość, pokora i wątplenie, nieostateczność, niespełnienie, nieidentyczność z sobą. [Prokop 1985: 162–163]

Barańczak doskonale zdawał sobie sprawę z konsekwencji, jakie niesie decyzja artysty o wejściu w przestrzeń zakazaną:

Bez autocenzury, bez ograniczeń, bez masek, bez aluzji. O tym, co stanowi naszą szeroko rozumianą rzeczywistość i zespół naszych o niej wyobrażeń. [...] W momencie jednak, kiedy się knebel wypłuwa, pojawia się to zasadnicze pytanie. Gdy pamięta się jednak, że to jest jednak literatura, że ma ona swoje wewnętrzne, autonomiczne prawa. Mówienie pełnym głosem okazuje się wtedy decyzją o charakterze etycznym, ale jeszcze nie estetycznym [...]. [*Salon. Niezależni...* 2016: 99]

Niemniej istniało przekonanie, że wartościowa literatura drugiego obiegu, choć wydawana w niewielkich nakładach i funkcjonująca w ograniczonej przestrzeni czytelniczej, w przyszłości trafi do nurtu oficjalnego, dostępnego wszystkim, a to umożliwi profesjonalną dyskusję krytyczną nad jej znaczeniem i miejscem w polskiej literaturze. Sceptyczny Lem zwracał jednak uwagę, że

moment społecznego zaistnienia tych dzieł ma istotne znaczenie, bowiem

[d]zielo to nie brylant, który można zakopać w ziemi w niezmienionym blasku. Dzieła są raczej jak ciałka krwi, które krążą, wywierając wpływ na cały organizm i wzajem siebie. Wybitny utwór zatrzymany w szufladzie autora, cenzora lub istniejący dla trzystu osób w kraju staje się *de facto* niemy. Nie może oddziaływać ani na liczne umysły, ani na liczne utwory, nie tworzy nowej propozycji widzenia świata, nie staje się integralną kroplą umysłowej cyrkulacji, a ponadto jeszcze doraźne względy polityczne zniekształcają przysługującą mu ocenę. Ujawniony po latach, może i będzie rewelacją, ale będzie też pogrobowcem swojego czasu. [Lem 1990: 136]¹⁴

Oczekiwania innych pisarzy wobec niecenzurowanego obiegu literatury skupiały się na imponderabiliach. Marian Brandys w trakcie tajnego spotkania poświęconego literaturze w drugim obiegu zarzuty wielu dyskutantów, że literatura poza zasięgiem cenzury nie jest w pełni artystyczna, że powstaje na zamówienie społeczne, ripostował: „[...] odkąd jest «Zapis» – nie może się u nas ukazać arcydzieło o którym by się czytelnik nie dowiedział. I to wydaje mi się sprawą zasadniczą” [Salon. Niezależni... 2016: 101]. Czynnie zaangażowany w działalność opozycyjną i publikujący w drugim obiegu Jerzy Ficowski na zebraniu Oddziału Warszawskiego ZLP 3 maja 1978 roku, komentując nałożony na niego zakaz publikowania, stwierdził: „Nie skarzę się na ponad dwa ostatnie lata, w ciągu

14 Z perspektywy czasu, który minął od zakończenia misji literackiego podziemia, prognoza Lema nie wydaje się zanedo pesymistyczna. Dwadzieścia lat po 1989 roku wydawcy i instytucje państwowe (Oficyna Wydawnicza Volumen i wydawnictwo Bellona we współpracy z Europejskim Centrum Solidarności, Narodowym Centrum Kultury, Radą Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa oraz stowarzyszeniem Pokolenie) podjęli inicjatywę wydania Kanonu Literatury Podziemnej. Przy wyborze tytułów kierowano się wartością literacką dzieła, społeczną wagą jego problematyki oraz czasem opublikowania. Z powodu niewielkiego zainteresowania czytelników przedsięwzięcie nie zostało jednak w pełni zrealizowane – z planowanych 23 pozycji ukazało się jedynie 16, a wydane tomy można dziś nabyć w tzw. tanich księgarniach za symboliczną kwotę dwóch złotych.

których nie wolno nam było zarabiać piórem [...] Nie w zarobkowaniu przecież tkwi sens pisarstwa [...]. Nie wierzę w skuteczność milczenia [...]”¹⁵.

Dla literaturoznawcy i autora wielu publikacji drugoobiegowych, Leszka Szarugi, rola, jaką odegrały podziemne wydawnictwa, jest oczywista. Przywołując opublikowanie w oficjalnym obiegu w 1978 roku tomu opowiadań *Księżę nocy* Nowakowskiego – autora, który zaledwie rok wcześniej rozpoczął współpracę z podziemnym czasopiśmie „Zapis” – widział w tym wydarzeniu sukces rodzącego się dopiero drugiego obiegu literatury. Zdaniem Szarugi casus ten „obniżał barierę cenzury” i wywierał presję na państwowych wydawców, przymuszając ich niejako do publikowania utworów uznawanych dotąd za niecenzuralne [zob. Szaruga 1994: 79–80]. Nie ma wątpliwości, że los cenzury instytucjonalnej w momencie powstania drugiego obiegu został przesądzony.

• • •

Nielatwo jednoznacznie, wyczerpująco i ostatecznie sformułować odpowiedź na postawione na wstępie pytania o zakres i skutki funkcjonowania cenzury państwowej w przestrzeni działalności twórczej. Niewątpliwie literatura za sprawą cenzury utraciła normalne warunki rozwoju, a kolejne szczegółowe badania dokumentów GUKPPIW oraz innych instytucji z pewnością uzupełnią dotychczasową wiedzę na ten temat.

Pojawiająca się przewrotna teza o kulturotwórczej roli cenzury, która zmuszała pisarzy do poszukiwania subtelných, nieoczywistych środków wyrazu, wydaje się trudna do obrony [zob. *Tren na śmierć cenzora*]. To przecież wtedy, gdy przychodził czas „odwilży”, kiedy impet wszechogarniającej kontroli państwowej słabł, powstawały dzieła najbardziej wartościowe, wytyczające nowe drogi rozwojowe literatury. Truizmem jest stwierdzenie, że sztuka potrzebuje wolności. Jeśli w warunkach totalnej kontroli

15 Archiwum ZLP, sygn. 11.625, k. 60, 61. Stenogram Walnego Zebrania Oddziału Warszawskiego ZLP, 3 maja 1978 [cyt. za: Krajewski 2004].

słowa powstawały utwory przepelnione wielopiętrową metaforą, pełne wyrafinowanych aluzji czy przypowieści, opierające konstrukcję świata przedstawionego na ironii czy grotesce, to nie zawsze były one efektem suwerennej decyzji autora – ich oryginalny kształt formalny bywał efektem pozaartystycznego przymusu.

Jeden z bohaterów *Małej apokalipsy* Konwickiego, prowadzący wykłady w urzędzie cenzury, w specjalnie wydzielonym departamencie aluzji, objaśniał korzyści, jakie płyną z tolerowania ezopowej literatury, uznając ją za kontrolowany przez władzę „wentyl bezpieczeństwa”¹⁶. Warto pamiętać, że operowanie wyrafinowanymi środkami kamuflującymi niecenzuralne treści musiało ograniczać krąg odbiorczy tylko do tych, którzy byli w stanie ów zabieg zidentyfikować i prawidłowo zdeszyfrować.

Literatura z okresu Polski Ludowej nie kojarzy się jednak tylko z nieautentyczną twórczością, podporządkowaną oficjalnej ideologii albo tak okaleczoną, że jej samoistna wartość stoi pod znakiem zapytania. W tym okresie, mimo wszystko, powstały dzieła, które na zawsze pozostaną w ścisłym kanonie literatury narodowej, choć zapewne noszą blizny po cenzurze. Michał Głowiński wyjaśnia ten paradoks

[j]ako nieustanne napięcie między dążeniami do wolności, do niezależności i swobodnej ekspresji a okolicznościami, w jakich przyszło artystyczne (lub naukowe) zamierzenia realizować, okolicznościami niesprzyjającymi, przeszkodami, które piętrzyły się w pewnych okresach tak, że wydawały się nie do przezwyciężenia, w innych okresach były zaś relatywnie mniej uciążliwe. [Głowiński 1996: 40; zob. Głowiński 2011].

16 Przykładowa aluzja: „[...] nie nazywając rzeczy po imieniu, ujawnia ją, sugeruje i doprowadza do podświadomości odbiorcy. Zatem prawda nieobjawiona staje się prawdą publiczną. Napięcia wywołane głodem prawdy, czy raczej, ja bym powiedział, kompleksem prawdy, te groźne napięcia zostają skutecznie anulowane właśnie przez umiejętnie zastosowaną aluzję. Dlatego aluzyjności nie wolno tępić, wręcz przeciwnie, trzeba ją popierać, a nawet uczyć rozumnej, wyważonej aluzji. Po jakimś czasie odbiorca będzie przedkładał aluzję od prawdy nad samą prawdę” [Konwicki 2010: 30].

Jednym z założeń projektodawców totalnej kontroli państwowej było pełne podporządkowanie sztuki własnym oczekiwaniom i celom. Za strategiami oporu, które można wyrazić frazeologizmami: „wymowne milczenie”, „mówienie między wierszami” i „czytanie między wierszami”, krył się niezwykle wysiłek i autorów, i czytelników – by zminimalizować destrukcyjne działania cenzury. Trudno uciec od konstatacji, że interakcja pisarzy z cenzurą – stosowanie wybiegów i strategii unikowych – musiała opierać się na samoograniczeniach. Najpoważniejszy skutek totalizującej cenzury instytucjonalnej odnosi się właśnie do tego problemu. Różne wymiary i odcienie autocenzury dotknęły wszystkie środowiska twórcze i nie sposób było się przed nią uchronić. Problem ten dotyczył także autorów piszących i drukujących w drugim obiegu, jako że ta alternatywna przestrzeń kultury funkcjonowała jako reakcja na istnienie zniewolonego świata oficjalnego.

Zarysowana tu syntetyzująca historia relacji między cenzorem a cenzurowanym, a także między zniekształconym tekstem a jego czytelnikiem, z jednej strony ujawnia skalę tłumienia wolności artystycznej w warunkach realnego socjalizmu, z drugiej rozmiar i złożoność strategii obronnych osłabiających moc narzędzia, które wspomagać miało stworzenie „nowego człowieka” i jego „nowej sztuki”. I choć w ostatecznym rozrachunku walka twórców, a także czytelników, z cenzurą często okazywała się skuteczna, to nie należy zapominać o cenie, jaką przyszło za to zapłacić wszystkim.

Bibliografia

Źródła (wraz ze stosowanymi skrótami)

- Konstytucja RP – *Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 r.*, <https://www.sejm.gov.pl/prawo/konst/polski/kon1.htm> [dostęp: 11.08.2025].
- Konwicki Tadeusz (1972), *Zwierzczeńkopiór*, il. Danuta Konwicka, wyd. 2, Czytelnik, Warszawa.
- Konwicki Tadeusz (2010), *Mała apokalipsa*, tekst na podstawie rękopisu oprac. i przygot. do dr. Przemysław Kaniecki, il. Danuta Konwicka, wyd. 20 popr., Agora, Warszawa.

Rymkiewicz Jarosław Marek (1977), *Fredro jest w złym humorze*, Czytelnik, Warszawa.

1961 listopad 27, Kraków – Analiza materiałów zgromadzonych w sprawie operacyjnego sprawdzenia „Ugor” w związku z kontaktami Mariana Promińskiego i Jerzego Broszkiewicza z przedstawicielami wydawnictw zachodnioniemieckich, sporządzona przez starszego oficera operacyjnego Wydziału III KW MO w Krakowie Leona Nowaka, tajne, w: *Twórczość obca nam klasowo. Aparat represji wobec środowiska literackiego 1956–1990*, red. Andrzej Chojnowski, Sebastian Ligarski, Instytut Pamięci Narodowej. Komisja Ścigania Zbrodni Przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa 2009.

Literatura

Barańczak Stanisław (1977), *Dlaczego „Zapis”, „Zapis”. Poezja, proza, eseje, felietony, „Zapis”, nr 1 (styczeń).*

Barańczak Stanisław (1980a), *Cenzura w PRL. Parę podstawowych informacji*, „Poznańskie Broszury Społeczne”, z. 2.

Barańczak Stanisław (1980b), *Knebel i słowo*, NOWA, Warszawa.

Bereza Henryk (1964), *Prehistoria, „Twórczość”, nr 10.*

Błoński Jan (1995), *Cenzor jako czytelnik*, w: tegoż, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Budrowska Kamila (2009), *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL 1948–1958*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.

Budrowska Kamila (2012), *Cenzura, tabu i wstyd. Cenzura obyczajowa w PRL-u (1948–1958)*, „Napis”, nr 18, <https://doi.org/10.18318/napis.2012.1.15>.

Budrowska Kamila (2013), *Zatrzymane przez cenzurę. Inedita z połowy wieku XX*, IBL PAN, Warszawa.

Budrowska Kamila (2018), *O cenzurze, która nigdy nie odeszła. Teksty literackie przekształcone przez PRL-owską cenzurę we współczesnej przestrzeni publicznej. Spojrzenie edytora*, w: *Cenzuro wróć? Mechanizmy ograniczania wolności słowa w Polsce po 1990 roku*, [red.] Zbigniew Romek, Kamila Kamińska-Chelminiak, ASPRA-JR, Pułtusk.

Budrowska Kamila (2021), *Badania porównawcze (transnarodowe) nad cenzurą i cenzurowaniem literatury w byłych krajach komunistycznych Europy Środkowo-Wschodniej. Wstępne rozpoznania i przegląd stanu badań*, „Wielogłos”, nr 3 (49), <https://doi.org/10.4467/2084395XW1.21.021.15036>.

Budrowska Kamila (2022), *Cenzura i okolice. Studia o cenzurze instytucjonalnej w Polsce w latach 1944–1990*, IBL PAN, Warszawa.

- Dąbrowicz Elżbieta (2013), *Zdezaktualizowane. Na marginesie „Wykazu książek podlegających niezwłóchnemu wycofaniu 1 x 1951 r.”*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 1 (19), <https://doi.org/10.18778/1505-9057.19.04>.
- Dąbrowicz Elżbieta (2016), *Cenzura a mobilność pisarzy. Wokół „Porachunków osobistych” Leopolda Tyrmanda*, w: *Sztuka czytania między wierszami. Cenzura w komunikacji literackiej w Polsce w latach 1965–1989*, red. Kamila Budrowska, Maria Kotowska-Kachel, IBL PAN, Warszawa.
- Drewnowski Tadeusz (1998), *Cenzura PRL a współczesne edytorstwo*, red. Janusz Pelc, Marek Prejs, [b.w.], Warszawa.
- Dunin Janusz (2001), *Biblioteki naukowe wobec cenzury*, „Przegląd Biblioteczny”, nr 4.
- Gardocki Wiktor (2015), *Rzecz o nieistnieniu Czesława Miłosza (1979–1981)*, w: 1984. *Literatura i kultura schyłkowego PRL-u*, red. Kamila Budrowska, Wiktor Gardocki, Elżbieta Jurkowska, IBL PAN, Warszawa.
- Gardocki Wiktor (2018), *Rekonstrukcja. Dwie wersje „Obłędu” Jerzego Krzysztonia*, w: *Cenzuro wróć? Mechanizmy ograniczania wolności słowa w Polsce po 1990 roku*, [red.] Zbigniew Romek, Kamila Kamińska-Chelminiak, ASPRA-JR, Pułtusk.
- Gardocki Wiktor (2022), *Pod presją cenzury. Szkice o kontroli słowa 1945–1990*, Episteme, Lublin.
- Głowiński Michał (1996), *PRL-owskie mity i realia*, w: Marta Fik, Andrzej Friszke, Michał Głowiński i in., *Spór o PRL*, wstęp Piotr S. Wandycz, Znak, Kraków.
- Głowiński Michał (2011), *Jak pisać o Polsce Ludowej?*, w: *Opowiedzieć PRL*, red. Katarzyna Chmielewska, Grzegorz Wołowicz, IBL PAN, Warszawa.
- Gogol Bogusław (2012), *„Fabryka fałszywych tekstów” z działalności Wojewódzkiego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Gdańsku w latach 1945–1958*, IPN, Warszawa.
- Gosk Hanna (2019), *Literackie „nie” wobec tematów tabu politycznie zadekretowanych w czasach PRL-u. Przykład prozy Tadeusza Konwickiego*, w: tejsze, *Przemoc (w) opowieści. Ze studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku*, Universitas, Kraków.
- Góra Barbara (2016), *Los „zakazanych książek” w Bibliotece Uniwersyteckiej w Poznaniu*, „Biuletyn Historii Wychowania”, nr 35.
- Hobot-Marcinek Joanna (2017), *Co się stało z tą świetną poezją? Cenzura wobec programów i praktyki poetyckiej Pokolenia '68*,

- w: *Cenzura w PRL. Analiza zjawiska*, red. Zbigniew Romek, Kamila Kamińska-Chelminiak, ASPRA-JR, Warszawa.
- Jarzębski Jerzy (2000), *Podróż do kresu znaczenia* [posł.], w: Stanisław Lem, *Pamiętnik znaleziony w wannie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Jerzy Ficowski, członek KSS „KOR”, w wystąpieniu na zebraniu Oddziału Warszawskiego ZLP (2013), w: *Obieg NOW-ej*, wybór i oprac. Łukasz Bertram, Instytut Pamięci Narodowej. Komisja Ścigania Zbrodni Przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa.
- Kamińska-Chelminiak Kamila (2017), „Mieć dwie twarze, podwójne życie”. O cenzurze w „Dziennikach” Stefana Kisielewskiego, w: *Cenzura w PRL. Analiza zjawiska*, red. Zbigniew Romek, Kamila Kamińska-Chelminiak, ASPRA-JR, Warszawa.
- Kamińska-Chelminiak Kamila (2020), *Współpraca cenzorów z Urzędem Bezpieczeństwa i Służby Bezpieczeństwa w Polsce w latach 1945–1989 – wybrane zagadnienia*, „Studia nad Autorytaryzmem i Totalitaryzmem”, t. 42, nr 3, <https://doi.org/10.19195/2300-7249.42.3.10>.
- Kamińska-Chelminiak Kamila (2022), *Działalność aparatu cenzury z perspektywy lokalnej jako przyczynek do badań nad stalinizmem*, „Dzieje Najnowsze”, nr 2, <https://doi.org/10.12775/DN.2022.2.07>.
- Kisielewski Stefan (1977), *Przeciw cenzurze – legalnie*, „Zapis”, nr 4.
- Krajewski Andrzej (2004), *Między współpracą a oporem. Twórcy kultury wobec systemu politycznego PRL (1975–1980)*, TRIO, Warszawa.
- Lem Stanisław (1990), *Mój pogląd na literaturę*, „Teksty Drugie”, nr 2.
- Mentzel Zbigniew (1990), *Pod kreską. Ostatnie kwartały PRL*, Puls, Londyn.
- Mętrak Krzysztof (1997), *Dziennik 1969–1979*, wybór, oprac., wstęp Waław Holewiński, Iskry, Warszawa.
- Mojsak Kajetan (2015), *W labiryncie. Cenzorskie recenzje „Pamiętnika znalezionego w wannie” Stanisława Lema*, „Napis”, nr 21, <https://doi.org/10.18318/napis.2015.1.21>.
- Nowak Piotr (2019), *Władza i cenzura w Polsce Ludowej (1944–1989). Powiązania, relacje, wpływy. Garść uwag i refleksji*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne”, nr 2, <https://doi.org/10.12775/TSB.2019.016>.
- Nycz Ryszard (1998), *Literatura polska w cieniu cenzury (wykład)*, „Teksty Drugie”, nr 3.
- Otto Ulla (1968), *Die literarische Zensur als Problem der Sociologie der Politik*, Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart.
- Perkowski Piotr (2006), *Pół wieku z cenzurą. Przypadek Tadeusza Konwickiego*, „Pamiętnik Literacki”, nr 97, z. 2.

- Prokop Jan (1985), *Pióro i miecz*, w: tegoż, *Szczególna przygoda żyć nad Wisłą. Studia i szkice literackie*, Polonia Book, London.
- Prorok Leszek (1998), *Dziennik 1949–1984*, przedm. Jan Józef Szczepański, wstęp Jan Żaryn, wybór Agna Baran, Baran i Suszczyński, Kraków.
- Rosiek Stanisław (2011), *Wolność czytania* [prwdr. 1985], w: tegoż, *Władza słowa. Szkice, notatki, świadectwa, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Salon. Niezależni w „światlicy” Anny Erdman i Tadeusza Walendowskiego 1976–79 (2016), [wybór i oprac. Katarzyna Przyborska, Marta Markowska, współprac. Agnieszka Dębska], Ośrodek „Karta”, Warszawa.
- Sławiński Zbigniew (2004), *Przyczynek do historii „prohibitów” w Bibliotece Uniwersyteckiej w Poznaniu w latach 1980–1989*, „Biblioteka”, nr 8 (17).
- Szarłat Aleksandra (2022), *SPATiF. Upajający pozór wolności*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Szaruga Leszek (1994), *Wobec totalitaryzmu. Kostium kościelny w prozie polskiej. Wobec cenzury, Ottonianum*, Szczecin.
- Tokarz Tomasz (2012), *Cisza w służbie propagandy PRL*, „Kultura i Historia”, nr 21, <https://tinyurl.com/3y4njxpj> [dostęp: 18.08.2024].
- Torański Błażej (2016), *Poza zasięgiem pióra. Z Adamem Zagajewskim poetą*, w: tegoż, *Knebel. Cenzura w PRL-u*, Zona Zero, Warszawa.
- Tren na śmierć cenzora (1992), oprac. Ewa Magowska, „Kino”, nr 11¹⁷.
- Tyszkiewicz Barbara (2016), *Sztuka czytania między wierszami. Z problematyki cenzorskich instruktaży drugiej połowy lat siedemdziesiątych*, w: *Sztuka czytania między wierszami. Cenzura w komunikacji literackiej w Polsce w latach 1965–1989*, red. Kamila Budrowska, Maria Kotowska-Kachel, IBL PAN, Warszawa.
- Wątkowska Małgorzata (2010), *Cenzura i wstyd w dziennikach polskich intelektualistów 2. połowy XX wieku*, w: *Kultura bez cenzury (?)*, red. Joanna Czaplińska, Anna Modelska-Kwaśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole.
- Wolk Marcin (2009), *Głosy labiryntu. Od „Śmierci w Wenecji” do „Monizy Clavier”*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń.
- Woźniak-Łabieniec Marzena (2022), *Cenzorskie lekcje literatury. Studia o systemowej kontroli słowa w Polsce po 1945 roku*, Wydawnictwo

17 Wybór wypowiedzi polskich reżyserów na temat instytucji cenzury opracowany na podstawie ścieżki dźwiękowej filmu dokumentalnego pod tym samym tytułem zrealizowanego w 1992 roku przez Krzysztofa Magowskiego.

Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, <https://doi.org/10.18778//8220-801-6>.

Wyka Marta (1996), *Cenzor jako współautor*, w: *Literatura i władza*, [red. Bożena Wojnowska], Wydawnictwo IBL, Warszawa.
Zbiory bardzo specjalne. Rozmowa z Bożeną Nieznańską, emerytowanym st. kustoszem Działu Zbiorów Specjalnych Biblioteki IBL (2016), w: *IBL w PRL, t. 1: Studia i wspomnienia*, red. Elżbieta Kiślak, IBL PAN, Warszawa.

Dobrochna Dabert

Polish Literature and the “Guardians of Silence”. Censorship Mechanisms in the Polish People’s Republic *versus* Defensive Techniques

The article attempts to synthesise the issue of institutional censorship mechanisms in the Polish People’s Republic which affected the literary communities and literature itself. It also analyses the techniques that writers and literary critics used in order to limit the damage done by the censors. The extended preventive and repressive censorship spawned the phenomenon of self-censorship whose scale has yet to be fully assessed. The detailed research into literary censorship so far allows one to claim that in the discussed period, it is exactly this phenomenon that caused most damage, limiting the freedom of creative expression on a scale that is difficult to estimate.

Keywords: preventive censorship; repressive censorship; self-censorship; underground publishing; Polish literature in the Polish People’s Republic; totalitarian system.

Dobrochna Dabert – prof. UAM, dr hab., filmoznawca i literaturoznawca. Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej. Autorka książek: *Zbuntowane wiersze. O języku poezji stanu wojennego* (1998), *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki* (2003), *Mowa kontrolowana. Szkice o języku publicznym w Polsce po 1989 roku* (2003), *Między wizją a spełnieniem. Profile ideowe i artystyczne czasopism literackich w drugim obiegu wydawniczym 1982–1989* (2014). Kieruje Pracownią Badań Literatury i Kultury Niezależnej. Adres e-mail: dobro@amu.edu.pl.

Ewa Repucho

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0001-7532-8244

Katarzyna Krzak-Weiss

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0003-0741-3281

Andrzej jak Architekt. O projektach Andrzeja Tomaszewskiego

1. Architekt książki, wydawca, redaktor, drukarz, publicysta, wykładowca...

Wydawca jest architektem. Tak jak architekt musi on sprecyzować cel swej budowli, określić jej masę i profile, podporządkować im detale i wygląd całości. Musi wnikać w dzieło, by w sposób rozsądny dobrać typografię, ilustratora i format, ustalić rytm książki, czyli stosunek proporcji głównych składników woluminu; na koniec nie może stracić z oczu tego, że książka jest przede wszystkim i głównie tekstem, że tekst musi pozostać częścią najistotniejszą i najbardziej w książce przyciągającą i że w konsekwencji ilustrator czy dekorator jest mu podporządkowany. [cyt. za: Wiercińska 1986: 55]

Wygłoszone w 1900 roku przez Noëla Clémenta-Janina słowa mimo upływu lat pozostają wciąż aktualne. Projektowanie książki jest bowiem nieustannym wyzwaniem dla jej twórców, niezależnie od czasów i zaawansowania środków technicznych. Nadal najważniejsza jest praca koncepcyjna, twórcza, polegająca na konstruowaniu przemyślanej struktury, która ułatwia czytelnikowi przyswajanie treści.

W gronie współczesnych polskich typografów szczególne miejsce zajmuje Andrzej Tomaszewski (ur. 1948). Zaprojektowane przez niego publikacje od ponad 40 lat z powodzeniem służą czytelnikom,

a dzięki szczególnym walorom graficznym były wielokrotnie nagradzane, prezentowane na licznych wystawach¹ oraz wykorzystywane w dydaktyce akademickiej na kierunkach edytorskich. Tomaszewskiego wyróżnia spośród grona projektantów publikacji niezwykle szerokie spektrum zainteresowań, działań i doświadczeń w obszarze wytwarzania książki – jest redaktorem, drukarzem, wydawcą, publicystą oraz wykładowcą. Jak sam opowiada:

Pięćdziesiąt lat obracam się na pograniczu kilku środowisk zawodowo związanych z książką. Mam wiele kontaktów z osobami i instytucjami działającymi na polu pisarstwa, designu, poligrafii, edytorstwa, bibliologii oraz księgarstwa i bibliotekarstwa. [...] Przyzwyczaiłem się do takiego panoramicznego spojrzenia, w którego centrum widzenia znajduje się książka. Nie jakaś abstrakcyjna, rozumiana według wydumanych naukowych definicji jako „zespół wartości psychicznych i intelektualnych”, ale jako rzeczywisty, konkretny przedmiot w jego użytecznej, materialnej i graficznej formie. [Tomaszewski 2019: 7]

Ogromny wpływ na zawodowe wybory i zainteresowania Tomaszewskiego miała atmosfera jego rodzinnego domu. Tworzyli ją rodzice: matka – Czesława Tomaszewska, pracująca w wydawnictwie „Wiedza Powszechna”, oraz ojciec – Roman Tomaszewski, znany wydawca, poligraf, bibliofil, typograf, publicysta i wykładowca [Chamera-Nowak 2011: 217, 2019: 17–18]. Wspomina o tym sam Tomaszewski:

Wąskie skupienie uwagi na książce wyniosłem z domu. Wychowałem się wśród regałów z książkami, pod biurkiem ojca wylepiającego makiety i redagującego miesięcznik „Poligrafika”. Rodzice pracowali w wydawnictwach, a w naszym domu bywali drukarze, redaktorzy, graficy. Pachnące drukarską farbą i introligatorskim klejem świeże książki przynoszone przez ojca z wydawnictwa Czytelnik i mamę z Wiedzy Powszechnej

1 Na szczególną uwagę zasługują wystawy *Bibliothemata* (Warszawa 2008), *Bibliothemata 2* (Wrocław 2018) i *Bibliothemata 3* (Warszawa 2019).

traktowane były z atencją i już jako dziesięciolatek wiedziałem, że nie spadły z nieba, ale były rezultatem niełatwej i uważnej pracy na różnych etapach ich powstawania. [Tomaszewski 2019: 8]

Po ukończeniu szkoły podstawowej Tomaszewski rozpoczął naukę w Technikum Poligraficznym w Warszawie i tu podczas praktyk trafił do Doświadczalnej Oficyny Graficznej Pracowni Sztuk Plastycznych, gdzie tajników składu uczył go Leon Urbański². Bez wątpienia ten wybitny typograf miał na młodego adepta



Il. 1 Andrzej Tomaszewski w Domu Słów w Lublinie, 2022 rok³

- 2 Więcej na temat tego wybitnego twórcy pisała Ewa Repucho [zob. Repucho 2016]. Notabene warto dodać, że książkę tę opracował graficznie właśnie Andrzej Tomaszewski.
- 3 Wszystkie zamieszczone w artykule ilustracje pochodzą z archiwum prywatnego Andrzeja Tomaszewskiego.

czarnej sztuki bardzo duży wpływ – zaszczybiał mu upodobanie do pięknej litery i szlachetnej, klasycznej typografii. Po ukończeniu technikum Tomaszewski podjął studia bibliotekoznawcze na Uniwersytecie Warszawskim, a następnie na Uniwersytecie Wrocławskim. Jednocześnie rozpoczął pracę zawodową i zatrudnił się na stanowisku zecera w Warszawskiej Drukarni Akcydensowej. Od 1973 roku pracował jako asystent, a potem technolog w Ośrodku Badawczo-Rozwojowym Przemysłu Poligraficznego, a w latach 1977–1979 kierował redakcją techniczną w Państwowym Instytucie Wydawniczym i był specjalistą ds. światłodruku w Zakładach Offsetowych RSW Prasa w Warszawie. Lata 80. rozpoczął jako kierownik pracowni graficznej i redakcji technicznej w wydawnictwie książkowym Młodzieżowej Agencji Wydawniczej (1980–1982), skąd został usunięty w czasie stanu wojennego. W 1982 roku przyjął go do swojej drukarni Andrzej Zieliński. Tomaszewski pracował tam na stanowisku zecera przez kolejnych osiem lat.

W latach 90., które przyniosły ogromne zmiany na polskim rynku książki zarówno w sferze gospodarczej, jak i technologicznej, Tomaszewski próbował swoich sił jako redaktor i wydawca kwartalnika poświęconego typografii i liternictwu drukarskiemu „ProTypo” (1991–1992). Bardzo szybko uzmysłowił sobie konieczność wejścia w świat technologii cyfrowych, co zaowocowało pracą na stanowisku types designera w Apple Computer IMC Poland (1992–1995). W tym okresie jego głównym zadaniem była polonizacja fontów (dokonał tego w odniesieniu do ponad 900 krojów). Następnich pięć lat (1995–2000) spędził jako grafik-typograf w Publishing Institute w Warszawie, a w 2001 roku zaczął wykonywać wolny zawód typografa i redaktora. Zaprojektował do dzisiaj ok. 300 książek dla ponad 40 wydawców. W 2009 roku rozpoczął pracę w Centralnym Ośrodku Badawczo-Rozwojowym Przemysłu Poligraficznego, gdzie był odpowiedzialny m.in. za wydawanie czasopisma naukowego „Acta Poligraphica”.

Na drodze zawodowej Tomaszewskiemu towarzyszyły nieustanne zmiany technologiczne: od ołowianej czcionki i tzw. składu gorącego, poprzez fotoskład, aż do cyfrowego przygotowania publikacji. A ponieważ interesowała go nie tylko działalność praktyczna, lecz także wszelkie aspekty teoretyczne związane z projektowaniem



Il. 2 Andrzej Tomaszewski w Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi, 2023 rok

i wytwarzaniem publikacji, zgłębiał na własny użytek dzieje książki i szeroko pojętej kultury druku. Zdobytą wiedzę i doświadczeniem chętnie dzielił się w wielu czasopismach branżowych – opublikował ponad 300 artykułów publicystycznych i naukowych na łamach periodyków wydawniczych, poligraficznych oraz bibliologicznych⁴. Realizował także większe projekty piśmiennicze. Powszechnie znane są jego książki: *Inwentarium typografii*. *Pismo drukarskie* (Wrocław 1989), *Leksykon pism drukarskich* (Warszawa

- 4 Swoj pierwszy tekst pt. *Badania czcionek i linii* Andrzej Tomaszewski ogłosił w 1968 roku na łamach czasopisma „Litera” redagowanego przez Romana Tomaszewskiego. W kolejnych latach publikował m.in. w „Poligrafice”, „Wydawcy”, „Rocznikach Bibliotecznych”, „Roczniku Biblioteki Narodowej”, „Sesjach Warszawianistycznych” czy „Polish Libraries Today” [zob. Chamera-Nowak 2011: 227; 2019: 18–19; *Bibliografia* 2019: 29–32].

1996), *Zapiski książkoroba* (Warszawa 2006), *Dopisek do przypisów alias notek* (Warszawa 2008), *Giserzy czczonek w Polsce* (Warszawa 2009), *Szelest kart. Bibliografia sentymentalna przez Andrzeja Tomaszewskiego spisana* (Warszawa 2011), *Szelest wtóry* (Warszawa 2019), a także rozchwytywana *Architektura książki* (Warszawa 2011; wyd. 2 – 2018). Publikacje te stanowią dziś nieocenioną pomoc w kształceniu studentów kierunków edytorskich i projektowych.

Ze względu na bogatą wiedzę i doświadczenie Tomaszewski był zapraszany do licznych kolegów redakcyjnych ważnych czasopism branżowych: „Pro Typo”, „Litera”, „Macworld”, „Poligrafika”, „Wydawca”, „Wiadomości Księgarskie”, „Images” oraz „Acta Poligraphica”. Pełnił także funkcję jurora konkursów wydawniczych, poligraficznych (np. Złoty Gryf i Lider Nowych Technologii) i graficznych. Od 1981 roku czynnie działa w Polskim Towarzystwie Wydawców Książek; w latach 2014–2021 był komisarzem konkursu PTWK Najpiękniejsze Książki Roku. Od 2015 roku zasiada we władzach towarzystwa, od 1994 roku jest wiceprezesem Polskiej Grupy Użytkowników Systemu TEX (GUST), a od 2006 roku należy do Stowarzyszenia Księgarzy Polskich.

Tomaszewski jest bardzo ceniony w środowisku ludzi książki, o czym świadczą chociażby liczne nagrody, jakie otrzymał. Jest posiadaczem m.in. Honorowej Odznaki Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek (2005), Złotej Odznaki Honorowej Stowarzyszenia Księgarzy Polskich (2006), odznaczenia Rady m.st. Warszawy Zasłużony dla Warszawy (2008), odznaczenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Zasłużony dla Kultury Polskiej (2008), odznaczenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego – medal srebrny Zasłużony Kulturze „Gloria Artis” (2012), odznaczenia Polskiej Izby Druku Medal Zasłużony dla Polskiej Poligrafii (2013) oraz Srebrnego Krzyża Zasługi – odznaczenia przyznawanego przez Prezydenta RP (2013) [zob. Repucho 2019: 11–15].

2. Sprecyzować cel swej budowli, określić jej masę i profile...

W pracy architekta książki bardzo ważne jest określenie celu działania – zauważał przywołany na początku naszego tekstu Clément-Janin. U Tomaszewskiego cel ten jest zawsze jasno sprecyzowany:

książka przede wszystkim służy do czytania, a projektant powinien ułatwiać odbiór zawartych w niej treści. Działania współczesnego architekta książki powinny więc skupić się przede wszystkim na tym, aby publikacja była jak najbardziej komunikatywna i przyjazna czytelnikowi. Estetyka jest ważna, ale nie najważniejsza. Projektowanie skomplikowanej treściowo edycji wymaga swoistej inżynierii intelektualnej, nie zaś wyłącznie poszukiwania wyrazu artystycznego.

Trzeba pamiętać, że rzadko kiedy czytelnik sięga po książkę tylko z powodu jej walorów estetycznych. Dużo częściej jego celem jest treść: intelektualna zawartość dzieła naukowego, przyjemność obcowania z literaturą piękną albo edukującą informacją. U zdecydowanej większości czytelników satysfakcja płynąca z atrakcyjności szaty graficznej lub wydrukowanych ornamentów jest na dalszym planie. [Tomaszewski 2011: 75]

Projektant powinien więc zrezygnować z efektownych pomysłów artystycznych, jeśli miałyby one naruszyć czytelność publikacji. „Funkcja przed estetyką. Użyteczność przed efekciarstwem. Logika przed pięknem” [Tomaszewski 2011: 9] – podkreśla Tomaszewski.

Dziś, gdy zalewa nas ogrom typograficznych projektów, zarówno w formie tradycyjnej, jak i cyfrowej, tworzenie komunikatów czytelnych, o jasnym i zrozumiałym przekazie jest bardzo ważne. Zauważa to również Tomaszewski:

Czytanie i śledzenie wszystkiego, co oferuje rynek, jest niemożliwe, a wybór zależy nie tylko od zainteresowań potencjalnego czytelnika, ale i od sposobu podania graficznego. Publikacja sensownie zaprojektowana i wpadająca w oko zostanie szybciej wybrana niż na przykład druk typograficznie nudny albo gmatwający treść komunikatu. [Tomaszewski 2011: 9]

Typografia należy do sfery metakomunikacji, polega na „komunikowaniu komunikatu, na informowaniu o informacji” [Tomaszewski 2011: 10]. Projektant odgrywa więc we współczesnym

społeczeństwie ważną rolę [Tomaszewski 2011: 10]. Szukając odpowiedzi na pytanie, czy można realizować ją w sposób doskonały, czy istnieje publikacja idealna, Tomaszewski chętnie odwołuje się do propagowanej w latach 70. XX wieku teorii typografii kongenialnej/totalnej rozumianej jako harmonijne połączenie treści, formy i funkcji publikacji [Tomaszewski 2006b: 18–20, 2011: 76; por. Socha 2022: 107–124]. Zgodnie z tą koncepcją wszelkie środki formalne powinny być podporządkowane charakterowi książki. Typograf zdaje sobie sprawę z tego, że osiągnięcie takiej idealnej formy jest trudne, a często wręcz niemożliwe. Niemniej jednak już samo dążenie do doskonałości uważa za niezmiernie ważne i potrzebne [Tomaszewski 2011: 76].

Uczeń Urbańskiego powtarza za swoim mistrzem, że prace nad książką trzeba rozpocząć od gruntownego zapoznania się z jej treścią. Dopiero po przeczytaniu publikacji można zacząć tworzyć wstępną makietę. „Właśnie ta faza pracy nad książką jest często lekceważona przez wydawców i niefrasobliwych grafików – ubolewa Tomaszewski – a przecież bez niej nie sposób zaprojektować żadnej książki merytorycznie i wizualnie spójnej” [Tomaszewski 2011: 99]. Typograf dobiera stosowne środki w zależności od charakteru i przeznaczenia publikacji. Nie preferuje określonych formatów czy też siatek, według których rozkłada elementy na stronach. Wręcz przeciwnie – jeśli tylko ma taką możliwość i zgodę wydawcy, odchodzi od sztamponowych znormalizowanych formatów na rzecz różnorodnych układów i proporcji, które najlepiej służą danej edycji. Mogą to być zarówno strony budowane według klasycznych proporcji ($1 : 2$, $2 : 3$, $3 : 5$, $5 : 8$, $3 : 4$, $1 : \sqrt{3}$), jak i własne rozwiązania, umożliwiające optymalne wyeksponowanie materiału.

Mimo że w projektach Tomaszewskiego można znaleźć wiele klasycznych rozwiązań, m.in. w sposobie budowania struktury książki czy relacjach między kolumną a marginesami, nie jest on wyłącznie tradycjonalistą. Obok układów symetrycznych stosuje rozwiązania asymetryczne i na wskroś nowoczesne. Nie rezygnuje np. ze składu tekstu w chorańkę, jeśli taki układ sprawdzi się w publikacji. Charakterystyczną cechą projektów Tomaszewskiego są m.in. przypisy składane na wiele oryginalnych sposobów, czemu zresztą poświęcił osobne rozważania [Tomaszewski 2008].

[19] Nędzny żywot
– to nędzny żywot, jest
nędznym żywotem

[20] głódze – zjada

[21] kążąc – niszcząc,
psując, niwecząc (od
czasownika „kazić”)

[22] przedsię – mimo
to, w dalszym ciągu

[23] bląznuje – czyni
z ciebie blazna, okpiwa
cię, oszukuje cię (świat)

[24] przez – dla,
ze względu na

[25] swej wolej – swa-
woli, własnej woli,

żądzy

[26] Nie baczysz – nie
dostregasz, nie zwa-
żasz, nie masz względu

[27] Przyrodzenie

– natura

[28] Jadamą – A dama,
pierwszego człowieka

[29] dla – z powodu

[30] zborzon – zburzo-
ny, zniszczony, sens:

szkodzi ci, przyczynia
się do twojego upadku

[31] się [...] wpasła –
wniknęła, sens: związa-
ła się integralnie

[32] pewnie – na pew-
no, z pewnością

[33] poźrzeć – zobaczyć, sens: doświadczyć wszystkiego na świecie

[34] funduje – opiera
się, zasadza się, czyni fundament

[35] przełom’ – przełam, przezwycięż (tryb rozkazują-
cy, 2. os. l. poj.)

[36] pomni – pamiętaj, miej w pamięci (tryb rozkazujący, 2. os. l. poj.)

[37] nacz ci wynidzie – na co przyda się, do czego doprowadzi

[38] sumnienie – sumienie

Gałązką tą, na której tak wisisz –

Nędzny żywot[19], o którym tu słyszysz –

Ktorą czarna i biała mysz głódze[20],

We dnie, w nocy kążąc[21] ci ji srode.

A wzdyc przedsię[22] jabłuszka smakuja,

A tak tobą misternie bląznuje[23],

Ze przez[24] kęs tej doczesnej swej wolej[25]

Nie baczysz[26] nic, w jakiej jeś niewoli.

Przyrodzenie[27] w tobie nie umarło –

A niemasz nic, co by cie podpάρło –

Jeszcze z ojćą, Jadamą[28], twójego,

Który zwiedzion dla[29] łąkomstwá swego.

A drugim tem teżes márnie zborzon[30],

Iże on był nieśmiertelny stworzon.

Tákżeć jeszcze tá iskrá nie zgásła,

A barzo się w káždego z nas wpásła[31].

Wszyscy wiemy, że nam pewnie[32] pomrzeć,

A wždy chcemy tu wszytek świat poźrzeć[33].

Káždy się tak w swych sprawach funduje[34],

By miał umrzeć, nic tego nie czuje.

Ale radzę: przełom’[35] przyrodzenie,

A pomni[36], nacz ci wynidzie[37] sumnienie[38],

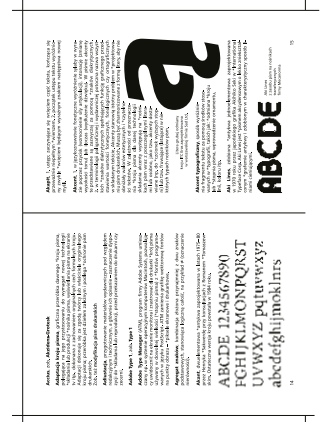
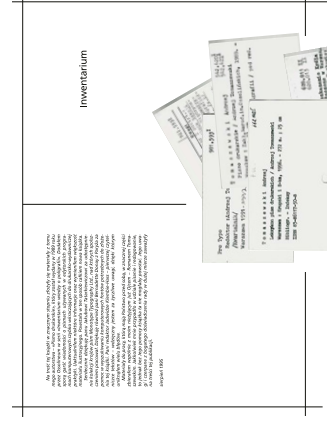
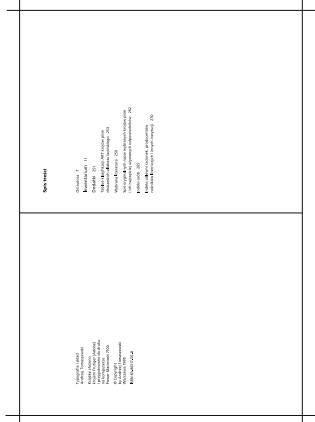
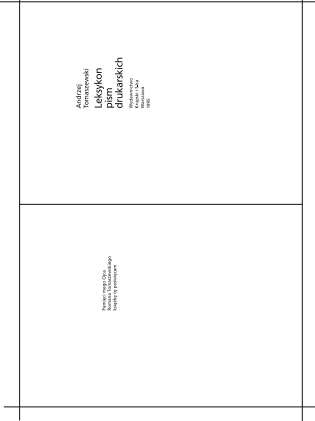
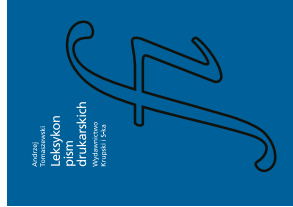
Pomni, żeć tu krotki czas twej sprawy,

Spráwujże się jáko człowiek práwy.

Dzierż

Podstawowym budulcem każdej publikacji jest pismo. Jego krój decyduje o charakterze projektu. Tomaszewski zaleca, aby wybierać kroje, które podnoszą komfort czytania: „[...] pisma o jasnej i prostej strukturze graficznej, bez zbędnych ozdóbników i uduziwnień” [Tomaszewski 2011: 32]. Choć przeciętny czytelnik rzadko dostrzega różnice między krojami pisma, ich właściwości graficzne wpływają na odbiór tekstu – często nieświadomie – decydując o tempie i sposobie lektury [Tomaszewski 2011: 32]. Dobór odpowiedniego kroju pisma ma więc priorytetowe znaczenie dla funkcjonalności publikacji. Tomaszewski najchętniej stosuje klasyczne pisma dwuelementowe szeryfowe. Uważa, że do najlepszych krojów, które przetrwały próbę czasu, należą: renesansowy Garamond (firm Adobe, Berthold lub Stempel), barokowe kroje Baskerville oraz Caslon (Monotype), a także klasycystyczny Walbaum (Berthold, Monotype) [Tomaszewski 2011: 36]. Sięga jednak też po inne kroje, takie jak: Minion, Myriad, New Century, Utopia, Apollo, Bembo, Modern, Plantin, Centenial, Optima, Palatino, Syntax, Stone Sans i Serif [Tomaszewski 2011: 36] – ich walory szerzej omawia w swojej *Architekturze książki*. Ponadto zwraca szczególną uwagę na to, jak w foncie zaprojektowane są akcenty (znaki diakrytyczne), tzn. czy są dostosowane do specyfiki języka polskiego i graficznie spójne z danym krojem pisma. Zazwyczaj powinny cechować się odpowiednią wyrazistością i pozostawać czytelne nawet w niewielkich stopniach pisma.

Publikacje Tomaszewskiego wyróżniają się szlachetnym, starannym składem. Kluczowe znaczenie ma tu umiejętność właściwego operowania światłami międzyliterowymi, międzywyrazowymi i międzywierszowymi. Typograf nie tylko potrafi uzyskać skład zwarty, funkcjonalny i przyjemny dla oka, lecz także dzięki subtelniemu różnicowaniu światła uwidocznić hierarchię i strukturę treści. Czytelne i przyjazne układy osiąga, stosując zazwyczaj niewiele środków wyrazu i subtelne wyróżnienia. Chętnie podnosi atrakcyjność wizualną tekstu poprzez wprowadzanie liter alternatywnych, ligatur, inicjałów, abrewiatur i cyfr nautycznych. Korzysta czasem z fontów wzbogaconych o historyczne ozdóbki [Tomaszewski 2009a: 224]. Niektóre projekty Tomaszewskiego zawierają subtelne ornamenty stylowo powiązane z treścią



Il. 5 A. Tomaszewski, *Leksykon pism drukarskich*, Warszawa 1995 – makieta

publikacji. W edycjach o nowocześniejszym charakterze pojawiają się natomiast proste elementy kompozycyjne, np. w postaci linii. Tomaszewski zwiększa też dynamikę układu za pomocą odpowiednio skadowanych i włamanych w tekst ilustracji, gdyż jak sam zauważa:

Rolę ornamentów w podnoszeniu atrakcyjności druku przejęła ilustracja. To ona właśnie przetwarzana za pomocą technik komputerowych, często zmodyfikowana przez celowe deformacje lub inne zabiegi techniczne, połączona efektownie z grafiką jest głównym elementem ożywiającym przekaz informacji. [Tomaszewski 2011: 116]

W repertuarze Tomaszewskiego znajduje się wiele doskonale zaprojektowanych publikacji ilustrowanych. Praca nad tego typu edycjami zawsze jest wyzwaniem. Typograf zwraca uwagę, że najpierw musi dokładnie poznać rodzaj materiału ilustracyjnego, którym dysponuje – uwzględnić jego charakter i potencjał, a także jakość techniczną. Na tej podstawie wybiera sposób eksponowania ilustracji, rozmieszczenia ich na kolumnie oraz powiązania z podpisami. Układ może być bardziej statyczny lub dynamiczny, stonowany lub kontrastowy, trzeba jednak pamiętać, aby nie zatracić graficznej jedności dzieła [Tomaszewski 2011: 108] – nawet przy dużym zróżnicowaniu materiału graficznego w książce musi być zauważalny porządek, spójna koncepcja łącząca wszystkie stronicę.

Istotne znaczenie mają także papier i oprawa, których dobór musi odpowiadać funkcji i przeznaczeniu publikacji. Tomaszewski podkreśla:

Przed przystąpieniem do pracy projektant musi wiedzieć o technicznych warunkach wykonania książki, przewidzianym standardzie jakościowym i przybliżonym kosztorysie produkcji. Podstawowe informacje dotyczą formatu, objętości, gatunku papieru, techniki drukowania, liczby kolorów, rodzaju oprawy i ewentualnie nazwy zakładu poligraficznego realizującego zamówienie wydawcy. [Tomaszewski 2011: 99]

W książkach Tomaszewskiego widać wprawne oko doświadczonego drukarza, który od podszewki poznał procesy poligraficzne i wszelkie ich tajniki. Doskonale orientuje się też w historii książki, czemu chętnie daje wyraz w projektach pozwalających na takie odniesienia treściowe.

Dorobek projektowy Tomaszewskiego jest zróżnicowany. Obejmuje zarówno monumentalne tomy zakorzenione w wielowiekowej kulturze druku, poważne książki naukowe, eleganckie albumy, publikacje bibliofilskie, jak i całkiem zwyczajne, skromne edycje. Tomaszewski najchętniej projektuje książki historyczne i poświęcone szeroko pojętej kulturze. Dzięki ugruntowanej pozycji zawodowej może wybierać zlecenia zgodne z jego zainteresowaniami [Pest, Tomaszewski 2013: 126–127]. Jest klasykiem otwartym na nowoczesność, ale nie ulega tanim modom, nie jest też niewolnikiem najnowszych trendów w designie. Woli surowość i ograniczenie środków wyrazu.

Warto przyrzec się z bliska kilku projektom Tomaszewskiego, ponieważ na podstawie szczegółowej analizy można dokładniej poznać zasady, którymi typograf kieruje się w swojej codziennej pracy.

3. Dobrać typografię, ilustratora i format, ustalić rytm książki... – analiza wybranych publikacji

3.1. *Sztuka rybołówstwa* Owidiusza (Gniezno 1997)

W 1997 roku Gnieźnieńska Oficyna TUM wydała *Sztukę rybołówstwa* Owidiusza w opracowaniu graficznym Tomaszewskiego. Książka miała bardzo skompilowaną strukturę, co stanowiło nie małe wyzwanie dla grafika. Stworzenie spójnej formy edycji złożonej z tak wielu różnorodnych elementów wymagało gruntownego zapoznania się z tekstem, a następnie starannego doboru rozwiązań, dzięki którym publikacja ta stałaby się przyjazna i czytelna.

Książkę otwiera wstęp w trzech językach: polskim, angielskim i niemieckim. Następnie umieszczono tekst główny – epos *Halieutica* w układzie synoptycznym w wersjach polskiej i łacińskiej. Tekstowi głównemu towarzyszą obszernie komentarze filologiczne. Druga część zawiera leksykon ryb i stworów morskich,

o których pisał poeta. Całość opatrzone tradycyjnym aparatem naukowym: przypisy, indeksy, bibliografia itp.

Książka otrzymała poręczny format (176 × 250 mm), a kolumna tekstowa została otoczona szerokimi, ułatwiającymi lekturę marginesami. Typograf zastosował w składzie dwa kroje pisma. Tekst główny złożył renesansowym Garamondem. Warto dodać, że font Adobe Garamond autorstwa Roberta Slimbacha był wówczas jednym z ulubionych pism Tomaszewskiego, charakteryzował się bowiem bogactwem znaków: starannie zaprojektowanymi kapitalikami, eleganckimi cyframi nautycznymi, literami alternatywnymi, ligaturami itp.⁵ Nie zawierał jednak wszystkich potrzebnych liter akcentowych, dlatego typograf przygotował je samodzielnie w programie Fontographer 3.5. Klasyczny renesansowy krój pisma został zestawiony z Rusticaną Adriana Frutigera, nawiązującą do greckich inskrypcji epigraficznych. Również w tym przypadku Tomaszewski musiał uzupełnić krój – już nie tylko o akcenty, lecz także o brakujące litery greckie, które występowały w tekście. Rusticaną zostały złożone nagłówki, nazwy ryb i odsyłacze w leksykonie oraz paginacja. Wszystkie te elementy otrzymały jednakowy stopień pisma, dzięki czemu – mimo różnorodności i zastosowania kroju o bardzo oryginalnej formie graficznej – publikacja odznacza się uporządkowaną, harmonijną formą.

Kolumna tekstowa została ożywiona przez włamanie w nią oszparowanych ilustracji ryb i morskich zwierząt autorstwa współczesnego grafika Jerzego Stróżyka. Artysta stworzył wizerunki o charakterze realistycznym, niemal encyklopedycznym – szczegółowe, wiernie oddające cechy fizyczne opisywanych organizmów. Aby zdynamizować układ publikacji i przełamać formalny charakter grafik, Tomaszewski subtelnie zmieniał ich rozmieszczenie i kąt pochYLENIA. Dzięki tym zabiegom czytelnik odnosi wrażenie, że ryby swobodnie pływają po kartach książki.

Typograf poczynił pewne innowacje w składzie tekstu głównego. Zerwał ze zwyczajem składania cytatów w publikacjach naukowych mniejszym stopniem pisma – zastosował ten sam stopień

5 Powstanie tego kroju poprzedziły studia Slimbacha nad czcionkami XVI-wiecznej frankfurckiej giserni Christiana Egenolffa i Konrada Bernera.

		Publi Owidiusz Naso HALIEUTICA Sztuka rybołówstwa Wiersze z lat 100 przed naszą erą do 100 po naszej erze Przełożył i wstępem opatrzył Jerzy Szmajda  Publi Owidiusz Naso HALIEUTICA Sztuka rybołówstwa Wiersze z lat 100 przed naszą erą do 100 po naszej erze Przełożył i wstępem opatrzył Jerzy Szmajda Wydawnictwo Literackie Kraków 1997	Publii Ovidius Naso SZTUKA RYBOŁÓWSTWA Wiersze z lat 100 przed naszą erą do 100 po naszej erze Przełożył i wstępem opatrzył Jerzy Szmajda Wydawnictwo Literackie Kraków 1997
PRITREKI Przełożył: J. Szmajda Wydawnictwo Literackie Kraków 1997	Publii Ovidius Naso PRITREKI Wiersze z lat 100 przed naszą erą do 100 po naszej erze Przełożył i wstępem opatrzył Jerzy Szmajda Wydawnictwo Literackie Kraków 1997	Publii Ovidius Naso PRITREKI Wiersze z lat 100 przed naszą erą do 100 po naszej erze Przełożył i wstępem opatrzył Jerzy Szmajda Wydawnictwo Literackie Kraków 1997	Publii Ovidius Naso HAIEUTICA - IONG OF BETH Wiersze z lat 100 przed naszą erą do 100 po naszej erze Przełożył i wstępem opatrzył Jerzy Szmajda Wydawnictwo Literackie Kraków 1997

Il. 6 Publiusz Owidiusz Naso, *Sztuka rybołówstwa*, Gniezno 1997 – makiety

co w tekście głównym, przy czym oznaczył cytaty wyraźnym wcięciem z lewej strony kolumny. Z kolei w przypisach umieszczonych u dołu strony zrezygnował z lokowania odnośników w indeksie górnym – cyfry są tej samej wielkości co tekst, tylko wyróżnione odmianą półgrubą. Rozwiązanie te znacząco poprawiły czytelność składu. W rezultacie powstał układ bardzo funkcjonalny, który pozwala czytelnikowi sprawnie orientować się w skomplikowanej strukturze publikacji.

Książka ukazała się w dwóch wersjach: standardowej i bibliofilskiej. Pierwsza otrzymała kartonową oprawę z fabriano barwionego w masie na kolor morski, z szerokimi skrzydełkami sięgającymi do grzbietu. Na okładce typograf umieścił niewielką, czarno-białą naklejkę z tytułem otaczającym linearny rysunek przedstawiający dwie ryby. Wersja bibliofilska została wyposażona w twardą oprawę z tłoczeniem i grzbietem nasączonym klejem o zapachu ambry. Oba warianty wydrukowano na papierze chamois. Ponieważ papier ten nie jest biały, ilustracje przygotowano do druku tak, by odcień podłoża nie zniekształcił ich kolorystyki [Tomaszewski 2009b].

Książka wymagała ogromnej pracy, ale trud ten został doceniony – *Sztuka rybolówstwa* otrzymała nagrodę w prestiżowym konkursie Punkt organizowanym przez „Gazetę Wyborczą”. Jurorami byli wybitni graficy: Janusz Stanny, Leon Urbański i Jan Bokiewicz, którzy „tworzyli trio o niekwestionowanym autorytecie w sprawach grafiki wydawniczej” [Pest, Tomaszewski 2013: 126]. Raz w miesiącu spotykali się w Księgarni Naukowej im. Bolesława Prusa w Warszawie, oglądali wszystkie nowości i przyznawali jednej publikacji honorową nagrodę: Punkt. „Książkę i grafika przedstawiano na pierwszej stronie pisma, co projektantom dodawało splendoru” [Pest, Tomaszewski 2013: 126] – wspomina Tomaszewski. *Sztuka rybolówstwa* zachwyciła jurorów. Leon Urbański chwalił „szlachetną skromność okładki, znakomity układ kart tytułowych, [oraz] piękne ilustracje wkomponowane w tekst poematu” [*Punkt dla Tomaszewskiego* 1998: 1, 12].

3.2. *Wspólne gniazdo* (Gniezno 2000)

Trzy lata później nakładem tej samej oficyny, w której ukazała się Owidiuszowa *Sztuka rybolówstwa*, wydane zostało *Wspólne gniazdo*

w opracowaniu Aleksandra Wojciecha Mikołajczaka – praca przygotowana z myślą o uczczeniu millenium zjazdu gnieźnieńskiego. To wyjątkowe dzieło powstało pod auspicjami Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Aleksandra Kwaśniewskiego oraz Rektora Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu prof. Stefana Jurgi. Tym razem Tomaszewski stanął przed koniecznością stworzenia publikacji okolicznościowej, mającej z jednej strony upamiętnić wiekopomne wydarzenie, z drugiej zaś stać się książką-souvenirem dla uczestników, zwłaszcza zagranicznych, millenijnego spotkania.

Zadanie nie było proste, bo w materiale wyjściowym znalazły się teksty o bardzo różnorodnym charakterze, na dodatek w czterech – a częściowo nawet w pięciu – wersjach językowych: polskiej, angielskiej, niemieckiej i rosyjskiej, a miejscami także łacińskiej. Całość otwiera list Prezydenta RP, po którym następują dwa działy. Pierwszy – *Heri* (pol. wczoraj) zawiera wyimki z *Kroniki merseburskiego biskupa Thiemara* i *Kroniki polskiej* Galla Anonima oraz artykuł Aleksandra W. Mikołajczaka poświęcony Gnieźnie. Drugi – *Hodie* (pol. dzisiaj) mieści orędzie papieża Jana Pawła II do prezydentów siedmiu państw europejskich i kolejny artykuł, tym razem traktujący o Europie.

Książkę wydano w dużym formacie (240 × 340 mm), podkreślając w ten sposób monumentalność wydarzenia. Do składu – podobnie jak w *Sztuce rybołówstwa* – typograf użył kroju Adobe Garamond, o którego wyborze przesądził jego szlachetny klasyczny wygląd, a także szeroka gama ligatur oraz uroda liter alternatywnych. Wymienione cechy były szczególnie istotne, ponieważ Tomaszewski zdecydował się poddać *Wspólne gniazdo* stylizacji historyzującej⁶. Zamierzony efekt osiągnął jednak nie tylko poprzez wybór odpowiedniego pisma, lecz także powrót do dawnych schematów typograficznych i tradycyjnego rubrykowania.

6 Więcej informacji o tym, w jaki sposób można osiągnąć efekty stylizacji historyzującej, znajduje się w publikacjach *Historyczna typografia źródłem inspiracji współczesnych projektantów* [Tomaszewski 2009a: 223–235] i *Powrót do przeszłości. Inspiracje dawną książką we współczesnej typografii* [Krzak-Weiss 2011: 233–245] (tam również o innych projektach Andrzeja Tomaszewskiego czerpiących z historycznych rozwiązań).

[illegible]

Il. 7 *Wspólne gniazdo. W Millenium Zjazdu Gnieźnieńskiego, oprac. A.W. Mikołajczak, Gniezno 2000 – makieta*

W trzech podrozdziałach analizowanej publikacji Tomaszewski zastosował bowiem znany od późnego średniowiecza układ *modus modernus*, oparty na wyraźnym rozgraniczeniu tekstu głównego od tekstów pobocznych i charakterystycznym rozplanowaniu poszczególnych elementów w obrębie stronicy. Zasadniczy tekst – w tym przypadku wyimki z kronik Thietmara i Galla Anonima oraz orędzia papieża – został zatem złożony dużym stopniem pisma, wyjustowany i ulokowany w centralnej części strony, przy jej wewnętrznym marginesie, tłumaczenia natomiast rozmieszczono wokół – u góry, u dołu oraz przy zewnętrznym marginesie (tu złożone znacznie mniejszym stopniem pisma, w układzie chorągiewkowym). Rozwiązanie to – opracowane ongiś z myślą o wygodzie czytelnika, by studiując tekst główny, nie musiał odrywać się odeń w poszukiwaniu dodatkowych, związanych z nim informacji (przypisów, komentarzy, translacji), gdyż dzięki inkluzjom tekstowym miał je w zasięgu wzroku – sprawdziło się tutaj doskonale. Warto jednak zauważyć, że nie tylko ułatwiało lekturę, lecz także podnosiło atrakcyjność wizualną przekazu. Tym samym celom posłużyły również wprowadzone przez projektanta rubryki, w szczególności te, które – zgodnie z dawną tradycją, odzwierciedloną zresztą w samej nazwie⁷ – odbite zostały w kolorze czerwonym.

Wielość i różnorodność rozwiązań typograficznych zastosowanych we *Wspólnym gnieździe* równoważy skromna warstwa ilustracyjna. Na 108 stronicach książki znalazło się bowiem tylko sześć ilustracji spadowych, które przedstawiają sceny z życia świętego Wojciecha pochodzące z wykonanych w XII wieku Drzwi Gnieźnieńskich⁸. Co ciekawe, ilustracje te pełnią jednocześnie dwie funkcje: nie tylko zdobią, ale również – jako strony działowe – oddzielają od siebie poszczególne teksty.

7 Termin „rubrykowanie” pochodzi od słowa *ruber* (łac.) oznaczającego kolor czerwony, którym już w średniowiecznych tekstach przekreślano lub zapisywano pewne litery, by ożywić jednostajny wygląd stronicy spisanej zazwyczaj przy użyciu czarnego inkaustu; celem tego zabiegu było również zwrócenie uwagi czytelnika na wyróżnione fragmenty tekstu. Więcej informacji na ten temat można znaleźć w m.in. *Paleografii łacińskiej* Władysława Semkowicza [zob. Semkowicz 2011: 80–81].

8 Zdjęcia scen wykonał Mirosław Łanowiecki.

Ostatecznie wydano 500 egzemplarzy publikacji, z czego 100 w wariantcie bibliofilskim – numerowanym. Cały nakład wytłoczono w Poznańskiej Drukarni Naukowej (dziś już nieistniejącej) na lekko żółtawym papierze Cartiere Miliani Fabriano. Pochodził on z włoskiej papierni założonej pod koniec XVIII stulecia, a dostarczony został przez Arte Ufficio z Warszawy⁹. Całość otrzymała twardą oprawę, przy czym egzemplarze bibliofilskie oprawiono w półskórek z kozłej skóry¹⁰ i wyposażono w futerał, natomiast pozostałe okładziny wykonano z efalinu¹¹ o barwie ciemnowiśniowej i lekko żeberkowanej fakturze; grzbiety oklejono tym samym, ale gładkim, popielato-beżowym materiałem. W obu wariantach zarówno na przedniej, jak i na tylnej okładzinie umieszczono prostokątne tłoczenie, w które wkomponowano kolorowe reprodukcje miniatur pochodzących z kodeksu Ottona, datowanego na początek XI wieku; na przedniej widnieje scena przedstawiająca personifikację czterech prowincji oddających hołd cesarzowi, a na tylnej tronującego Ottona III.

Tak dopracowana pod każdym względem publikacja nie mogła pozostać niedostrzeżona i niedoceniona. W pełni zasłużenie zyskała zatem uznanie jury Konkursu na książkę edytorsko doskonałą „Edycja”, organizowanego od 1999 roku przez magazyn „Wydawca” we współpracy z Międzynarodowymi Targami Książki w Krakowie i Arctic Paper Polska.

3.3. *Książka na przestrzeni dziejów* (Warszawa 2005)

Zgoła odmienne, ale równie warte przybliżenia rozwiązanie zastosował Tomaszewski w pracy Barbary Bieńkowskiej *Książka na przestrzeni dziejów* wydanej w 2005 roku przez Centrum Edukacji

9 Dane o typie papieru i jego dostawcy zamieszczone zostały w kolofonie analizowanej publikacji [zob. Mikołajczak, oprac. 2000: [108]].

10 Skóry te przygotowane zostały przez Zakłady Garbarskie „Skotan” w Skoczowie [zob. Mikołajczak, oprac. 2000: [108]].

11 Firma IGEPa Polska Sp. z o.o. z Krakowa, która dostarczyła efalin Gnieźnieńskiej Oficynie Wydawniczej „TUM” i do dziś go dystrybuuje, reklamuje ten materiał oprawowy jako wytrzymały i skrojony na miarę: „[...] delikatna i wyczuwalna struktura materiału dodaje szyku, a wysoka odporność na ścieranie, zabrudzenia i wilgoć pozwala na realizacji wymagających projektów” [zob. IGEPa 2024].

Bibliotekarskiej, Informacyjnej i Dokumentacyjnej im. Heleny Radlińskiej. Ten bardzo ważny podręcznik z zakresu bibliologii najlepiej scharakteryzował sam projektant:

Proszę jednak nie wyobrażać sobie, że to akademicki elaborat! To napisany żywym i potoczystym językiem rajd przez historię cywilizacji, którego bohaterem jest książka. Książka jako wytwór ludzkiego intelektu, z dużym bagażem problemów jej produkcji i estetyki wykonania. [Tomaszewski 2006a: 128]

Tomaszewski stanął przed wymagającym zadaniem, gdyż publikacja zawierała wyjątkowo dużo różnorodnych materiałów, które niełatwo było pogodzić. Oprócz zestawienia literatury przedmiotu opracowanego dla całej książki każdy z jej rozdziałów został opatrzony skróconą bibliografią poświęconą poruszanemu w nim zagadnieniu. Tom wyposażono również w indeks nazw własnych, obszerny (choć podręczny) słownik terminologiczny, a także wykaz rozbudowanych haseł prezentujących wybrane firmy drukarskie, wydawnicze i księgarskie oraz wykaz wybranych bibliotek (z krótkim zarysem dziejów każdej z nich). Całość zamyka spis źródeł ilustracji, których notabene było w omawianej pracy wyjątkowo dużo. Połączenie tak wielu elementów stanowiło zatem nie lada wyzwanie. Ostatecznie wszystkie dodatkowe materiały umieszczono na końcu książki i – w odróżnieniu od jej części zasadniczej – złożono mniejszym stopniem pisma.

Publikacja ukazała się w poręcznym formacie (165 × 240 mm) i twardej oprawie gwarantującej, jakże ważną w przypadku podręcznika, trwałość. Funkcjonalności dzieła podporządkowane zostały również inne przyjęte przez projektanta rozwiązania, m.in. stosunkowo duże wymiary kolumny (122 × 205 mm), umożliwiającej pomieszczenie dłuższych treści, szerokie zewnętrzne marginesy, ułatwiające wygodne trzymanie kodeksu, oraz czytelna żywa pagina, służąca właściwej orientacji. Nie bez znaczenia był też wybór kroju. Tomaszewski zdecydował się w tym wypadku na zaprojektowany przez Roberta Slimbacha Minion firmy Adobe, inspirowany ponadczasowym pięknem późnorenansowych czcionek i charakteryzujący się wyjątkową ekonomicznością

składu przy zachowaniu wysokiej czytelności i elegancji [Bringhurst 2007: 262].

Uwagę zwraca różnorodność rozwiązań przyjętych dla bogatego materiału graficznego. Jak zauważa typograf:

Ilustracyjność jest tutaj rzeczą bardzo ważną, bo zwykle polskie publikacje na temat historii książki i drukarstwa ukazywały się w zgrzebnej formie – z szarymi obrazkami, bez starań należnych tematowi. [Tomaszewski 2006a: 129]

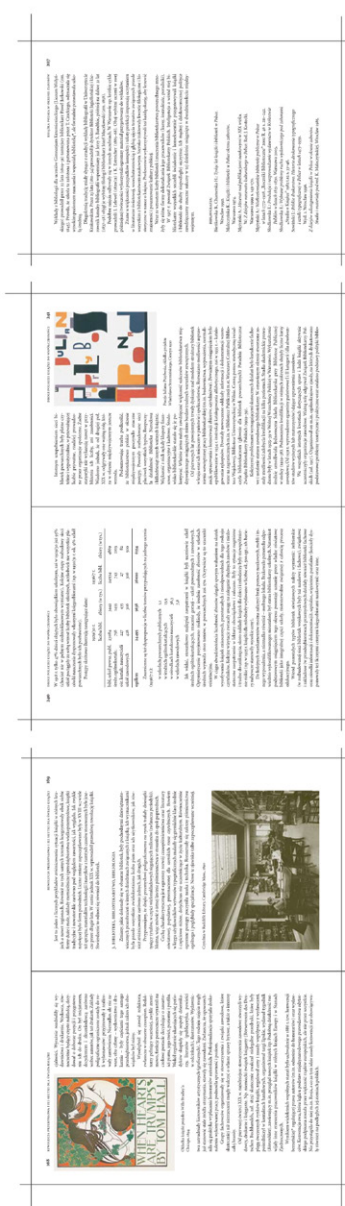
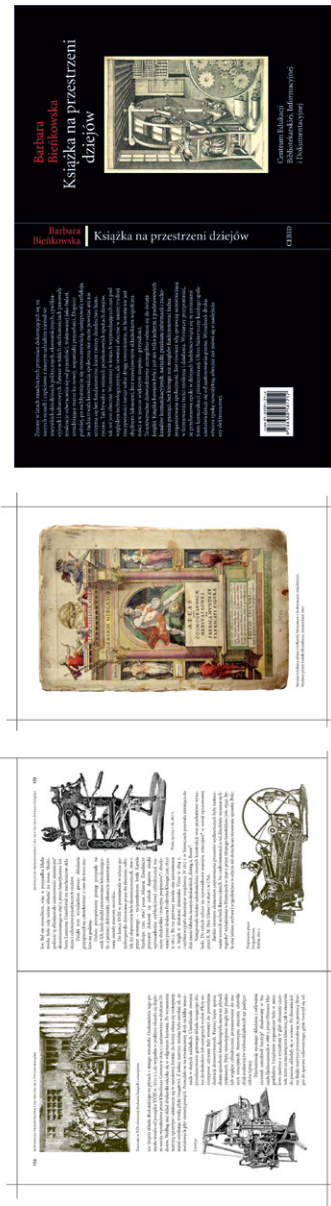
Książka na przestrzeni dziejów zawiera naprawdę sporo ilustracji (ponad 220), a do tego zdecydowaną większość w znakomitej jakości¹². Jedne oszparowano, inne nie. Część została idealnie wkomponowana w kolumnę, natomiast pozostałe wychodzą na margines lub złożone są na spad – całkowicie go anektują. Ciekawym rozwiązaniem jest umieszczenie ilustracji również w obrębie spisu treści.

Ascetyczna okładka wyraźnie kontrastuje z bogactwem rozwiązań zastosowanych we wnętrzu. Na czarnym tle mocno odznacza się ulokowany niemal centralnie XVI-wieczny miedzioryt przedstawiający czytającego mężczyznę, który korzysta z ruchomego pulpitu służącego do studiowania książek. Uwagę zwraca sposób, w jaki projektant umieścił na okładce dane: imię i nazwisko autorki, tytuł oraz informacje o instytucji sprawczej. Przeważającą większość z nich wyrównał do lewej strony, jedynie pierwszej części tytułu pozwalając „wyrwać się” z okowów niewidzialnej siatki. Prostota tego zabiegu połączona z faktem, że wszystkie dane złożone zostały tym samym krojem (zróżnicowane są tylko wielkość pisma i kolor), sprawia, że całość odznacza się szlachetną elegancją.

Nic dziwnego, że tak starannie dopracowany projekt dostrzeżono i doceniono, przyznając jego autorowi edytorską nagrodę „Edukacja XXI”¹³ w roku 2006 oraz wyróżnienie w 46. konkursie PTTWK „Najpiękniejsze Książki Roku” (w kategorii „podręczniki”).

12 Jak zdradził projektant, lwia część wykorzystanych w *Książce na przestrzeni dziejów* ilustracji pojawiła się tam z jego inicjatywy.

13 Nagroda ta wręczana jest podczas Targów Książki Edukacyjnej i honoruje wartości edukacyjno-poznawcze oraz poziom edytorski książek polskich autorów.



3.4. *Magiczna biblioteka* (Warszawa 2007)

Warto zauważyć, że część rozwiązań zastosowanych w projekcie *Książki na przestrzeni dziejów* Tomaszewski wykorzystał również w innej publikacji wydanej przez Centrum Edukacji Bibliotekarskiej, Informacyjnej i Dokumentacyjnej im. Heleny Radlińskiej – *Magicznej bibliotece* Grzegorza Leszczyńskiego. Podobieństwa są na tyle znaczące, że oba tomy wyglądają, jakby należały do jednej serii, choć w istocie tak nie jest.

Mają ten sam format (165 × 240 mm) i typ oprawy (twarda), a także bardzo podobne okładki – czarne, z ilustracjami nawiązującymi tematycznie do treści i informacjami umieszczonymi w podobnym układzie. Zbieżności można dostrzec również we wnętrzu – w identycznej wielkości kolumny, jednakowym kroju pisma, którym złożono tekst główny, analogicznym umiejscowieniu i zbliżonej formie zapisu żywej paginy i – wreszcie – wprowadzeniu ilustrowanego spisu treści.

Il. 9 G. Leszczyński,
Magiczna biblioteka, Warszawa
2007 – spis treści

Spis treści	
Słowo wstępne	7
„Słowa jak murka”. Księgi zbójckie i ich kapłani	9
Skandalicznie subiektywny kanon na początek wieku	15
 CZĘŚĆ PIERWSZA	19
Wielki początek	19
– Pra-słota i pra-lektura	19
– Bainsowy motyw księgi	47
– Motyw domu	65
– Mroki szaleństwa, mroki lęku	81
 CZĘŚĆ DRUGA	110
Gorące lektury porażki młodości	110
– Archipelagi Małgorzaty Musierowicz	110
– Miłość, młodość i śmierć według Konwickiego	131
– Magiczna napa złodziei – czyli przepis na skandal	139
– Książka dla dzieci i młodzieży w XXI w.	139
Bilans otwarcia: 2006	139
 CZĘŚĆ TRZECIA	157
Złota biblioteka	157
– Kanon – pojęcie i sprzeczności	157
– Kanon z 1909 roku	165
– Kanon książek dla dzieci i młodzieży: 2002	167
– Kanon Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu	169
– Złota lista Fundacji ABC XXI	171
– Seriała Młodym. Nagroda Prezydenta RP za Twórczość dla Dzieci i Młodzieży	175
– Nagrody Polskiej Sekcji IBBY	177
– Nagroda Literacka im. Kornela Makuszyńskiego	186
– Dziś i jutro Bestseller Roku	187
– Książki nagrodzone w konkursie PTWK	189
– Nagrody międzynarodowe za twórczość dla dzieci	192
 Ilustracje	195
Indeks	197
Aneks	197
– Adresy internetowe pomocne w pracy bibliotekarza	206

Mimo licznych podobieństw nie jest to jednak ten sam projekt. Dlaczego? Odpowiedź jest prosta: ponieważ w publikacji Leszczyńskiego znalazły się elementy, które w analizowanej wcześniej

pozycji nie występowały i które wymogły modyfikację już sprawdzonych rozwiązań. Mowa mianowicie o dwudzielnej konstrukcji pierwszej części książki oraz umieszczonych w całej pracy przypisach. Typograf podzielił zatem przestrzeń wszystkich zajętych przez pierwszą część rozkładówek w proporcji $\frac{2}{3}$ i $\frac{1}{3}$, większą z nich, umieszczoną w górnej partii, rezerwując dla tekstu głównego, mniejszą zaś, biegnącą dołem, przeznaczając na *Skandalicznie subiektywny kanon na początek wieku*, w którym znalazły się reprodukcje okładek oraz krótkie omówienia wybranych przez autora książek dla młodszych czytelników. To niestandardowe rozwiązanie nie pozostało bez wpływu na przypisy, które w rezultacie zaprojektowane są równie nieszablonowo. Nie mogąc ulokować ich u dołu, bo wszak tam umiejscowiony został *Skandalicznie subiektywny kanon...*, typograf wciął je w tekst, częściowo anektując dla nich przestrzeń zewnętrznego marginesu i dodatkowo składając je w chorągiewkę. Zabieg ten zdecydowanie ożywił i urozmaicił skład, a jednocześnie zapewnił komfort lektury.

na bezgranicznym zaufaniu i bezkrytycznej wierze. Prapoczątkiem pisania jest więc sytuacja komunikacyjna właściwa „bajaniu”: relacja matka (niania, piastunka, babka) – dziecko¹⁶. Chodzi właśnie o bajanie, jest ono bowiem „twórcze”, otwarte na swobodę kreacji, w przeciwieństwie do „odtwórczego” mówienia wierszy czy śpiewania, których istotą jest powtarzalność stałych sekwencji.

Dlatego nawet w prozie realistów nie trudno odnaleźć bogactwo tego typu odniesień. Zygmunt Szweykowski nazwał Sienkiewiczowską *Trylogię* „basnią dziejową”, w założeniach realistyczną, ale w głębszych strukturach zdecydowanie „magiczną”, łączącą wpływy baśni, mitu i – uzupełnijmy koncepcję Szweykowskiego – legendy¹⁷.

Świętoszki będąc swoich bohaterów stawiali ciągle w sytuacjach niesłychanie trudnych, niemalże bez wyjścia, ale oni nie takich sytuacji, gdyby załamywały się przed doniosłością [...]. Czujemy, że są oni niezwykli i gdy w zakresie swych udołowań czy idealizmów występują w akcji! ubawu, tryumfują i t.j. w zakalembach Świętoszki stawali bohaterowie nie podlegając żadnej wątpliwości, lecz to stanowiło na wskroś białozłoty, Białą, powstała z Murzyców, Człuszkowa z ryjcu, cępatu opiera się na czynach różnych Heraklesów, Wywódków, Krowczych, Krowczych, czątki znowu pewności zwycięstwa i kępięcią m. ko, która wypływa z tryumfu doobra nad bad. Na tym zwycięstwie opiera się optymizm baśni, dzięki i zasady rekonceptu za niesięczności, które spotykały bohaterów, i kępięć, które zyskują im zły sł. Są oni niezar. bardzo potężni, *gorzkie*, mają na udolności czarownic i demony; lecz nie zdolają miśkć doobra, za którym stoją moce wyższe, jawnie lub ukryte⁵⁸.

Pisząc o *Nad Niemnem* Orzeszkowej Cezary Zalewski zwraca uwagę na podwójne wykorzystanie struktur baśniowych:

WIELKI POZATYK 25

wany w renesansie, oświeceniu i pozytywizmie narracja „męską” (ojcowską) relację między nadawcą i odbiorcą: autor jest nauczycielem, wychowawcą, prawnikiem, wie więcej niż odbiorca, formułuje jasne wymagania, poucza. W przypadku dwóeczości zorientowanej lirycznie obowiązuje swoisty „dialog dusz”, wspólnota miłości!

17 O legendowym charakterze twórczości Sienkiewicza pisałem w artykule *Złota legenda Henryka z Podlasia* [w:] *Sienkiewicz i epoki. Powszechność*, red. E. Ilnatowicz, Warszawa 1999.

kanon na początek wieku · kanon na początek wieku

**Roksana Jędrzejewska-
-Wróbel, *Sznurkowa histo-
ria*, wyd. Nasza Księgarnia**
Nie wiadomo, co jest pięk-
niejsze: ilustracje (Agnieszka
Żelewskiej) czy tekst.
Nastrojowa opowieść
o sznurku, którym mała
dziewczynka owinała pacz-
kę dla dziadka; sznurek
wraz z innymi „zbędnymi
szpagalami” ożywa.
Skupione i refleksyjne.



Il. 10 G. Leszczyński,
Magiczna biblioteka, Warszawa
2007, s. 25

Za podsumowanie tej analizy niechaj posłużą słowa autora książki, prof. Leszczyńskiego:

Magiczna biblioteka... jest książką magiczną dlatego, że opracował ją najznakomitszy polski typograf Andrzej Tomaszewski, podobnie jak nieco późniejsze moje *Wielkie małe książki. Lektury dzieci. I nie tylko*. Obie są arcydziełami edytorskimi. Tak powinno się wydawać książki o literaturze dla dzieci [...]. [Leszczyński 2024]¹⁴

4. Na zakończenie

Wybitny księgoznawca, bibliofil Michał Hilchen napisał swego czasu:

Wszystkie opracowania Andrzeja Tomaszewskiego cechuje niezwykła kultura i wyczucie piękna, wspaniała harmonia treści i formy, wysublimowany smak artystyczny i wytrawny gust, oparty na głębokiej znajomości wielowiekowych i wielokulturowych dokonań w zakresie twórczego projektowania książki, a nie powielający, sztamowy, tak współcześnie modny *design*. Dla Tomaszewskiego bliskie i oczywiste są zarówno niuanse najbardziej nawet nowoczesnego projektowania komputerowego, jak i wyrafinowana finezja rozwiązań piętnastowiecznego *modus modernus* czy klasycystycznego układu *cul de lampe*. [Hilchen 2008: 11–12]

Bo Andrzej to nie tylko Architekt, ale także, a może przede wszystkim, Artysta książki.

14 Cytat pochodzi z rozmowy Katarzyny Slany z prof. Grzegorzem Leszczyńskim opublikowanej na blogu *Piórkim i Pazurkiem o Współczesnej Literaturze Dziecięcej oraz Młodzieżowej*.

Bibliografia

Źródła

- Bieñkowska Barbara (2005), *Książka na przestrzeni dziejów*, współpr. Elżbieta Maruszak, PWN, Warszawa.
- Leszczyński Grzegorz (2007), *Magiczna biblioteka. Zbójckie księgi młodego wieku*, Centrum Edukacji Bibliotekarskiej, Informacyjnej i Dokumentacyjnej im. Heleny Radlińskiej, Warszawa.
- Mikołajczak Aleksander Wojciech, oprac. (2000), *Wspólne gniazdo. W Millenium Zjazdu Gnieźnieńskiego*, TUM, Gniezno.
- Publiusz Owidiusz Naso (1997), *Sztuka rybołówstwa*, tekst łac. do druku przygot., przekł. na jęz. pol. dokonał oraz przedm. i koment. opatrzył Aleksander Wojciech Mikołajczak, il. Jerzy Stróżyk, TUM, Gniezno.

Literatura

- Bibliografia (2019), w: *Bibliothemata 3. Typografia Andrzeja Tomaszewskiego*, oprac. graf. Andrzej Tomaszewski, Grupa Cogito, Warszawa.
- Bringhurst Robert (2007), *Elementarz stylu w typografii*, przeł. Dorota Dziewońska, Design Plus, Kraków.
- Chamera-Nowak Agnieszka (2011), *Roman i Andrzej Tomaszewscy w niewoli książek*, w: *W poszukiwaniu odpowiedniej formy. Rola wydawcy, typografa, artysty i technologii w pracy nad książką*, red. Małgorzata Komza, współludz. Ewa Jabłońska-Stefanowicz, Ewa Repucho, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Chamera-Nowak Agnieszka (2019), *Qualis pater, talis filius*, w: *Bibliothemata 3. Typografia Andrzeja Tomaszewskiego*, oprac. graf. Andrzej Tomaszewski, Grupa Cogito, Warszawa.
- Hilchen Michał (2008), *Bibliothemata. Wystawa typografii Andrzeja Tomaszewskiego towarzysząca 18 Sesji Varsavianistycznej „Grafika książki warszawskiej”*, Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy – Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego, Warszawa.
- IGEPa (2024), <https://tinyurl.com/kmyykvax> [dostęp: 21.06.2024].
- Janik Katarzyna (2021), *O „książkoróbstwie” – poglądy Andrzeja Tomaszewskiego na temat typografii i projektowania książek*, „Z Badań nad Książką i Księgozbiorami Historycznymi”, t. 15, nr 1, <https://doi.org/10.33077/uw.25448730.zbk.2021.657>.
- Krzak-Weiss Katarzyna (2011), *Powrót do przeszłości. Inspiracje dawną książką we współczesnej typografii*, w: *W poszukiwaniu odpowiedniej formy. Rola wydawcy, typografa, artysty i technologii*

- w pracy nad książką, red. Małgorzata Komza, współłudz. Ewa Jabłońska-Stefanowicz, Ewa Repucho, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Leszczyński Grzegorz (2024), [wywiad opublikowany na blogu *Piórkim i Pazurkiem o Współczesnej Literaturze Dziecięcej oraz Młodzieżowej*], rozmowę przeprowadziła Katarzyna Slany, <https://tinyurl.com/2mxfnc4t> [dostęp: 9.06.2024].
- Pest Monika, Tomaszewski Andrzej (2013), „... jesteś kwitnącą grą rozumu, jesteś ruchem króla szachowego myślenia”. Rozmowa z Andrzejem Tomaszewskim, „Sztuka Edycji”, nr 2, <https://doi.org/10.12775/SE.2013.026>.
- Punkt dla Tomaszewskiego (1998), „Gazeta Wyborcza. Książki”, nr 3.
- Repucho Ewa (2016), *Typografia kompletna. Kultura książki w twórczości Leona Urbanińskiego*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław.
- Repucho Ewa (2019), *Orzeł z Sępólna*, w: *Bibliothemata 3. Typografia Andrzeja Tomaszewskiego*, oprac. graf. Andrzej Tomaszewski, Grupa Cogito, Warszawa.
- Semkowicz Władysław (2011), *Paleografia łacińska*, wyd. 3, Universitas, Kraków.
- Socha Klaudia (2022), *Książka kongenialna czy po prostu dobry projekt? Refleksje nad layoutami książek z różnych epok*, „Sztuka Edycji”, nr 2, <https://doi.org/10.12775/SE.2022.00032>.
- Tomaszewski Andrzej (2006a), *Lektura obowiązkowa*, w: tegoż, *Zapiski książkoroba*, Do, Warszawa.
- Tomaszewski Andrzej (2006b), *O jedności treści, formy i funkcji*, w: tegoż, *Zapiski książkoroba*, Do, Warszawa.
- Tomaszewski Andrzej (2008), *Dopisek do przypisów alias notek*, [Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy – Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego], Warszawa.
- Tomaszewski Andrzej (2009a), *Historyczna typografia źródłem inspiracji współczesnych projektantów*, „Roczniki Biblioteczne”, R. 53.
- Tomaszewski Andrzej (2009b), *Z warsztatu typografa*, [nagranie]¹⁵.
- Tomaszewski Andrzej (2011), *Architektura książki dla wydawców, redaktorów, poligrafów, grafików, autorów, księgoznawców i bibliofilów*, Centralny Ośrodek Badawczo-Rozwojowy Przemysłu Poligraficznego, Warszawa.
- Tomaszewski Andrzej (2019), *Circulum vitae*, w: *Bibliothemata 3. Typografia Andrzeja Tomaszewskiego*, oprac. graf. Andrzej Tomaszewski, Grupa Cogito, Warszawa.
- Wiercińska Janina (1986), *Sztuka i książka*, PWN, Warszawa.

15 Wykład wygłoszony w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach 5 marca 2009 roku.

Ewa Repucho, Katarzyna Krzak-Weiss

Andrzej as Architect. On Andrzej Tomaszewski's Designs

The aim of the article is to present one of the key figures in the contemporary book market, Andrzej Tomaszewski, who is a remarkable designer, typographer, printer as well as a bibliophile, teacher and populariser of knowledge about books. Our goal in this article is to present him particularly as an outstanding book architect expertly skilled in the use of the polygraphic "trowel" who possesses and effectively uses his deep knowledge of all the nuances of designing for print. To this end, we present Tomaszewski's selected designs, closely scrutinising them in order to highlight his versatility and the diversity of his skills.

Keywords: Andrzej Tomaszewski; designer; typographer; book architect.

Ewa Repucho – dr hab., pracuje w Instytucie Nauk o Informacji i Mediach Uniwersytetu Wrocławskiego, gdzie kieruje Zakładem Edytorstwa i Projektowania Publikacji. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na typografii i szeroko pojętej estetyce publikacji, zarówno w ujęciu historycznym, jak i współczesnym. Jest autorką książek: *Fanaberie i pasje. Edycje bibliofilskie i druki ozdobne Biblioteki Narodowej w Warszawie* (2006), *Typografia kompletna. Kultura książki w twórczości Leona Urbańskiego* (2016), współautorką książki (razem z Tomaszem Bierkowskim) *Typografia dla humanistów. O złożonych problemach projektowania edycji naukowych* (2018) oraz kilkudziesięciu artykułów. Prowadzi zajęcia z typografii, komunikacji wizualnej oraz sztuki książki. Adres e-mail: ewa.repucho@uwr.edu.pl.

Katarzyna Krzak-Weiss – dr hab., profesor uczelni na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, literaturoznawczyni i historyk sztuki, redaktor naczelna Wydawnictwa „Poznańskie Studia Polonistyczne”. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajdują się: historia książki i grafiki książkowej, zwłaszcza czasów dawnych, ale również XIX i XX wieku. Jest autorką artykułów o typografii i ilustracji książkowej, a także monografii poświęconych sygnetom polskich drukarzy od XV do połowy XVII wieku oraz wyposażeniu graficznemu modlitewników *Hortulus animae* i redaktorką serii prezentującej rękopiśmienne modlitewniki iluminowane powstałe w kręgu Stanisława Samostrzelnika. Adres e-mail: weiss@amu.edu.pl.

Robert Jarzec

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-1422-2339

Litery są – czyli o roli projektanta krojów pisma w projektowaniu książki

Dobór kroju pisma jest jednym z kluczowych etapów w procesie projektowania książki. Rysunek liter zasadniczo wpływa na poziom czytelności oraz estetykę składu. Projektant kroju to osoba pozostająca często w cieniu (projekt i skład książki jest dziełem typografa, a w świadomości wielu czytelników i użytkowników krojów litery zdają się czymś w rodzaju samorodnych bytów, niewymagających projektowania; ogólny kształt znaków jest też co do zasady określony przez historię rozwoju danego systemu pisma, co może wywoływać wrażenie, że brak już przestrzeni do indywidualnej kreacji w tym zakresie). Jednak fakt, że forma graficzna pisma (również tego, którym złożony jest ten tekst) jest wynikiem decyzji podjętych właśnie przez projektanta kroju, czyni go osobą mającą wpływ co najmniej równy z projektantem książki na przebieg procesu czytania – jego szybkość i efektywność, a także na charakter graficzny i estetykę publikacji.

W niniejszym tekście przyjrzymy się roli i specyfice pracy projektanta krojów pisma. Przeanalizujemy czynniki, które powinien on wziąć pod uwagę w procesie projektowym – począwszy od przeznaczenia kroju i technologii reprodukcji, przez kwestie mające wpływ na czytelność, po walory estetyczne składu. Skonfrontujemy też historyczny rozwój zawodu z jego dzisiejszym kształtem.

Kanadyjski typograf, poeta i tłumacz Robert Bringhurst definiuje krój pisma jako „zestaw znaków pisma drukarskiego o określonych, spójnych cechach graficznych” [Bringhurst 2013: 360]. Rozciągając tę definicję na media inne niż druk, możemy powiedzieć, że krój pisma jest projektowany z myślą o technicznym powielaniu tekstu. Wspomniana spójność cech graficznych wyraża się m.in. w proporcjach, grubości i rysunku znaków oraz obecności i kształcie szeryfów¹. Każda litera w kroju powinna być zaprojektowana tak, by wyglądała dobrze w sąsiedztwie innego dowolnego znaku, niezależnie od zapisanego słowa. Ten zamysł odzwierciedla znana fraza: „krój pisma to piękna grupa liter, a nie grupa pięknych liter [przeł. – R.J.]”². Z tego względu projektowanie krojów pisma zasadniczo różni się od dziedzin, z których się wywodzi, czyli od kaligrafii (nazywanej sztuką pięknego pisania) i od liternictwa (tj. rysowania liter). W przypadku liternictwa i kaligrafii kolejność liter w słowie jest z góry ustalona i niezmienna, a wizerunek słowa jest opracowywany indywidualnie. Daje to możliwość dostosowania kształtu każdej litery do jej sąsiedztwa, tak by kompozycja słowa oraz całego tekstu była jak najlepsza. W krojach pisma zazwyczaj są uwzględniane szczególne zestawienia liter, jednak ergonomia w obszarze produkcji i użytkowania krojów wymaga zasadniczo ograniczenia liczby znaków³. Raz opracowany rysunek danej litery zostaje zwielokrotniony i powtórzony, ilekroć ta litera

- 1 Szeryfy to dodatkowe, zwykle cienkie linie wieńczące pionowe kreski główne liter (jak np. w literach „H, h”). Szeryfy mogą też akcentować zakończenia kresek poziomych i łuków (jak w „E, C”) lub być pozostałością po łączeniu liter (tzw. szeryfy przechodnie). Wyróżnia się wiele rodzajów szeryfów w zależności od ich kształtu (np. łączone łagodnie, klinowe, włosowe, belkowe).
- 2 „Type is a beautiful group of letters, not a group of beautiful letters”. Zdanie to jest często przypisywane Matthew Carterowi, prawdopodobnie błędnie. Pierwsze udokumentowane użycie tego sformułowania pojawia się w transkrypcjach wysłuchań przedstawicieli firmy Mergenthaler Linotype przed Kongresem USA w 1975 roku w sprawie regulacji prawa autorskiego [zob. Coles 2024].
- 3 Przykładem mogą być ligatury, czyli znaki będące połączeniem dwóch lub więcej liter, projektowane w celu poprawy wyglądu słowa. Często występujące ligatury to np. „fi” i „fl”, pozwalające uniknąć kolizji zwieńczenia górnego litery „f” z następującą po niej literą.

pojawi się w tekście⁴. Tego rodzaju optymalizacja wynikała pierwotnie z charakteru druku typograficznego⁵, warto jednak zaznaczyć, że sprzyja ona też uzyskaniu możliwie wyrównanej szarości typograficznej, czyli jednorodnego obrazu tekstu.

Typografia to graficzne kształtowanie tekstu przy użyciu krojów pisma na potrzeby technicznej reprodukcji tekstu⁶. Definiowana szerzej obejmuje też dobór formatu publikacji, określenie szerokości marginesów, zaplanowanie układu tekstu i elementów graficznych na płaszczyźnie oraz dopasowanie kroju i rozmiaru pisma. Typografia stanowi też graficzne odzwierciedlenie struktury tekstu, przejawiające się poprzez opracowanie detali, takich jak długość wiersza (linii tekstu), światel międzyliterowych, międzywyrzowych i międzywierszowych, wyróżnień w tekście, odsyłaczy, przypisów itp. Nie jest to więc dyscyplina tożsama z projektowaniem krojów pisma, choć ściśle z nim powiązana⁷. Krój pisma, wraz z projektem typograficznym, odpowiada w znacznym stopniu za poziom klarowności komunikatu tekstowego.

Projektant, prócz kwestii dotyczących przeznaczenia kroju (jakiego typu tekst będzie składany i na jakich nośnikach⁸), musi

- 4 Niektóre kroje posiadają warianty alternatywne znaków – powtarzająca się litera za każdym razem wygląda nieco inaczej; ma to zastosowanie głównie w krojach ozdobnych.
- 5 Druk typograficzny to rodzaj druku wypukłego, w którym tekst składany jest przy użyciu ruchomych czcionek. Czcionka to ołowiany lub drewniany słupek, na którego czele (jednym z krótszych boków) znajduje się trójwymiarowy wizerunek znaku pisma.
- 6 Historycznie termin ten oznaczał ręczny skład tekstu i druk przy pomocy ołowianych czcionek; współcześnie stosowany jest w szerszym kontekście, także w odniesieniu do projektowania tekstu na potrzeby mediów cyfrowych. Więcej na ten temat piszą m.in.: Jost Hochuli [2009], Robert Bringhurst [2013], Hans Peter Willberg i Friedrich Forssman [2011], Michael Mitchell i Susan Wightman [2012].
- 7 Tak historycznie, jak i współcześnie większość typografów nie projektuje krojów pisma, a część wyspecjalizowanych projektantów krojów nie zajmuje się typografią. Znajomość obu dziedzin jest jednak pomocna zarówno w przypadku doboru krojów i tworzeniu układów typograficznych, jak i w diagnozowaniu potrzeb i dostosowaniu projektowanych krojów do ich docelowego użycia.
- 8 Ograniczenia charakterystyczne dla różnych technologii reprodukcji tekstu prowadzą do zniekształcenia liter – np. znaczna szorstkość papieru i wysoki poziom nafarbowania w druku skutkują dużym przyrostem punktu rastrowego,

też uwzględnić szereg parametrów istotnych dla czytelności tekstu. Przez czytelność w literaturze przedmiotu rozumie się zazwyczaj rozpoznawalność znaków pisma (poszczególnych liter i całych wyrazów) [Tracy 1986; Unger 2011; Beier 2012; Bessemans 2016]. Ma na nią wpływ zarówno układ typograficzny, jak i krój. Nie sposób jej rozważać ani badać bez odniesienia do tzw. łatwości lektury, rozumianej jako poziom wygody, z jaką czytelnik przyswaja tekst⁹. Łatwość lektury jest determinowana przez szereg czynników, takich jak forma publikacji (drukowana lub cyfrowa), projekt typograficzny, ale też poziom orientacji czytelnika w temacie i jego kompetencji językowych, ewentualne zaburzenia percepcji wzrokowej i kognitywnej oraz warunki lektury (w tym np. oświetlenie, sytuacja, w której tekst jest czytany, itp.). Oba elementy – czytelność i łatwość lektury – są wobec siebie komplementarne i nie sposób ich badać ani rozważać oddzielnie¹⁰. Szczególnie więc użyteczna, bo łącząca oba te czynniki – postrzeganie i rozumienie – wydaje się definicja zaproponowana przez Brora Zachrissona, określającego czytelność jako „szybkość i dokładność wzrokowego odbierania i rozumienia ciągłego sensownego tekstu” [Zachrisson 1970: 35].

Zgodnie z aktualnymi teoriami naukowymi czytamy, rozpoznając litery i wyrazy na podstawie kontekstu zdania, a wszystkie te trzy operacje odbywają się jednocześnie. To właśnie rozpoznawalność znaków zdaje się mieć jednak największe znaczenie¹¹.

a w konsekwencji zwiększeniem grubości pisma i obniżeniem kontrastu (zróżnicowania grubości kresek budujących literę). Mała gęstość pikseli na wyświetlaczu powoduje z kolei schodkowanie, szczególnie dobrze widoczne na lukach i kreskach ukośnych, albo rozmycie krawędzi liter – przy zastosowaniu antyaliasingu (optycznego wygładzania kształtu na ekranie).

- 9 W języku angielskim stosowane są terminy *legibility* (czytelność) i *readability* (łatwość lektury). Rozróżnienie to opisał m.in. Walter Tracy [1986: 30–32], a później Gerard Unger [2011: 172].
- 10 Zarówno definicja czytelności, jak i metody jej badania są przedmiotem nieustannych sporów w środowisku projektantów i naukowców. Proces czytania, jako niezwykle złożony, angażujący recepcję, przetwarzanie i rozumienie tekstu, nadal pozostaje też w znacznym stopniu niezbadany [zob. np. Beier 2012; Bessemans 2016; Bierkowski 2020].
- 11 Według badań rozpoznawalność znaków odpowiada za czytelność tekstu w ok. 62%, rozumienie kontekstu zdania w 22%, a rozpoznawanie kształtu słowa w 16% [zob. Pelli, Tillman 2007].

Dobry projekt typograficzny może przy tym oferować relatywnie wysoką (co nie musi oznaczać: zadowalającą) czytelność tekstu złożonego krojem o niezbyt wysokich parametrach rozpoznawalności znaków; choć nawet najbardziej czytelny krój nie zapewni łatwości lektury bez optymalnego składu.

Krój pisma jako nośnik treści pełni też funkcję emotywną. Czyni to w podobny sposób jak intonacja, tembr głosu, mimika, głośność i szybkość, a więc czynniki podkreślające ton wypowiedzi. Krój może współbrzmieć z treścią, odpowiadać czasom, w których napisano tekst lub którym go poświęcono. Geometryczne pismo bezszeryfowe z pierwszej połowy XX wieku, jakim jest Futura, może wyglądać anachronicznie i zbyt brutalistycznie, jeśli złożyć nim teksty Petrarckie; jednocześnie XVI-wieczny Garamond może wydawać się nieco zbyt delikatny w formie dla tekstu na temat rewolucji przemysłowej. Charakter graficzny kroju, niczym ton głosu, powinien być właściwie dobrany do tematyki tekstu. Powściągliwa forma może współgrać z analitycznym opracowaniem naukowym, chłodna geometria z tekstem technicznym, a kaligraficzna lekkość z humanistycznym esejem. Nie oznacza to stylizacji ani tym bardziej typograficznej unifikacji w ramach obszarów tematycznych; biorąc pod uwagę liczbę dostępnych obecnie krojów pisma – wręcz przeciwnie. Oznacza to możliwość wyprowadzenia formy z treści, co obok dbałości o optymalną funkcjonalność dzieła stanowi istotę projektowania graficznego. Charakter kroju powinien przy tym współgrać z projektem typograficznym książki¹².

Wraz z upowszechnieniem się w Europie technologii druku przy użyciu ruchomych czcionek wprowadzony zostaje podział pracy w produkcji książek [zob. np. Kolesár, Mrowczyk 2018: 73]. W miejsce skryby pojawiają się grawer, giser, zecer, drukarz, introligator i wydawca; osobno przygotowywane są też ilustracje. W swoich początkach książka drukowana miała do złudzenia

12 Więcej na ten temat w publikacjach poświęconych projektowaniu książki, m.in. *Elementarzu stylu w typografii* [Bringhurst 2013], *Pierwszej pomocy w typografii* [Willberg, Forssman 2011] i *Typografii książki. Podręczniku projektanta* [Mitchell, Wightman 2012].

przypominać tę przepisana ręcznie i być jej relatywnie tańszą i szybszą w produkcji alternatywą. Zatem pismo drukarskie również miało jak najlepiej imitować pismo odręczne¹³. Stąd też autorzy pierwszych krojów pisma byli zazwyczaj doświadczonymi kaligrafami.

Kiedy Johannes Gutenberg i Peter Schöffer przygotowywali edycję Biblii czterdziestodwuwierszowej, wzorowali się na tekście gotyckiej stosowanej w ówczesnych manuskryptach – to na jej podstawie powstało pierwsze w Europie pismo drukarskie. Opracowany krój zawierał 290 znaków – w tym wiele wariantów szerokości poszczególnych liter, ligatur i abrewiatur. Całkowita liczba odlanych czcionek wynosiła ok. 50 tysięcy. W składzie starano się naśladować rozwiązania stosowane przez skrybów – wprowadzano nieznaczne zmiany szerokości liter i odstępów międzywyrazowych. Pozwalało to zachować równą długość wszystkich wierszy w kolumnie tekstowej (czyli poprawnego justowania) niezależnie od liczby znaków w wierszu.

Gotykoantykiwy, tworzone przez Konrada Sweynheima i Arnolda Pannartza, a także pierwsze weneckie antykiwy renesansowe opracowane przez braci Johanna i Wendelina ze Spiry były z kolei ściśle oparte na rozpowszechnionym w xv-wiecznych Włoszech stylu pisma nazywanym *littera antiqua*¹⁴. Wykorzystał go również francuski rytownik stempli, drukarz i wydawca Nicolas Jenson, a później także inny wybitny twórca wczesnych krojów pisma, Francesco Griffo. Ich antykiwy stanowią doskonały przykład zbalansowania najważniejszych parametrów kroju: proporcji znaków, światła wewnętrznych, międzyliterowych i międzywyrazowych oraz zachowania stylistycznej jednorodności form przy jednoczesnym zróżnicowaniu kształtów liter. Dzięki temu można było uzyskać niezwykle wyrównaną szarość składu, a zarazem wysoką czytelność tekstu.

13 Dowodem na to może być postawienie przed sądem w Paryżu Johanna Fusta, który próbował sprzedawać Biblię czterdziestodwuwierszową Gutenberga jako manuskrypt.

14 Styl pisma nazywany antyką powstaje w xv wieku we Włoszech z dość niekonsekwentnego połączenia kapitały rzymskiej z minuskulą karolińską. Średniowieczne pismo karolińskie przypominało jednak późnorzymską uncjałę i według niektórych badaczy mogło zostać mylnie wzięte przez włoskich humanistów za pismo antyczne [zob. np. Kolesár, Mrowczyk 2018: 74].

Warto dodać, że Griffo opracował też dla weneckiej oficyny Aldusa Manutiusa pierwsze kursywy.

Od XVI wieku powstają kroje pisma zaprojektowane w co najmniej dwóch komplementarnych odmianach: prostej (antykwie) i pochylej (kursywie, a od połowy XX wieku czasem też pochylej antykwie w miejsce kursywy). W XIX wieku pojawiają się odmiany grube, a w drugiej połowie XX wieku pierwsze rozbudowane rodziny krojów pisma. Prócz łacinek w XV i XVI wieku powstają również pierwsze kroje pism greckich (których autorami są m.in. Jenson i Griffo, a później także inny wybitny francuski rytownik stempli, Robert Granjon), hebrajskich (Griffo, Granjon), cyrylickich i arabskich (Granjon).

Autorem pierwszego kroju cyrylickiego jest Ludolf Borchtorp (Borsdorff), który dla krakowskiej oficyny drukarskiej Szwajnpolta Fiola opracował czcionki bazujące na półustawie (odmianie pisma stosowanej w XV-wiecznych manuskryptach ruskich). Czcionkami Borchtorpa złożono *Triod kwietny* – pierwszą na świecie książkę wydrukowaną cyrylicą, wydaną w Krakowie w 1491 roku. Około 100 lat później powstaje Nowy charakter polski zaprojektowany przez drukarza i wydawcę Jana Januszowskiego oraz rytownika Konrada Forstera jako pierwszy krój dostosowany do zapisu języka polskiego (teksty polskie drukowano w tym czasie zwykle pismami gotyckimi – w odróżnieniu od tekstów łacińskich składanych antykwą). Nowy charakter polski powstał w dwóch odmianach: prostej i pochylej, a złożono nim książkę o tym samym tytule, wydaną w 1594 roku w krakowskiej Drukarni Łazarzowej. Rysunek liter w tym kroju oparto na piśmie odręcznym Januszowskiego, którym posługiwał się, pracując w kancelarii królewskiej Zygmunta Augusta [Kolesár, Mrowczyk 2018: 81–82]. Odmiana prosta ma budowę kursywną, podobnie jak pochyla. Jedną z cech charakterystycznych tego kroju są przekreślenia liter diakrytyzowanych – wynikające z braku ujednoliconych zasad ortografii polskiej i potrzeby znalezienia odpowiednich form zapisu poszczególnych głosek¹⁵.

15 Kolejną próbą stworzenia pisma narodowego w Polsce jest dopiero Antykwia Półtawskiego powstała w latach 1923–1928. Pismo to do dziś budzi kontrowersje zarówno w kontekście koncepcji, jak i formy realizacji.

Istotny wpływ na zmianę estetyki książki miało także pojawienie się nowych narzędzi pisarskich, co znalazło odzwierciedlenie w powstających wówczas krojach pisma. Charakterystyczne dla pism humanistycznych szeroko ścięte pióro stopniowo zastępowano ostro zakończoną, elastyczną stalówką, rozszerzającą się pod wpływem nacisku – narzędzie to umożliwiało kaligrafom i projektantom przeprowadzanie eksperymentów formalnych. W baroku ukośna oś cieniowania (zwana humanistyczną) ustępuje najpierw zmiennej, a później, szczególnie wyraźnie zaznaczonej w pismach klasycystycznych, pionowej (racjonalistycznej) osi¹⁶. W początkowym okresie tych poszukiwań istotne są prace działające w Anglii Williama Caslona I, który w pierwszej połowie XVIII wieku tworzył wysublimowane antykiwy barokowe.

Ponadto już w renesansie podejmowano próby geometrycznego kształtowania liter, jednak służyły one raczej tworzeniu inskrypcji malowanych lub wykuwanych w kamieniu niż projektowaniu pisma drukarskiego¹⁷. Pierwszym w pełni geometrycznie skonstruowanym krojem pisma była Romain du Roi (Antykwa Królewska). Na polecenie Ludwika XIV powołano komisję, której zespół pod kierunkiem matematyka Nicolasa Jaugeona przygotował rysunki znaków z wykorzystaniem siatki modułowej. Na miedziane matryce przeniósł je grawer Charles Louis Simonneau, a stemple do produkcji matryc wyciął Philippe Grandjean, jednak dodał on znakom nieco subtelności, a także wprowadził konieczne korekty (ujednotliił kontrast oraz wyrównał optycznie wielkości znaków). Romain du Roi, użyta po raz pierwszy w 1702 roku, jest uznawana za pierwszy krój przejściowy¹⁸ – odchodzący od organiczności form renesansowych i zmierzający ku racjonalizmowi pism klasycystycznych. Kolejnymi twórcami prowadzącymi poszukiwania w tym zakresie byli Pierre Simon Fournier mł. oraz John Baskerville i współpracujący z nim rytownik John Handy. Ich

16 Oś cieniowania to teoretyczna linia łącząca najcięższe punkty kresek, z których zbudowana jest litera.

17 *Alphabetum Romanum* Felicego Feliciano z 1463 roku to pierwszy traktat o geometrycznej konstrukcji kapitały kwadratowej.

18 W Polsce kroje przejściowe bywają też nazywane barokowymi. Określenie „przejściowy” (*transitional*) jest stosowane m.in. w klasyfikacji Vox-ATypI.

kroje charakteryzuje pionowa oś cieniowania i lekko podwyższony kontrast. Baskerville dopracował też technikę produkcji farby i papieru oraz udoskonalił prasę drukarską, co przekładało się na niezwykle wysoką jakość drukowanych przez niego książek.

François Ambroise Didot i jego syn Firmin, podobnie jak Giambattista Bodoni, pod koniec XVIII i na początku XIX wieku projektują kroje odzwierciedlające już w pełni ducha klasycyzmu. Wprawdzie nadal są one wyraźnie inspirowane kaligrafią, jednak stanowią głęboko zracjonalizowaną i wyidealizowaną interpretację pisma odręcznego. Konstrukcja geometryczna, ekstremalnie wysoki kontrast grubości kresek i uproszczony rysunek detali mogą sprawiać wrażenie mechaniczności i sztywności formy; w połączeniu ze szlachetnymi proporcjami i doskonałością druku składają się jednak na zupełnie odmienny niż wcześniej obraz pisma, które zyskało miano nowoczesnego¹⁹. To właśnie jest moment, w którym tekst typograficzny ostatecznie przestaje naśladować pismo odręczne i zaczyna operować formami, poziomem precyzji i powtarzalnością, których nie można uzyskać bez użycia technologii. Przemiana ta zdaje się licować z rozpędzającą się już wówczas rewolucją przemysłową.

Jeszcze radykalniej pismo drukarskie odrywa się od kaligrafii w XIX wieku, na fali rozwoju litografii. Fantazyjne formy i eksperymentalne rozwiązania, stanowiące początkowo fragmenty ilustracji i plakatów, szybko znajdują zastosowanie w pismach akcydensowych produkowanych w postaci drewnianych czcionek.

Przełom XIX i XX wieku to czas, w którym pojawiają się pisma bezszeryfowe, choć w liternictwie podobne formy wykorzystywano już w XVIII wieku. Pierwsze pismo drukarskie tego typu – Two Lines English Egyptian – tworzy w 1816 roku William Caslon IV, ale jest to wyłącznie pismo wersalikowe. Pierwszy udany krój bezszeryfowy, zawierający już pełen zestaw znaków, zostaje wydany w 1898 roku przez berlińską odlewnię Bertholda pod nazwą Akzidenz-Grotesk. Zaprojektowany przez nieznanego artystę – lub artystów – krój wywarł ogromny wpływ na stylistykę typografii XX i XXI wieku. Wbrew nazwie z czasem zaczyna się pojawiać także na kartach książek. Jan Tschichold, Max Bill, László Moholy-Nagy,

19 W języku angielskim pisma klasycystyczne określa się terminem *modern*.

Herbert Bayer i inni czołowi przedstawiciele awangardy modernistycznej od połowy lat 20. XX wieku zaczynają stosować pisma bezszeryfowe w swoich realizacjach (a wręcz określać je jako jedyne odpowiadające duchowi nowej rzeczywistości)²⁰. Akzidenz-Grotesk stanowił też inspirację dla Maxa Miedingera, szwajcarskiego projektanta krojów, i Eduarda Hoffmanna, dyrektora odlewni Haas, podczas prac nad krojem Helvetica²¹.

Innym krojem doby modernizmu, który także dość szybko znalazł zastosowanie w opracowaniu książek, jest Futura autorstwa Paula Rennera, wydana w 1927 roku przez niemiecką odlewnię Bauera. Kształty liter zostają w niej oparte na prostych figurach geometrycznych. Podobne eksperymenty podejmowali w tym czasie też inni graficy, m.in. Herbert Bayer związany ze środowiskiem Bauhausu. Renner wykorzystał jednak swoje doświadczenie jako typografa – minuskuły są łatwo rozpoznawalne i tworzą zbalansowany optycznie zestaw znaków, co odróżnia ten krój od większości tego typu projektów²². Widoczne są też nawiązania do tradycji – proporcje majuskuł są oparte na znakach kapitały rzymskiej.

W XIX i XX wieku produkcja druków akcydensowych odbywała się na niespotykaną dotąd skalę. Wraz z rozwojem projektowania graficznego wzrasta zapotrzebowanie na kroje pisma o przeróżnych zastosowaniach – na plakatach i ulotkach, w identyfikacji wizualnej marek i w produkcji opakowań, w informacji wizualnej, a także w wielu innych obszarach. Prócz nich powstają też

20 *Nowa Typografia (Die neue Typografie)* Tschicholda, wydana w Berlinie w 1928 roku, jest w całości złożona pismem bezszeryfowym, zgodnie z ówczesnymi postulatami autora. W kolejnych latach Tschichold złągodził swoje podejście, czego świadectwem jest opublikowana już w Bazylei w 1935 roku książka *Typografische Gestaltung*.

21 Pierwotnie wydany pod nazwą Neue Haas Grotesk w 1957 roku. Później zmieniono ją z powodów marketingowych, by budziła skojarzenia ze „szkołą szwajcarską” – wiodącym nurtem w dziedzinie projektowania graficznego w latach 50. i 60. XX wieku.

22 Bayer stosował daleko idące kompromisy w budowie znaków, prócz tego proponował całkowitą rezygnację z wielkich liter. Skrajnym przykładem odejścia od kształtu łacinki może być pismo Komunikat autorstwa Władysława Strzeмиńskiego. Sam twórca jednak przyznawał, że jest to eksperyment wymagający nauczania się przez czytelnika pisma na nowo.

adaptacje krojów historycznych do nowych technologii – najpierw monotypu i linotypu, później fotoskładu, aż wreszcie do mediów cyfrowych. Nadal projektowane są jednak nowe kroje dzielowe – mające odpowiadać nowoczesnemu językowi wizualnemu i wymogom technologicznym.

W 1932 roku zostaje wprowadzony do użytku krój Times New Roman, pierwotnie jako nowy krój dla gazety „The Times”. Zaprojektował go typograf Stanley Morison we współpracy z rysownikiem Victorem Lardentem. Niedługo później krój zostaje wprowadzony do sprzedaży przez firmę Monotype. Dzięki swej czytelności, ekonomii składu i dostosowaniu do wymagających warunków niskiej jakości druku krój szybko odnosi ogromny sukces komercyjny.

Jednym z najwybitniejszych xx-wiecznych projektantów krojów niewątpliwie był Hermann Zapf. Do jego krojów dzielowych należą Palatino, Aldus i Optima. Wszystkie one zostały pierwotnie wydane przez odlewnię Stempel jeszcze na potrzeby składu ręcznego; później przystosowano je do składu maszynowego, a następnie stworzono wersje do fotoskładu i wreszcie cyfrowe. Zapf powraca do kaligraficznych korzeni pisma, jego humanistyczne antykiwy charakteryzuje świeżość i nowatorskość form; jednocześnie aktualizował on swoje projekty, by dostosować je do wymogów narzucanych przez zmieniające się technologie – np. opracował nowe kursywy o szerokości równej antykwom na potrzeby składu linotypowego, a także dodał rozwiązania pozwalające uniknąć ligatur (jak wąska litera „f”, pozbawiona przewieszki)²³.

Pośród projektantów o największym dorobku jest też Adrian Frutiger. Stworzył on łącznie ok. 50 krojów dzielowych, tytułowych i ozdobnych, w tym m.in. Méridien, Apollo i Vectora. Jego Univers był pierwszą tak rozbudowaną rodziną krojów pisma, złożoną z 21 odmian – zawierał po trzy–cztery grubości w czterech szerokościach oraz odmiany pochyle. Univers wymagał przygotowania 35 tysięcy matryc do odlania kompletu czcionek, a praca nad ich produkcją zajęła odlewni Deberny & Peignot trzy lata, nim krój

23 Mechanizm linotypu nie pozwalał na zmianę szerokości matryc między różnymi stylami kroju pisma w tej samej linii tekstu.

został wydany w 1954 roku [zob. Meggs, Purvis 2006: 361]. Innym cieszącym się do dziś ogromną popularnością krojem tego autora jest pismo, któremu dał on swoje nazwisko. Pierwotnie pismo Frutiger zostało zaprojektowane dla podparyskiego lotniska Charles'a de Gaulle'a, ale niedługo później zostało wprowadzone do sprzedaży na matrycach do fotoskładu przez firmę Mergenthaler Linotype.

Autorem ostatniego kroju bezszeryfowego, jaki został odlany w metalu, był Hans Eduard Meier. Jego Syntax został wydany przez wytwórnię Stempel w 1969 roku. Meier odwołał się w wyrazisty sposób do antykw humanistycznych, tworząc pismo o bardzo organicznym rysunku; wrażenie to wzmacnia nieznaczne nachylenie antyki (ok. pół stopnia), które dodaje pismu dynamiki i swobody.

Wśród postaci, które szczególnie zapisały się w historii projektowania krojów pisma, jest także Gerard Unger – typograf i nauczyciel kształcący kolejne pokolenia projektantów na Uniwersytecie w Reading. Antykiw dziełowe jego autorstwa, takie jak Amerigo, Coranto, Demos, Hollander, Swift, oraz bezszeryfowe Alverata, Praxis i Sanserata cechują się wysoką czytelnością i funkcjonalnością. Z kolei wielką rolę we wprowadzeniu typografii w epokę cyfrową odegrał Matthew Carter. Jego Georgia, Tahoma i Verdana od połowy lat 90. są dołączane do systemów operacyjnych firmy Microsoft, a dziś pozostają jednymi z najczęściej na świecie używanych krojów pisma.

Zmiany technologiczne – najpierw wprowadzenie fotoskładu, stosowanego od lat 50. do lat 80. XX wieku, a następnie technologii cyfrowych – prócz ułatwienia produkcji nowych krojów miały też inne implikacje. Oznaczały oderwanie pisma od fizycznego nośnika; pozwalało to na ingerencję w krój, np. niezwykle ciasne spacjowanie tekstu (nieosiągalne wcześniej ze względu na minimalne wartości światła międzyliterowych określone przez projektanta, determinujące szerokość czcionki), deformowanie znaków, druk w kontrze (białymi literami na czarnym tle), a także dowolne skalowanie liter. Ta ostatnia opcja miała szczególnie dalekosiężne konsekwencje – producenci matryc fototypowych doszli do wniosku, że wystarczy opracować jeden wzór kroju, który będzie łatwy do powiększenia lub pomniejszenia. Wcześniej, kiedy matryce do produkcji stempli do odlewu czcionek musiały być wycinane ręcznie,

wprowadzano korekty optyczne mające poprawić czytelność i estetykę składu. Litery do druku w małym rozmiarze otrzymywały m.in. szersze proporcje, niższy kontrast i mniej subtelne detale niż ich warianty tytułowe. Brak takich korekt praktycznie uniemożliwia poprawny i zbalansowany optycznie skład. Wprowadzenie komputerów osobistych i DTP podtrzymało tendencje zainicjowane w epoce fotoskładu i, prócz nielicznych wyjątków, dopiero w drugim dziesięcioleciu XXI wieku zaczęły pojawiać się rodziny cyfrowych krojów pisma zawierające szeregi optyczne, czyli zestawy odmian dostosowanych do składu tekstu różnej wielkości.

Rewolucja cyfrowa przyniosła też jednak uniezależnienie się projektantów od produkcji przemysłowej i dużych domów typograficznych, dysponujących zapleczem finansowym, logistycznym i technologicznym, koniecznym do zainicjowania produkcji, składowania, sprzedaży i transportu nośników krojów. Czcionki oraz matryce z folii i szklanych płytek zostały zastąpione przez fonty, czyli cyfrowe nośniki pisma w postaci instalowanych na komputerze plików zawierających zakodowane informacje o wyglądzie i działaniu kroju²⁴. Pierwsze fonty miały znaczące ograniczenia – można było w nich zapisać jedynie 256 znaków, co sprawiało, że cyfry nautyczne, kapitaliki i inne znaki niezbędne do poprawnego składu dzielowego (nie wspominając o literach diakrytyzowanych) musiały być zapisywane na osobnych plikach (i sprzedawane jako tzw. fonty eksperckie); problemem był także brak kompatybilności między różnymi systemami operacyjnymi komputerów. Dziś standard OpenType umożliwia zapisanie na jednym pliku nie tylko wielu tysięcy glików, skryptów, ale też licznych odmian, a nawet całej rodziny kroju.

U progu lat 90. XX wieku zaczęły powstawać butikowe domy typograficzne – FontShop, Emigre, Font Bureau, sprzedające kroje cyfrowe. Wśród wielu eksperymentalnych, postmodernistycznych

24 W wersji 3.1 systemu operacyjnego Windows firmy Microsoft – pierwszej wersji tego systemu przetłumaczonej na język polski – przełożono nazwę folderu systemowego „Fonts” jako „Czcionki”. Odpowiednikiem fontu, zgodnie z historycznie stosowaną w Polsce nomenklaturą, byłby właściwie garnitur czcionek, czyli zestaw wszystkich znaków danej odmiany pisma w konkretnym rozmiarze. Dziś użycie słowa „czcionka” w tym kontekście nadal budzi kontrowersje.

projektów znalazły się też kroje o profilu wysoce użytecznym – m.in. *Officina* i *Meta* autorstwa Erika Spiekermannna, *Mrs Eaves* i *Filosofia* Zuzany Ličko czy też *Absara* i *Vista* Xaviera Dupré.

Coraz większa dostępność narzędzi sprawia, że podobnych przedsięwzięć – małych studiów projektowych lub nawet jednoosobowych inicjatyw – powstaje znacznie więcej. W 1999 roku słowacki projektant działający w Holandii, Peter Biłak, zakłada *Typotheque*. Biłak jest autorem takich krojów dziełowych, jak *Eureka* i *Lava*, a także *Fedra* i *Greta*, posiadających odmiany szeryfowe i bezszeryfowe; jest też związany z Akademią Królewską w Hadze, gdzie współprowadzi kurs projektowania krojów pisma. W 2000 roku holenderski projektant Luc(as) de Groot otwiera w Berlinie własną wytwórnię *LucasFonts*. Specjalizuje się przede wszystkim w opracowywaniu rozbudowanych systemów (tzw. superrodzin) dziełowych krojów pisma zawierających odmiany szeryfowe i bezszeryfowe, a czasem też mieszane – przykładem może być *Thesis*, w skład której wchodzi podrodziny *The Serif*, *The Sans* i *The Mix*. Oprócz krojów projektowanych dla prasy de Groot stworzył też *Calibri* – krój działający przez wiele lat jako domyślny w programie *Microsoft Word*. Szczególny dorobek posiadają też dwaj inni współcześni holenderscy projektanci – Martin Majoor i Fred Smeijers. Majoor to autor rozbudowanych rodzin krojów *Scala*, *Nexus* i *Seria*, o delikatnym humanistycznym rysunku, pisma *Comma Base i*, wraz z Josem Buivengą, rodziny *Questa*, opartej na modelu racjonalistycznym. Buivenga jest też twórcą dziełowej rodziny *Calluna*. Smeijers zaprojektował z kolei rodzinę *Quadrat* – humanistyczne pismo wyposażone w kursywę o niewielkim stopniu nachylenia, nawiązującą do pism renesansowych – a także wszechstronne pisma dziełowe *Arnhem*, *Fresco* i *Haultin*.

Przez wiele lat projektowano kroje cyfrowe nieuwzględniające znaków diakrytycznych charakterystycznych dla języków spoza Europy Zachodniej i Północnej, a jeśli już wyposażano fonty w tego typu znaki, to ich jakość graficzna była niska. Bardzo ograniczona była też oferta krojów obsługujących skrypty inne niż łaciński. Większość powstawała bowiem w Stanach Zjednoczonych, gdzie pod koniec XIX wieku zakładano firmy *Linotype* i *Monotype*, a w wieku XX wielkie korporacje technologiczne, jak *Adobe*,

Apple i Microsoft. W Europie kroje tworzone przede wszystkim w Wielkiej Brytanii, Niemczech i Holandii.

W Europie Środkowo-Wschodniej jednym z prekursorów jest František Štorm, sprzedający swoje kroje cyfrowe od połowy lat 90. Kolejne domy typograficzne powstają tu w pierwszej dekadzie XXI wieku: Suitcase Type Foundry Tomaša Brousila, Rosetta, której współtwórcą jest David Březina, oraz TypeTogether, założony wspólnie przez Veronikę Burian, projektantkę czeskiego pochodzenia pracującą obecnie w Barcelonie, i José Scaglione z Argentyny. Brousil to autor m.in. rozbudowanej rodziny pism dzielowych Tabac; Březina, absolwent Uniwersytetu w Reading, specjalizuje się w typografii multiskryptowej, jego rodzina pism Skolar jest dostępna w alfabecie łacińskim, cyrylicy, grece, dewanagari, gudżarati i arabskim (odmiany bezszeryfowe opracowane wspólnie ze Slávą Jevčinovą, a arabski wspólnie z Titusem Nemetem). Burian i Scaglione są autorami wielu rozbudowanych rodzin dzielowych, jak posiadające warianty szeryfowe i bezszeryfowe Adelle i Karmina, oraz rodzin Abril, Literata i Portada, wyposażonych w szeregi optyczne do składu tekstów w małym i dużym punkcie, w druku i na ekranie. Ich kroje również obsługują wiele języków i systemów pisma.

W Polsce od przełomu XX i XXI wieku kroje pisma tworzą Magdalena i Artur Frankowscy prowadzący studio Fontarte. Są to głównie pisma tytułowe, bazujące na historii polskiego liternictwa. Polskim projektantem, którego kroje dzielowe najwcześniej odniosły światowy sukces, jest Łukasz Dziedzic. Wydane przez niego w latach 2007–2010 pisma Clan, More i Good szybko stały się jednymi z najpopularniejszych w ofercie renomowanego domu typograficznego FontFont²⁵. Do dziś należą też do najbardziej rozbudowanych – Clan składa się ze 168 odmian w wersji szeryfowej i bezszeryfowej, a Good z aż 196. Zaprojektowane przez Dziedzica

25 FontFont został założony w 1990 roku przez Erika Spiekermann i Neville'a Brody'ego. Oferowane przez nich kroje były sprzedawane na platformie FontShop utworzonej rok wcześniej przez Joan i Erika Spiekermannów. Obecnie biblioteka krojów FontFont jest dostępna na platformie MyFonts będącej własnością firmy Monotype.

Lato znalazło się z kolei wśród najbardziej znanych krojów bezszeryfowych wydanych na otwartej licencji przez firmę Google.

W Google Fonts dostępne są także kroje autorstwa Viktorii Grabowskiej opracowane wspólnie z Sorkin Type. Jej pisma oferuje też nowojorskie Darden Studio; prócz tego projektantka współpracuje z wieloma międzynarodowymi domami typograficznymi. Grabowska współprowadzi także wraz z Krzysztofem Kochnowiczem założoną przez niego na poznańskim Uniwersytecie Artystycznym Pracownię Projektowania Litery. Była to pierwsza w Polsce, a przez wiele lat jedyna, pracownia akademicka kształcąca w dziedzinie projektowania krojów pisma; warto podkreślić, że to właśnie tu studiowało wielu znanych dziś projektantów. Absolwentką pracowni jest m.in. Anna Giedrys-Štepanovská, współpracująca ze wspomnianym już domem typograficznym Rosetta. Opracowany przez nią krój Signika, dostępny w serwisie Google Fonts, pierwotnie powstał w ramach pracy magisterskiej zrealizowanej pod kierunkiem prof. Kochnowicza. Do polskich projektantów, których kroje pojawiają się obecnie w ofercie renomowanych domów typograficznych, należy też Radosław Łukasiewicz, absolwent Uniwersytetu w Reading, współpracujący z wytwórnią Cast z włoskiego Bolzano.

Dopiero w drugiej dekadzie XXI wieku zaczęły powstawać w Polsce pierwsze rodzime wytwórnie krojów cyfrowych: Capitalics, którą założyli związani z warszawską Akademią Sztuk Pięknych Michał Jarociński, Mateusz Machalski, Anna Wieluńska i Borys Kosmynka; Laïc, prowadzony przez Macieja Polczyńskiego; Three Dots Type, założona we Wrocławiu przez Mariana Misiaka; Rohh, prowadzone przez Rocha Modrzejewskiego; Tandem Type, współtworzone przez Kają Słojewską i Paula Hanslowa; Type & Roll, które prowadzą Krzysztof Kochnowicz, Szymon Sznajder, Maciej Majchrzak i Robert Jarzec, związani z Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu oraz z Akademiami Sztuk Pięknych we Wrocławiu i w Katowicach.

Wprowadzenie technologii cyfrowych znacznie zwiększyło dostępność narzędzi wykorzystywanych w projektowaniu, produkcji i pracy nad krojami pisma. Cyfrowe platformy sprzedaży pozwoliły natomiast dotrzeć z ofertą do osób zainteresowanych

typografią na całym świecie. Obecnie funkcję projektanta krojów, inżyniera odpowiedzialnego za techniczne przygotowanie fontu, menadżera projektu, wydawcy, osoby odpowiedzialnej za marketing i sprzedaż może pełnić nawet jedna osoba lub niewielki zespół. Przyniosło to demokratyzację i rozwój dyscypliny – nigdy w historii typografii nie było tylu projektantów oraz takiej dostępności i różnorodności krojów. Nadprodukcja wiąże się jednak nieuchronnie z częściowym obniżeniem jakości, mnożeniem wtórnych rozwiązań i obecnością dyletanctwa (zarówno po stronie niewykwalifikowanych projektantów, jak i użytkowników krojów). Według informacji podawanych przez największą na świecie platformę sprzedaży fontów MyFonts, należącą do firmy Monotype, oferuje ona ponad 270 tysięcy krojów. Przy tak znacznej podaży coraz większym wyzwaniem staje się samo przeszukiwanie zasobów w celu dotarcia do wartościowych krojów.

Stopniowo pojawiają się również alternatywne kanały dystrybucji, jak platforma FontSpring, a także I Love Typography – posiadająca mniejszą ofertę, budowaną z dbałością o jakość sprzedawanych fontów. W 2009 roku powstaje platforma Typekit oferująca wygodny sposób użytkowania fontów w publikacjach internetowych; obecnie serwis ten, działający pod nazwą Adobe Fonts, umożliwia także synchronizację krojów w aplikacjach graficznych. Z kolei platforma Fontstand proponuje model wypożyczania krojów na określony czas, co wiąże się z niższym kosztem niż zakup pełnej licencji.

Niemala część nowo powstających krojów powiela istniejące wzorce i rozwiązania, jak ma to miejsce w przypadku wielu wytworów kultury masowej. Pojawiają się jednak również nowatorskie propozycje, odpowiadające wymogom języka współczesnej komunikacji wizualnej i nowych technologii [zob. np. Biłak 2024]. Podobnie jak potrzebujemy nowych dzieł literackich, filmowych, muzycznych i innych – odzwierciedlających ducha czasu, pełniących funkcje kulturotwórcze, pobudzających intelektualnie i emocjonalnie, rozwijających lub kontestujących dorobek wcześniejszych epok – tak samo potrzebujemy adekwatnego języka, który pozwala oddać zawarte w nich treści. Sposób, w jaki komunikat zostaje wyrażony, bywa bowiem nie mniej istotny niż jego sens.

I w tym rola projektantów krojów pisma – by wraz z typografami pomagać czytelnikom przyswajać treści pieczołowicie opracowane przez autorów [zob. np. Warde 2011: 37–45]. Klarna struktura oparta na czytelnym i właściwie dobranym piśmie wspomaga percepcję i rozumienie konieczne dla krytycznej analizy tekstu.

Bibliografia

- Beier Sophie (2012), *Reading Letters. Designing for Legibility*, Bis Publishers, Amsterdam.
- Bessemans Ann (2016), *Matilda: a typeface for children with low vision*, w: Mary C. Dyson, Ching Y. Suen, *Digital Fonts and Reading*, World Scientific, Singapore, <https://doi.org/10.1142/9968>.
- Bierkowski Tomasz (2020), *Legibility. Problematyka badań – wyniki – praktyka*, w: tegoż, *Teksty nie tylko o typografii*, wyd. Tomasz Bierkowski, Rachowice.
- Biłak Peter (2024), *We don't need new fonts...*, <https://www.typotheque.com/articles/we-dont-need-new-fonts> [dostęp: 20.08.2024].
- Bringhurst Robert (2013), *Elementarz stylu w typografii*, przeł. Dorota Dziewońska, Wydawnictwo i Pracownia d2d.pl, Kraków.
- Coles Stephen (2024), *The Last Time the us Considered Copyright Protection for Typefaces*, <https://typographica.org/on-typography/copyright-protection-of-typefaces/> [dostęp: 20.08.2024].
- Frutiger Adrian (2010), *Człowiek i jego znaki*, współpr. Horst Heiderhoff, przeł. Czesława Tomaszewska, Kraków.
- Hochuli Jost (2009), *Detal w typografii. Litery, światła międzyliterowe, wyrazy, odstępy międzywyrazowe, wiersze, interlinia, łamy*, przeł. Agnieszka Buk, Wydawnictwo i Pracownia d2d.pl, Kraków.
- Kolesár Zdeno, Mrowczyk Jacek (2018), *Historia projektowania graficznego*, przeł. Joanna Goszczyńska, Karakter, Kraków.
- Meggs Philip B., Purvis Alston W. (2006), *Meggs' History of Graphic Design*, wyd. 4, John Wiley & Sons, Hoboken.
- Mitchell Michael, Wightman Susan (2012), *Typografia książki. Podręcznik projektanta*, przeł. Dorota Dziewońska, Wydawnictwo i Pracownia d2d.pl, Kraków.
- Pelli Denis G., Tillman Katharine A. (2007), *Parts, Wholes, and Context in Reading. A Triple Dissociation*, „PLOS ONE”, 2(8): e680, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0000680>.

- Tracy Walter (1986), *Letters of Credit. A View of Type Design*, David R. Godine Publisher, Boston.
- Unger Gerard (2011), *Kiedy czytamy*, przeł. Agnieszka Bienias, w: *Widzieć, wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, red. Przemek Dębowski, Jacek Mrowczyk, Karakter, Kraków.
- Warde Beatrice (2011), *Kryształowy kielich, czyli druk powinien być niewidoczny*, przeł. Dorota Dziewońska, w: *Widzieć, wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, red. Przemek Dębowski, Jacek Mrowczyk, Karakter, Kraków.
- Willberg Hans Peter, Forssman Friedrich (2011), *Pierwsza pomoc w typografii. Poradnik używania pisma*, przeł. Marek Szalsza, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Zachrisson Bror (1970), *Studia nad czytelnością druku*, przeł. Krystyna Chocianowicz, Jan Hyc, Warszawa.

Robert Jarzec

The Letters Exist – on the Role of Typeface Designer in Book Design

This article analyses the role and significance of the typeface designer in the book design process. It discusses the characteristics of this profession from its historical roots in calligraphy and lettering, through the typographic printing period and phototypesetting up to the digital era. This is followed by an outline of the evolution of the profession in the context of technological and cultural changes, with particular interest in the impact of the designer on the readability and aesthetics of the publication. The article also presents the contemporary typographic landscape, including the democratisation of the processes of publication design and typeface distribution, with the resulting challenges. The text emphasises the role of typeface designers in the communication process, linking the technical aspects with the aesthetic and functional ones.

Keywords: typography; typeface design; readability; history of print; book design; typeface; font; visual communication.

Robert Jarzec – doktor sztuki, projektant krojów pisma, typograf i projektant komunikacji wizualnej. Adiunkt w Katedrze Projektowania Graficznego Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, wykładowca na Wydziale Grafiki Projektowej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Ukończył

studia w zakresie projektowania graficznego na UAP oraz kulturoznawstwa na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jako projektant współpracował m.in. z markami Audi, BMW, Bosh & Siemens, ORLEN, TVP i Volkswagen. Współzałożyciel domu typograficznego Type & Roll. Laureat wyróżnień w przeglądach projektowania graficznego, m.in. Pangramme (École Supérieure d'Art de Lorraine) i Projekt Roku (STGU), projektów publikowanych w wydawnictwach étapes „365 TYPO” i „2+3D” oraz prezentowanych na wystawach w Amiens, Chaumont, Leipzig, Metz, Montrealu, Tallinie i Warszawie.

Magdalena Bizior

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

ORCID: 0000-0002-2211-6165

Ile na głowie miała Maria Konopnicka? Synteza w projektach Wojtka Janikowskiego na podstawie okładki *Dezorientacje. Biografia Marii Konopnickiej* Magdaleny Grzebałkowskiej

Współczesna polska okładka książkowa – po bardzo trudnej końcówce XX wieku i równie trudnym początku XXI stulecia, kiedy „projektowaniem książek zajęli się marketingowcy, którzy nie zastanawiali się nad tym, czy okładka ma jakąkolwiek wartość artystyczną, ale próbowali odgadnąć gust potencjalnego czytelnika” [Sitkiewicz 2021: 18] i byli skoncentrowani tylko na wykazaniu zysku, kiedy zwyczaj nieinwestowania w oprawę graficzną książek popularnych stał się dogmatem, kiedy z założenia nie ilustrowało się książek dla dorosłych – weszła, jak wskazuje Piotr Sitkiewicz, na ścieżkę powoli prowadzącą w górę. Co prawda okładki we współczesnej, zdominowanej przez obraz kulturze, w której konsumenci są bombardowani zewsząd intensywnymi bodźcami zmysłowymi – wciąż mają przyciągnąć uwagę i dlatego są podporządkowane głównie prawom marketingu. Marcin Rychlewski obecną sytuację książek w wielkich sieciach księgarskich porównuje do „syndromu supermarketu, gdzie w natłoku wrażeń i percepcyjnego rozproszenia tylko nieliczne z opakowań zwracają na siebie uwagę” [Rychlewski 2013: 145]. Coraz więcej wydawców decyduje się jednak inwestować w książki „dobrze zaprojektowane, z ładnymi, intrygującymi okładkami, wydrukowane bez troski o oszczędność”

[Rychlewski 2013: 145], wykorzystujące dobrej jakości materiały poligraficzne. Okładka staje się też coraz częściej obiektem zainteresowania badaczy, w perspektywie zarówno księgoznawczej, jak i estetycznej czy kulturoznawczej¹.

W kontekście trudnej historii okładki XXI wieku współczesne biografie i dokumenty intymistyczne słynnych polskich pisarek i artystek mają sporo szczęścia. Znajdziemy wśród nich projekty wykorzystujące zdjęcia autorek w zaskakujący sposób, np. okładki Agnieszki Pasierskiej do serii *Biografie* dla wydawnictwa Czarne, na których artystka zastosowała interesujący układ: po prawej stronie czarno-białe zdjęcie połowy twarzy, po lewej tytuł i nazwa autora wyróżniona mocnym kolorem. Dzięki temu okładki biografii Zofii Stryeńskiej czy Ireny Sendlerowej wprowadzają nas w historie pełne trudnych doświadczeń, ale też niedopowiedzeń, fragmentów biografii ukrytych jakby w cieniu. Obok takich projektów możemy też odnaleźć okładki liternicze i typograficzne, które całkowicie rezygnują z portretu autora, przyjmując zarówno elegancką formę z wytłoczonymi, ukrytymi literami wskazującymi na to, co nie do końca odsłonięte i autentycznie intymne (jak na okładce Jakuba de Barbaro do *Miłość zaczyna się od miłości* Kory dla wydawnictwa Agora), jak i minimalistyczny kształt podporządkowany wyłącznie typografii, która czasami „rozpada się jak puzzle” [Pol 2021: 117] (jak na okładce Anny Pol do drugiego wydania autobiografii Andy Rottenberg *Proszę bardzo* dla wydawnictwa Marginesy – projektantka wśród liter składających się na imię i nazwisko autorki umieściła nieregularne, okrągłe plamki przypominające perły z naszyjnika autorki pojawiającego się na zdjęciu wykorzystanym na okładce pierwszego wydania). Na okładkach biografii, autobiografii czy

- 1 O okładce jako elemencie budowy książki pisali np. Janusz Dunin [2003: 81–90], Barbara Osuchowska [2005: 209–215] i Agnieszka Biały [2008: 188–196]. Szczególnie interesujące wydają się prace projektantów książek poświęcone projektowaniu okładek, takie jak Janusza Górskiego [2020] czy Patryka Mogilnickiego [2021]. Okładka może stać się także przedmiotem zainteresowania językoznawców, o czym świadczy bardzo ciekawa praca Doroty Piekarczyk [2020]. O związku estetyki i semantyki w projektach okładek pisali m.in.: Katarzyna Szczęśniak [2011: 29–41], Bożena Hojka [2011: 165–168; 2012: 61–72], Magdalena Lachman [2012: 566–584], Marcin Rychlewski [2013] oraz Tomasz Bierkowski i Ewa Repucho [2017: 11–27].

dzienników polskich twórczyni możemy też odnaleźć ich interesujące portrety (np. kolorowa, radosna, hippisowska, pozostająca w klimacie wibrujących lat 70. okładka Izabeli Kaczmarek-Szurek do *Powrót z Bambuko* Kasi Nosowskiej dla Wielkiej Litery) lub bardzo ciekawe kolaże, które łączą zdjęcia z innymi elementami graficznymi. Tutaj z pewnością wyróżniają się niezwykle, bardzo spójne projekty Anny Pol do biografii ukazujących się w wydawnictwie Marginesy (*Itła* Joanny Kuciel-Frydryszak czy *Samotnica. Dwa życia Marii Dulębianki* Karoliny Dzimiry-Zarzyckiej), na tych okładkach bowiem fragmenty czarno-białych zdjęć zostały połączone z nieregularnymi liniami w intensywnym kolorze, nie tylko domykając w ten sposób projekt pod względem graficznym, ale także tworząc swoisty cień wokół opisywanych postaci i łącząc dwa różne światy: czarno-białej fotografii i kolorowego rysunku, a jednocześnie życia i opowieści. Do tej grupy możemy również przypisać okładkę Wojtka Janikowskiego do *Dezorientacji. Biografii Marii Konopnickiej* Magdaleny Grzebalkowskiej, stanowiącą główny przedmiot prezentowanych rozważań.

Wojtek Janikowski to jeden z najbardziej znanych współczesnych polskich projektantów książek. Ukończył Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Zajmuje się grafiką użytkową, typografią, ilustracją i komunikacją wizualną, specjalizuje się w projektowaniu wydawniczym i identyfikacji graficznej wystaw. W ciągu ostatnich 12 lat zaprojektował ponad 200 okładek, współpracując z takimi wydawnictwami, jak: W.A.B., Ossolineum, Karakter, Znak, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Wydawnictwo Literackie. Razem z Przemkiem Dębowskim tworzą projektowy duet PANY, który zasłynął przede wszystkim okładkami do prozy Milana Kundery dla wydawnictwa W.A.B., wyróżniającymi się minimalistyczną formą sprowadzoną do trzech elementów: koloru, linii i punktu. Prace nad projektem Janikowski rozpoczyna od uważnej lektury książki i rozmowy na jej temat z autorem i redaktorem prowadzącym, dzięki czemu może stworzyć projekt nie tylko ściśle związany z treścią, ale także będący swoistym aktem interpretacyjnym. Najlepszym przykładem takiej postawy jest okładka do *Małej zbrodni* Marka Łuszczyny dla wydawnictwa Znak, w której projektant chciał ocalić siłę oddziaływania zakazanej przez nową

ustawę o Instytucie Pamięci Narodowej frazy „polskie obozy koncentracyjne”, dlatego zdecydował się wprowadzić tekst napisany na maszynie, z którego wykreślił za pomocą czerwonych znaków „x” poszczególne słowa. Powstała okładka minimalistyczna, liternicza, opierająca się tylko na zestawieniu fontu maszynowego z czerwienią, niosąca jednak duży ładunek emocji i treści. W tym nurcie można też umieścić wiele innych projektów Janikowskiego, np. okładkę do *Mniej znaczy lepiej* Jasona Hickela dla wydawnictwa Karakter (prosta forma i kontrast – tytuł i nazwa autora wpisane w mały, intensywnie zielony prostokąt umieszczony na czarnym tle – oddają główną koncepcję książki) czy do *Kłopotliwego dziedzictwa? Architektury Trzeciej Rzeszy w Polsce* dla Instytutu Kultury Miejskiej (trzy paski w odcieniu głębokiej zieleni – trzeci znacząco urwany – na pomarańczowym tle tworzą wymowną całość nawiązującą do flag III Rzeszy). Okładka zaprojektowana przez Janikowskiego zawiera często mocny przekaz metaforyczny – znaki ikoniczne (zwykle litery w połączeniu z kolorem) to elementy metafory wpisane w określoną siatkę skojarzeniową. W wywiadzie opublikowanym w *Książce po okładce* Patryka Mogilnickiego Janikowski opisał swoje metody pracy nad projektami okładek następująco:

Na początek solidna i szczegółowa rozmowa o książce, pomyśle wydawnictwa na nią. W tym pytania o materiały poligraficzne, nakład, cenę, objętość i budżet na produkcję. Dalej notowanie skojarzeń, haseł, kolorów i rysowanie pomysłów w szkicowniku. Poszukiwanie w internecie innych okładek autora lub tytułu, żeby wiedzieć, które drogi poszukiwania są dla mnie zamknięte. Nadawanie formy, która zależy od obranej metody graficznej: albo jeszcze szkicuję, albo od razu zabieram się do szukania zdjęć, fotografowania czy rysowania, żeby sprawdzić, jak projekt wygląda na ekranie.

W skrócie: wywiad, szkicowanie słowem i kreską, filtr antyplagiatowy, testowanie, wybór i formatowanie. [Janikowski 2021: 80]

Na pytanie o swój znak rozpoznawczy artysta odpowiedział zaś: „Chyba tylko synteza”.

Zaprojektowana przez Janikowskiego okładka najnowszej biografii Marii Konopnickiej autorstwa Magdaleny Grzebałkowskiej, opublikowanej przez wydawnictwo Znak w 2024 roku, stanowi doskonałą realizację tych założeń. Punktem wyjścia jest dla artysty zestawienie zdjęcia poetki z kolażem złożonym z wielu elementów związanych z życiem i twórczością Konopnickiej. Kompozycja przyjmuje kształt górnej części kapelusza na głowie pisarki, a surowa, poważna postać poetki – w ciemnej sukni i binoklach – kontrastuje z kolorowym, różnorodnym i nieco szalonym kapeluszem, przywołując na myśl bardziej Szalonego Kapelusznika z *Alicji w Krainie Czarów* niż autorkę słynnej *Roty*. Od pierwszej chwili wiemy zatem, że będzie to biografia zaskakująca, przełamująca dotychczasowe wyobrażenia i stereotypy, pełna kontrastów i nieoczywistości.

W swoim projekcie Janikowski wykorzystał zdjęcie Konopnickiej z 1902 roku – poetka jest wówczas u szczytu kariery (której ukoronowanie stanowią obchodzony właśnie przez nią uroczysty jubileusz dwudziestopięciolecia pracy literackiej i dworek w Żarnowcu jako dar narodowy), w wirze swoich intensywnych europejskich podróży, w centrum dojrzałego związku z Marią Dulębianką². Znamienne, że autor projektu nie sięgnął po najbardziej znane zdjęcie poetki z 1879 roku, wykonane w atelier Karoli & Pusch w Warszawie, kiedy Konopnicka była u progu swej kariery. Janikowski nie wykorzystał też jej ulubionej fotografii z 1887 roku, zrobionej w warszawskim zakładzie fotograficznym Conrad Zygmunta Borzęckiego. Jest to istotne z tego względu, że Konopnicka nie znosiła wizyt u fotografa i nienawidziła większości swoich zdjęć, wpadała w gniew, gdy jakieś pismo opublikowało jej podobiznę

- 2 Relacja Marii Konopnickiej z Marią Dulębianką stała się przedmiotem zainteresowania wielu badaczy i była przez nich bardzo różnie definiowana. Lena Magnone nazywa tę przyjaźń „związkiem siostrzanym”, zestawiając ją z innymi słynnymi parami przyjaciółek: Pauliną Kuczalską i Józefą Bojanowską, Narcyzą Żmichowską i Wandą Żeleńską czy Marią Dąbrowską i Anną Kowalską [Magnone 2011: 361]. Wielu badaczy nazywa jednak Dulębiankę partnerką życiową Konopnickiej, a niektórzy wprost określają ich relację jako związek lesbijski [zob. Tomasiak 2008: 19–20]. Dulębianka była bez wątpienia towarzyszką życia poetki – razem podróżowały i mieszały, razem uczestniczyły też w oficjalnych uroczystościach i rodzinnych spotkaniach obu kobiet. Za życia Konopnickiej jej związek z Dulębianką był postrzegany w kategoriach przyjaźni i nie budził sensacji.

bez konsultacji. Bardzo gwałtownie zareagowała na swój portret umieszczony w 1883 roku w „Kurierze Warszawskim”:

Ach, przypomina mi to tego bohomaza, którego „Kurier Warszawski” wysadził na front w noworocznym numerze. Jezus Maria, czego ci ludzie chcą ode mnie. Że ktoś od 25 lat pisze, to za to mają go szuwaksem wymalować w kształcie straszzydła. Przecie z tego obrazka pewno i moje własne dzieci by mnie nie poznały. [Konopnicka 2010b: 677]

Na zdjęciu wybranym przez Janikowskiego Konopnicka jest taka, jaką ją znamy – poważna, surowa, emanują z niej siła i niezależność, ale też smutek i melancholia. Wydaje się głęboko nad czymś zamyślona – i to właśnie umożliwia otwarcie projektu okładki na wielobarwny świat ukryty w głowie poetki.

Okładka książki Grzebałkowskiej to nie tylko syntetyczne ujęcie biografii i twórczości Konopnickiej – to także całościowa, pełna różnorodności wizja życia kobiet w drugiej połowie XIX wieku. Wyrastający z kapelusza noszonego przez poetkę świat przynosi obraz rozwijającego się, nieskończonego ogrodu, który z jednej strony odsłania ważne motywy twórczości Konopnickiej, a z drugiej – wydaje się jej kolejną poetycką kreacją. W ten sposób projekt Janikowskiego prezentuje różnorodność dzieł polskiej pisarki, a zarazem wskazuje na wieloznaczność jej biografii, która w ujęciu Grzebałkowskiej okazuje się bardziej skomplikowana, niż wydawało się poprzednim biografistom autorki *Naszej szkapy*.

Projekt Janikowskiego wprowadza nas w krąg skojarzeń związanych z życiem i twórczością Konopnickiej. W pierwszej kolejności uwagę przyciąga obraz kwitnącego ogrodu, nad którym unoszą się motyle i pszczoły. W tym tajemniczym ogrodzie na kapeluszu Marii kwitną bratki, stokrotki, niezapominajki, rumianki, mikołajki, piwonie, powój, dzielzan. Co istotne, wszystkie te kwiaty rosły w rzeczywistym ogrodzie uprawianym przez poetkę, która kochała rośliny ogrodowe i wolny czas chętnie spędzała na ich pielęgnowaniu. Niemal przez całe życie marzyła o własnym ogrodzie i to marzenie spełniło się kilka lat przed jej śmiercią, kiedy z okazji jubileuszu dwudziestopięciolecia pracy otrzyma-

ła w darze narodowym dworek w Żarnowcu. Jak pisze Grzebałkowska, poetka wiosną i latem spędzała w ogrodzie wiele godzin dziennie:

Wiosną, gdy wszystko zaczyna kwitnąć, a na niebo wylatują chmary słowików, żarnowiecki ogród wygląda o wiele lepiej niż raj, „bo w nim węża nie ma”. Wszędzie kwitną bratki i niezapominajki, gazon wokół lipy żółci się od mleczy, bzy pachną nieziemsko. „Zagłuszam się w różnych smutkach i troskach robotą w ogrodzie” – pisze w liście do córki i zięcia. [Grzebałkowska 2024: 378]

Konopnicka pracuje w ogrodzie, sadząc i pielęgnując, dbając o swoje stokrotki, bratki i niezapominajki, niemal do końca życia.

Stworzony przez Janikowskiego magiczny ogród pełen kwiatów, traw i jabłek zamieszkują też zwierzęta: poza motylami i pszczołami znajdziemy tu bociana, żabę ukrytą wśród liści oraz kosa. Taki obraz łączy się oczywiście z wyobrażeniem polskiej przyrody obecnym w utworach Konopnickiej. Co ciekawe, żyjące w ogrodzie zwierzęta to również bohaterowie jej utworów (pojawiają się nie tylko w baśni *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*, ale także w wierszach, takich jak *Bocian*, *Żaba Helusi*, *Kosiarze*).

Wśród roślin i zwierząt tworzących magiczny ogród na kapeluszu poetki Janikowski umieszcza elementy z innego porządku, ściśle związane zarówno z biografią Konopnickiej, jak i z życiem codziennym przełomu XIX i XX wieku. Możemy więc tu znaleźć pociąg i kufer podróżny stanowiące główne atrybuty ówczesnego sposobu podróżowania i wskazujące także na styl życia pisarki, która wiele czasu spędziła w podróży, nierzadko w wagonie trzeciej klasy. Monachium, Wiedeń, Graz, Dreźnie, Zurych, Gorycja, Florencja, Rzym, Nicea, Paryż, Peszt, Lwów, Praga, Trouville – to tylko kilka miast, w których zatrzymała się Konopnicka. W nich mieszkała, pisała, leczyła się, zwiedzała okoliczne zabytki i muzea. Janikowski spośród wszystkich miast ważnych w życiu Konopnickiej szczególnie wyróżnił Paryż, umieszczając na czubku kapelusza fragment wieży Eiffla, choć pisarka nienawidziła tego miasta ze względu na

gorejące piekło wrzasku, skwaru, krzyków, turkotu, trąb i grzmotu kół tramwajowych. [...] dym, ryk sygnałów i dym wrzawa nie do opisania. Rowery, zamiast dzwonić jak w całej Europie, wydają ryk z trąby pneumatycznej jak gdzie indziej przy odbijaniu okrętu. [Konopnicka 2010a: 635]

Nie było to miejsce istotne w podróżniczym życiu poetki, wydaje się zatem, że autor projektu wykorzystał symbol Paryża głównie dla podkreślenia jego znaczenia w Europie przełomu XIX i XX wieku. Wieża Eiffla (ukończona w 1889 roku i mająca upamiętniać Wielką Rewolucję Francuską) stanowiła bowiem przede wszystkim symbol potęgi gospodarczej i naukowo-technicznej Francji – uchodziła za znak nowej epoki.

Symbolem nowoczesności jest też bez wątpienia umieszczony na kapeluszu poetki welocyped, będący także wyznacznikiem zmian obyczajowych. Nierzadko bowiem kobiety na rowerach stały się obiektami drwin lub oburzenia (głównie ze względu na konieczność zakładania wygodniejszego stroju i podpinania sukien, co wiązało się nie tylko z większą swobodą ruchów, ale także z bardziej naturalną postawą i nieskrępowanym zachowaniem, nieakceptowanymi u kobiet w patriarchalnym świecie przełomu XIX i XX stulecia). Konopnicka co prawda nigdy na taki rower nie wsiadła, jednak jej partnerka życiowa, Maria Dulębianka, była właścicielką welocype-du i często na nim jeździła ulicami Monachium, towarzysząc w ten sposób spacerującej obok poetce. W ten krąg semantyczny wpisuje się bez wątpienia gorset, którego fragment pojawia się w górnej części wyczarowanego przez Janikowskiego ogrodu – jako ważny symbol w dziejach emancypacji kobiet. Grzebałkowska ukazuje bowiem historię życia Konopnickiej, konstruuując przy tym drugą opowieść – o życiu kobiet w drugiej połowie XIX wieku i na początku nowego stulecia. Status kobiety w ówczesnym społeczeństwie niewiele się różnił od pozycji, w jakiej znajdowały się dzieci. Zgodnie z obowiązującym ówczesnie Kodeksem Napoleona kobieta była wiecześnie małoletnia, czyli *de facto* pozbawiona wszelkich praw. Nie miała prawa do swojego majątku i do decydowania o swoim życiu, jej los zależał najpierw od ojca, potem od męża. W przypadku śmierci męża wyznaczano jej natomiast opiekuna prawnego, który zajmował się

jej majątkiem do czasu uzyskania przez jej syna pełnoletności. Kobieta nie posiadała również własnego paszportu: była wpisywana – tak jak dzieci – do paszportu męża. Konopnicka, gdy chciała podróżować, musiała prosić męża, aby wystąpił dla niej z wnioskiem o paszport. Kobiety nie miały też prawa do własnych dzieci – w przypadku rozwodu dzieci zostawały z mężem (m.in. z tego powodu Konopnicka nigdy się ze swoim mężem nie rozwiodła, mimo że przez wiele lat mieszkali osobno). Utrudniano im dostęp do wykształcenia, gdyż uczelnie wyższe często pozostawały dla nich zamknięte, w związku z czym były skazane tak naprawdę tylko na pensje dla dziewcząt, które w głównej mierze wychowywały je do ról żony i matki. Historia walki o prawa kobiet wybrzmiała w biografii Konopnickiej bardzo wyraźnie, także za sprawą Marii Dulębianki, wybitnej działaczki feministycznej i społecznej. Gorset odnosi się nie tylko do wielkiej historii feminizmu, patronuje też opowieści o kobiecej codzienności – kupowaniu sukien, cerowaniu i praniu bielizny, gotowaniu obiadów czy smażeniu konfitur. W centrum opowieści o życiu Konopnickiej znajdują się często małe historie przedmiotów – suknia, w której poetka musi chodzić trzy lata, kałamarz, binokle, kufer podróżny, zagubiona recepta, hamak rozpięty między drzewami, w którym Maria drzemie po obiedzie, karty, za pomocą których poetka stawia pasjansa. Przedmioty opowiadają swoją historię o pisarce – tę uważność skierowaną na rzeczy towarzyszące codziennemu życiu Konopnickiej można zaobserwować również na okładce. Pojawia się na niej także najważniejszy przedmiot w biografii pisarki – książka. I chodzi tu nie tylko o książki napisane przez Konopnicką, ale przede wszystkim o symbolikę przedmiotu, który często ratował jej życie. Najpierw były to książki z biblioteki ojca, później książki odnalezione na strychu w brownowskim dworze, w którym poetka zamieszkała po wyjściu za mąż. To właśnie książki okazały się dla Konopnickiej ratunkiem przed rozczarowaniem życiem małżeńskim i wskazały jej nową drogę – pisanie, które miało stać się podstawą nowej tożsamości kobiety.

Jednym z umieszczonych w kolażu Janikowskiego przedmiotów opowiadających ważną część biografii polskiej pisarki w kontekście jej tożsamości narodowej jest bez wątpienia szabla. Nie tylko nawiązuje ona do patriotycznych utworów Konopnickiej – wieszczki

narodowej tamtych czasów – wśród których ważne miejsce zajmuje jej słynna *Rota*, ale także wskazuje na istotne wydarzenia z życia poetki, które ukształtowały w niej postawę zaangażowanej patriotki. W dzieciństwie Konopnickiej dużą rolę odegrał mit o jej stryju, Ignacym Wasiłowskim, bohaterskim spiskowcu zatrzymanym przez władze carskie, więzionym i sądzonym w Cytadeli, zesłanym na Syberię (w rzeczywistości, jak pokazuje Grzebałkowska, nie należał on tak naprawdę do konspiracji i został aresztowany przez przypadek – jako współflokator współtwórcy Związku Narodu Polskiego, organizującego działalność konspiracyjną w Warszawie). Innym formującym Konopnicką doświadczeniem było powstanie styczniowe, w którym zginął jej brat Jan Wasiłowski.

Centralną postacią magicznego kapelusza wydaje się krasnoludek: Koszałek-Opalek z gęsim piórem w rękę, „tak wielkim i ciężkim, że musiał je jak karabin na ramieniu dźwigać” [Konopnicka 1958: 10] – to jeden z bohaterów słynnej baśni literackiej Konopnickiej *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*. W swoim projekcie Janikowski wykorzystał ilustrację z pierwszego wydania utworu, które ukazało się w 1896 roku i zawierało dwanaście kolorowych rycin pozyskanych przez Michała Arcta. Warto wspomnieć, że współcześni czytelnicy znali legendarną pierwszą edycję najsłynniejszej polskiej baśni tylko z opowiadań, dopiero w 2016 roku Biblioteka Narodowej udało się zdobyć unikatowy egzemplarz pierwodruku i po renowacji udostępnić go w wersji cyfrowej [*Jak ratowaliśmy krasnoludki...* 2018]. Bardzo długo nieznane pozostawały także źródła zamieszczonych w pierwszym wydaniu ilustracji przedstawiających krasnoludki. W 2024 roku zagadkę rozwiązały badaczki z Poznania – Katarzyna Krzak-Weiss, Anna Czernow i Aleksandra Wieczorkiewicz – które odkryły, że w polskiej edycji wykorzystano niemieckie litografie nieznanego autorstwa, pochodzące z „pracowni Carla Mayera (1798–1868), artysty, rytownika i wydawcy działającego w Norymberdze od końca lat dwudziestych XIX wieku” [Czernow, Krzak-Weiss, Wieczorkiewicz 2025: 105]. Zostały one opublikowane w „Kinder-Gartenlaube. Farbige illustrierte Zeitschrift zur Unterhaltung und Belehrung der Jugend”, czasopiśmie dla młodych czytelników wydawanym w Norymberdze w latach 1886–1891. Jedenaście litografii, które

później wykorzystano w pierwszym polskim wydaniu baśni *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*, ukazało się w jedenastu numerach niemieckiego czasopisma w latach 1887–1890. Krasnoludki z tych litografii to przede wszystkim opiekunowie ubogich, zagubionych dziewczynek, wspierający je w trudnych sytuacjach, funkcjonujący na pograniczu świata realnego i magii, wykazujący się też często bohaterską odwagą w starciu z niebezpieczeństwami czyhającymi w ludzkim świecie. Co ciekawe, w baśni Konopnickiej ujęcie to zostaje mocno przeformułowane – jej krasnoludki nie do końca radzą sobie z rzeczywistością, co często bywa źródłem ich komiczności. Widać to zwłaszcza w konstrukcji postaci Koszałka-Opalka, wykazującego się w kolejnych przygodach naiwnością, pychą, krótkowzrocznością i tchórzostwem, co w zestawieniu z jego uczonym wizerunkiem wywołuje efekt komiczny [Czernow, Krzak-Weiss, Wieczorkiewicz 2025: 112].

Grzebałkowska w swojej biografii wspomina, że korespondencja Konopnickiej z Arctem zaginęła, więc nie można rozstrzygnąć, czy historia o krasnoludkach i sierotce Marysi została napisana i później dostosowana do obrazków, czy też powstała dopiero, gdy wydawca dostarczył Konopnickiej ilustracje:

Do tej pory dziecięce książki Konopnickiej (jak i innych polskich autorów) Arct ilustrował litografiami kupowanymi za granicą, a poetka dostosowywała treść swoich wierszy do przedstawionych scenek. I tym razem na Marię czekało dwanaście kolorowych ilustracji zakupionych w Niemczech, na których brodate krasnoludki – mali ludzie o nieco przerażających twarzach zmęczonych starców – przeżywają przygody z udziałem dziewczynki o złotych włosach. [Grzebałkowska 2024: 277]

Janikowski świadomie nawiązał do pierwszego wydania utworu Konopnickiej, wykorzystując w swoim projekcie oryginalną ilustrację. Podkreślił w ten sposób rangę pierwodruku w historii polskiej literatury dziecięcej, wybierając przy tym określony wizerunek krasnoludka – małego, smutnego starca z siwą brodą, czerwonym ubraniem i spiczastym kapturem. Warto dodać, że taki obraz znacząco odbiega od ilustracji Józefa Ryszkiewicza dołączonych do

drugiego wydania baśni Konopnickiej z 1904 roku, które przynoszą bardziej realistyczny obraz krasnoludków – ludzi małego wzrostu, noszących stroje szlacheckie i włościańskie (a właśnie to wydanie zyskało ogromną popularność). Koszałek-Opalek w projekcie Janikowskiego wychylający się z niezwykłego kapelusza światów Konopnickiej jawi się zatem jako istota magiczna, mająca jednak wpływ na świat realny, potrafiąca opisać jego nawet najgłębiej skrywane tajemnice.

Koszałek-Opalek w utworze Konopnickiej to uczony kronikarz opisujący w swojej księdze wszystko, co się wydarzyło w państwie krasnoludów. „Co widział, co słyszał, to spisywał wiernie, a czego nie widział i nie słyszał, to zmyślił tak pięknie, iż przy czytaniu tej księgi serca wszystkim rosły” [Konopnicka 1958: 10]. Koszałek-Opalek na okładce zaprojektowanej przez Janikowskiego nie tylko nawiązuje do najbardziej znanego utworu Konopnickiej – nadając przy tym projektowi baśniowy charakter – ale pełni jeszcze jedną ważną funkcję: jest przecież twórcą opowieści, a zatem może jawić się nam jako autor wymyślnego świata wyrastającego na kapeluszu pisarki. Może też symbolicznie patronować wielowymiarowej opowieści o jej życiu, w której odnajdujemy tak naprawdę wiele różnorodnych historii – matki sześciorga dzieci walczącej o byt, pisarki zmagającej się z ludzkimi uprzedzeniami, niezależnej kobiety żyjącej w społeczeństwie ograniczającym prawa kobiet, podróżniczki przez większą część życia nieposiadającej własnego domu, żony nieudacznika, która odnalazła szczęście w partnerskim związku z kobietą. Znamienne, że wiele warstw tej opowieści pozostawało w ukryciu albo uległo przekształceniu – tak jak zmyślane historie Koszałka-Opalka.

Kolaż stworzony przez Janikowskiego na kapeluszu poetki to tylko pozorny chaos luźnych skojarzeń, nie znajdziemy w nim bowiem elementów pełniących jedynie funkcję estetyczną. Każdy z nich – od różnych gatunków kwiatów ogrodowych, przez atrybuty stylu życia na przełomie XIX i XX wieku, po postaci z utworów pisarki – to znacząca część układanki: wielowarstwowej, pełnej zagadek, odczytywanej na nowo przez Magdalenę Grzebałkowską biografii Marii Konopnickiej. Wieszczki, zaangażowanej w sprawy narodowe i społeczne. Żony bez męża żyjącej w partnerskim

związku z kobietą. Matki sześciorga dzieci walczącej o ich utrzymanie i wykształcenie, ale ponoszącej też klęskę wychowawczą (potrafiącej odrzucić sprawiającą problemy córkę Helenę i umieścić ją w szpitalu psychiatrycznym czy uniemożliwić córce Laurze rozpoczęcie kariery aktorskiej). Podróżniczki, która dopiero pod koniec życia zamieszkała we własnym domu. Kobiety wolnej i niezależnej, ale stroniącej od wygłaszania radykalnych poglądów feministycznych. Pisarki żyjącej w czasach, kiedy największym komplementem dla piszącej kobiety było zapewnienie, że pisze jak mężczyzna. Janikowski w swoim projekcie uważnie podąża za tą historią i odsłania przed czytelnikiem pełne kontrastów, sprzeczności i dezorientacji światy Konopnickiej.

Bibliografia

- Biały Agnieszka (2008), *Formy opraw książkowych – dotyk skórzanej okładki czy wirtualna prezentacja*, w: *Dokąd zmierzamy? Książka i jej czytelnik. Materiały z II Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej zorganizowanej przez Bibliotekę Główną Uniwersytetu Szczecińskiego, Międzyzdroje 20–22 września 2007 r.*, red. Radosław Gaziński, Książnica Pomorska im. Stanisława Staszica, Szczecin.
- Bierkowski Tomasz, Repucho Ewa (2017), *Co mówią okładki? O jakości komunikatów wizualnych współczesnych edycji wydawanych przez bibliologów i dla bibliologów*, „*Studia o Książce i Informacji*”, t. 36, <https://doi.org/10.19195/2300-7729.36.1>.
- Czernow Anna-Maria, Krzak-Weiss Katarzyna, Wieczorkiewicz Aleksandra (2025), *Szczęśliwe zakończenie poszukiwań krasnoludków z baśni Marii Konopnickiej*, „*Pamiętnik Literacki*”, z. 1, <https://doi.org/10.18318/pl.2025.1.6>.
- Dunin Janusz (2003), *Okładka i obwoluta jako komunikat. Wprowadzenie do problematyki*, w: *Sztuka książki. Historia, teoria, praktyka*, red. Małgorzata Komza, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław.
- Górski Janusz (2020), *Dosłownie. Liternicze i typograficzne okładki polskich książek 1944–2019*, Karakter, Kraków.
- Grzebałkowska Magdalena (2024), *Dezorientacje. Biografia Marii Konopnickiej*, Znak, Kraków.
- Hojka Bożena (2011), *Co można wyczytać z okładek? Rozważania wokół „Tysiąca polskich okładek” Aleksandry i Daniela Mizielińskich*, „*Bibliotekoznawstwo*”, t. 30.

- Hojka Bożena (2012), *Okladka książkowa z perspektywy komunikacyjnej*, w: *W poszukiwaniu odpowiedniej formy. Rola wydawcy, typografa, artysty i technologii w pracy nad książką*, red. Małgorzata Komza, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław.
- Jak ratowaliśmy krasnoludki i sierotkę Marysię (2018), <https://www.bn.org.pl/aktualnosci/3448-jak-ratowalism-y-krasnoludki-i-sierotke-marysie.html> [dostęp: 2.01.2025].
- Janikowski Wojtek (2021), *Najszczęśliwszy jestem, gdy robię dobre okładki*, w: *Książka po okładce. O współczesnym polskim projektowaniu okładek książkowych*, wybór, wstęp, red. Patryk Mogilnicki, Karakter, Kraków.
- Konopnicka Maria (1958), *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*, il. Jan Marcin Szancer, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Konopnicka Maria (2010a), *List do Zofii Królikowskiej z 6 lipca 1901 roku*, w: tejsze, *Listy do synów i córek*, oprac., wstęp i przyp. Lena Magnone, Wydawnictwo IBL PAN, Łódź.
- Konopnicka Maria (2010b), *List do Zofii Królikowskiej z 6 stycznia 1902 roku*, w: tejsze, *Listy do synów i córek*, oprac., wstęp i przyp. Lena Magnone, Wydawnictwo IBL PAN, Łódź.
- Lachman Magdalena (2012), *Nie(d)ocenione usługi okładki*, w: *Stolice i prowincje kultury. Księga jubileuszowa ofiarowana profesor Alinie Kowalczykowej*, red. Jacek Brzozowski, Mirosław Skrzypczyk, Marek Stanisław, IBL, Warszawa.
- Magnone Lena (2011), *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy, słowo/obraz terytorium*, Gdańsk.
- Mogilnicki Patryk, wybór, wstęp, red. (2021), *Książka po okładce. O współczesnym polskim projektowaniu okładek książkowych*, Karakter, Kraków.
- Osuchowska Barbara (2005), *Okladka i obwoluta*, w: tejsze, *Poradnik autora, tłumacza i redaktora*, Inicjał, Warszawa.
- Piekarczyk Dorota (2020), *(Nie) oceniam książki po okładce. Teksty na okładkach publikacji popularnonaukowych*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Pol Anna (2021), *Moim projektowaniem jest cały dom*, w: *Książka po okładce. O współczesnym polskim projektowaniu okładek książkowych*, wybór, wstęp, red. Patryk Mogilnicki, Karakter, Kraków.
- Rychlewski Marcin (2013), *Książka jako towar, książka jako znak. Studia z socjologii literatury*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk.
- Sitkiewicz Piotr (2021), *Sinusoida: pięćdziesiąt lat polskiej okładki*, w: *Książka po okładce. O współczesnym polskim projektowaniu okładek książkowych*, wybór, wstęp, red. Patryk Mogilnicki, Karakter, Kraków.

Szcześniak Katarzyna (2011), *Okladka i obwoluta książki jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne”, t. 4, nr 2, <https://doi.org/10.12775/TSB.2011.015>.

Tomasik Krzysztof (2008), *Pod maską Matki Polki. Maria Konopnicka*, w: tegoż, *Homobiografie. Pisarki i pisarze polscy XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.

Magdalena Bizior

How Much did Maria Konopnicka Have on her Mind? Synthesis in Wojtek Janikowski's Designs based on the Cover of Magdalena Grzebałkowska's *Dezorientacje. Biografia Marii Konopnickiej*

This article presents an analysis of the cover of Magdalena Grzebałkowska's *Dezorientacje. Biografia Marii Konopnickiej* (Disorientations. The Biography of Maria Konopnicka) (published by Znak in 2024) in relation to the works of Wojtek Janikowski and in the context of the covers of contemporary biographies and personal letters of famous Polish writers and artists (including Agnieszka Pasierska's designs for the "Biografie" series by Czarne and Ana Pol's designs for the biographies published by Marginesy.) The starting point for Janikowski's project is the juxtaposition of the poet's photograph with a collage of various elements related to her life and work which were used to form the top of her hat. The cover of Magdalena Grzebałkowska's book is not only a synthetic take on Maria Konopnicka's biography and work, but also a comprehensive and varied vision of women's life in the second half of the 19th century. The article presents an analysis of all the elements that Janikowski placed on the poet's hat which introduce us into the area of associations related to Konopnicka's life and work (flowers, animals, train, travel case, the Eiffel Tower, penny-farthing, book, corset, sabre, krasnal).

Keywords: book cover; biography; Wojtek Janikowski; Maria Konopnicka; Magdalena Grzebałkowska.

Magdalena Bizior – dr hab., prof. UMK w Katedrze Edytorstwa i Literatury Polskiej Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół tekstologii i edytorstwa naukowego. Opracowała tom *Dramatów* Zygmunta Krasińskiego (w ramach *Dzieł zebranych* poety pod redakcją Mirosława Strzyżewskiego, 2017), razem z Maciejem Dombrowskim tom *Dzieł zebranych*

Stanisława Ignacego Witkiewicza pt. „*Nauki ścisłe a filozofia*” i *inne pisma filozoficzne* (1933–1939) (2014), nowe wydanie krytyczne *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego (2015) oraz zbiór listów do Romana Ingardena. Autorka książek *Od egzotyki do mistycznej całości. Przemiany wizji zła w twórczości Juliusza Słowackiego* (2006) i *Romantyczna nuda. Wielka nostalgia za niczym* (2016) oraz artykułów naukowych poświęconych literaturze romantyzmu i zagadnieniom tekstologiczno-edytorskim.

Bogdan Hojdis

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0003-2130-1462

Edycja cyfrowa *Aratusa* i *Fenomenów* Jana Kochanowskiego – problematyka aparatu naukowego

Cyfrowe edycje krytyczne są znacznie rzadsze niż dokumentacyjne. Jednym z powodów jest złożoność aparatu naukowego, który obejmuje nie tylko przypisy, bibliografię i odesłania, ale również warianty przekazów źródłowych, emendacje, koniektury, rozbudowane objaśnienia oraz indeksy.

Niniejszy artykuł dotyczy potencjalnego wydania cyfrowego, jakkolwiek związanego z realizowaną edycją analogową. Pozaornie zagadnienie to wydaje się tylko teoretycznym szczegółem. W istocie jednak odnosi się do problematyki podstawowej, ponieważ pokazuje, że próba adaptacji wydania drukowanego do postaci cyfrowej może wpływać na zmianę koncepcji edycji. Krąg ludzi książki obejmuje wówczas również informatyków współpracujących z edytorami naukowymi oraz zespołem redakcyjnym.

Przygotowany do publikacji w roku 2024 tom 9 *Dzieł wszystkich Jana Kochanowskiego* (Biblioteka Pisarzy Polskich, seria B, nr 31) opracowano w ramach projektu NPRH *Dokończenie wydania sejmowego Dzieł wszystkich Jana Kochanowskiego* (nr 11H18 0246 86, kierownik: prof. Andrzej Dąbrówka, redaktor naukowy tomu:

prof. Robert A. Sucharski¹). Za podstawę tej analogowej edycji krytycznej przyjęto:

1. druk z 1579 roku krakowskiej oficyny Andrzeja Piotrkowczyka zatytułowany *M⟨arci⟩ T⟨ulli⟩ Ciceronis Aratus ad Graecum exemplar expensus, et locis mancis restitutus. Per Ioannem Cochranovium. Cum Adnotationibus. Eiusdem autoris super Festi Auieni Arataeorum paraphrasim, et Germanici Caesaris fragmenta, animaduersiones, siue lectionum coniecturae*;
2. pierwodruk polskojęzycznych *Fenomenów* zamieszczony w tomie zbiorowym *Jan Kochanowski*, który ukazał się w krakowskiej Drukarni Łazarzowej w roku 1585 (*vel* 1585/1586).

Są to **teksty prymarne** (*primary witnesses*) w obecnym wydaniu dzieł Kochanowskiego. Cyceeronowe tłumaczenie na łacinę greckiego dzieła Aratosa z Soloj Φαινόμενα zachowało się do XVI stulecia jednak tylko częściowo, a Kochanowski postanowił odtworzyć brakujące fragmenty łacińskie². Dlatego teksty prymarne z lat 1579–1586 porównano z drukami wydanymi przed rokiem 1579, lecz współczesnymi pisarzowi:

3. Andrzeja Patrycego Nideckiego *Fragmentorum M.T. Ciceronis tomi quattuor* (Wenecja 1561 i 1565) – łacina;
4. Aratosa z Soloj *Phaenomena sive Apparentia* (Bazylea 1547) – greka.

W bieżącej edycji krytycznej owe dwa tytuły stały się faktycznie **tekstami sekundarnymi** (*second witnesses*) wydania. Pracę Nideckiego przywoływano w samej transkrypcji *Aratusa* jako szczególny rodzaj aparatu krytycznego, tj. przypisy odsyłające do wyznaczonych literowo zakresów tekstu. Sporządzono ich wiele, dlatego niekiedy z konieczności umieszczano je nie tylko pod transkrypcją, ale także pod fototypią, czyli faksymile oryginalnych druków [zob. il. 1].

Z kolei *Fragmenty...* Nideckiego oraz *Phaenomena sive Apparentia...* przetranskrybowano i zestawiono w łacińsko-polsko-greckiej synopsie czterech druków [zob. il. 2].

- 1 Profesorom Andrzejowi Dąbrówce i Robertowi Sucharskiemu dziękuję za zgodę na wykorzystanie materiałów wydawniczych przed publikacją.
- 2 Taką przyczynę zamierzenia (*causam voluntatis*) Kochanowski wskazał wprost w *Ad Lectorem benevolem*, tj. we wstępie zamieszczonym w druku z 1579 roku.

Namysł nad przekształceniem tych elementów aparatu naukowego (notek i synopsisy) w taki sposób, by spełniały wymogi edycji cyfrowej, ma również wymiar praktyczny. W latach 2017–2018 w gronie pracowników i współpracowników Instytutu Badań Literackich PAN rozważano bowiem zgłoszenie w konkursie Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki, moduł „Dziedzictwo narodowe” projektu opracowania pełnej cyfrowej edycji twórczości Kochanowskiego³. Wówczas na etapie analizy potrzeb nie przewidziano jednak złożoności materiałów wydawniczych. Warto więc zaznaczyć, że wnioskując o środki na podobny projekt, należałoby inaczej zaplanować informatyczną część przedsięwzięcia.

Zacznijmy od autorskiego i redaktorskiego warsztatu. Synopse opracowano jako arkusz kalkulacyjny w formacie XLSX. Komputerowy zecer wołałby zapewne tabelę w dokumencie DOC lub DOCX, jednak w przypadku zestawień paralelnych arkusz kalkulacyjny okazuje się lepszym wyborem. Informacje o formatowaniu,

ARATUS	A R A T U S
Huic spatio ductum simili latus exstat utrumque,¹ ²⁰⁰ 'At non tertia pars lateris, namque est minor illa,' 'Sed stellis longe densis praecleara reduct. Inferior paulo est Arias et flammis ad Austri Inclinator. Atque etiam vehementius illo³ 'Pices, quorum alter paulo prohibuit ante' ²¹⁰ 'Et magis horridis Aquilonis tangitur alas.' 'Atque horum caudis duplices quasi inesse catenae' 'Videntur, quae diuersae per lumen serpunt' 'Andromedae laevo ex humero, & quae per gremio, ²²⁰ 'Appositum poteris supra cognoscere Piscei.' 'Et pedibus natum summo Iove Persae viues,' 'Quos uinctis retinet defixos corpore Peneus' 'Qua summa ab regione Aquilonis flamma pulsat.' 'Hic dextram ad sedes intendit Casiopeiae, 'Dexterisque pedes vinculos salubribus apsis, 'Puluerulentus viti de terra lapsus repente, 'In caelum victor magnus sub culmina portat. ²³⁰ 'At propter laeum genus omni ex parte locatas 'Parvas Vergilas tenui cum luce videtis. 'Hae septem vulgo perhibentur more venusto 'Stellae, cernuntur vero sex undique paruae; 'At non interire putari conuenit unam.' ²⁴⁰ 'Sed frustra et temere a vulgo ratione sine ulla' 'Septem dicier, ut veteres satantur poetas, 'Aeterno cunctas aevi qui nomine dignant. 'Alycone Meropisque, Celaeo Taygetoque, 'Electra Strepoque, simul sanctissima Maia, 'Hae tenues paruo labentes lumine lucent. ²⁵⁰ 'At magnam nomen signi clarumque vocatur,' 'Propterea quod & casta primordia claret'	Huic spatio ductum simili latus exstat utrumq. At non tertia pars lateris: namq; est minor illa, Sed stellis long' densis praecleara reduct. Inferior paulo est Arias & flammis ad Austri Inclinator: Atq; etiam vehementius illo Pices: quorum alter paulo prohibuit ante, Et magis horridis Aquilonis tangitur ala. Atq; horum caudis duplices quasi inesse catenae Videntur, quae diuersae per lumen serpunt. Atq; vna tandem in stella committitur haerent. Quem veteres foliti coelestem dicere nodum. Andromedae laevo ex humero, & quae per gremio, Appositum poteris supra cognoscere pifcem. Et pedibus natum summo Iove Persae viues, Quos humeris retinet defixos corpore Peneus, Qua summa ab regione Aquilonis flamma pulsat. Hic dextram ad sedes intendit Casiopeiae, Dexterisq; pedes vinculos talibus apsis, Puluerulentus viti de terra lapsus repente, In caelum victor magnus sub culmina portat. At propter laeum genus omni ex parte locatas Paruas Vergilas tenui cum luce videtis. Hae septem vulgo perhibentur more venusto Stellae, cernuntur vero sex undique paruae: At non interire putari conuenit unam. Sed frustra, & temere a vulgo ratione sine ulla Septem dicier, ut veteres satantur poetas. Aeterno cunctas aevi qui nomine dignant. Alycone, Meropisque, Celaeo, Taygetoque, Electra, Strepisque, simul sanctissima Maia, Hae tenues paruo labentes lumine lucent. At magnam nomen signi, clarumque vocatur, Propterea quod & casta primordia claret,
C Et post 58	C Et post [59]

Il. 1 Przypisy do transkrypcji *Aratusa* Jana Kochanowskiego (1579) wyznaczające „strefy wspólne” z zachowanymi fragmentami łacińskiego przekładu Cyclerona

Źródło: Kochanowski (w druku): 58–[59].

[illegible]

Il. 2 Fragment synoptycznego zestawienia tekstów Jana Kochanowskiego, Marka Cyserona oraz Aratosa z Soloj

Źródło: Kochanowski (w druku): [642]–[643].

układzie i zawartości komórek można bowiem przekształcić i wykorzystać do stworzenia bazy danych, a następnie wprowadzać potrzebne relacje. Należy podkreślić, że takie rozwiązanie zostało już przetestowane – to właśnie w arkuszach kalkulacyjnych poznańscy językoznawcy przygotowywali bowiem teksty do cyfrowej edycji staropolskich apokryfów Nowego Testamentu, która powstawała w ramach projektu NCN *Początki języka polskiego i kultury religijnej w świetle średniowiecznych apokryfów Nowego Testamentu. Uniwersalne narzędzie do badań polskich tekstów apokryficznych* (nr 2017/26/Ε/HS2/00083, kierownik: prof. Dorota Rojszczak-Robińska).

W *Przyjętych rozwiązaniach edytorskich* [zob. PRE 2024]⁴ wykonawcy projektu wyjaśnili, że dygitalna edycja staropolskich apokryfów była warunkowana

funkcjonalnością narzędzia, które z jednej strony ma umożliwić badania nad apokryfami specjalistom z różnych dziedzin (nie tylko językoznawcom czy filologom), z drugiej, obejmuje zarówno rękopisy, jak i druki (narzędzie musi przeszukiwać jedną i drugą grupę tekstów). [Czynnik ten – B.H.] stoi w opozycji do pozostałych: **ma charakter praktyczny, nie naukowy** [wyróż. – B.H.]. Wymusza też od razu odejście od tradycji edytorskiej – aby narzędzie było funkcjonalne, trzeba było w podobny sposób potraktować rękopisy i druki, na przykład sporządzając transliterację tych ostatnich, co samo w sobie jest decyzją tyleż ułatwiającą pracę z tekstami (zwłaszcza niefilologom), ile niemal nieznaną w polskiej praktyce edytorskiej. [PRE 2024]

Transliterowanie druków może wydawać się zabiegiem nietypowym, jednak w tekstowej relacyjnej bazie danych jednoznaczne odesłania są po prostu konieczne. Dwie postaci tego samego tekstu w formie różnych ciągów znakowych faktycznie przynależałyby bowiem do odmiennych zbiorów. Trzeba więc zaznaczyć, że rozwiązania praktyczne, nawet jeśli odbiegają od tradycyjnych zaleceń [zob. Borowiec, Maslej, Mika i in., red. 2017: 8], wcale nie

4 Dokument na stronie internetowej *Staropolskie apokryfy Nowego Testamentu*.

przestają być naukowe, ponieważ nadal służą „badaniom prowadzonym w dowolnym zakresie i przy zastosowaniu dowolnej metodologii” [Loth 2006: 23].

Paradoksalnie uproszczenia odnajdujemy również w synopsie, która jest przecież elementem wzorcowej edycji krytycznej typu A [Loth 2006: 23]. O ile teksty prymarne Kochanowskiego w częściach *Tekst. Reprodukacja fototypiczna. Transkrypcja* zostały przygotowane zgodnie z tradycyjnymi zasadami wydawania tekstów staropolskich [*Teksty typu A. Teksty nowożytnie...* 1955: 48–87], o tyle w synopsie te same utwory oraz teksty sekundarne – *Fragmentorum...* i *Phaenomena sive Apparentia* – już nie. W tym miejscu nie towarzyszy im bowiem fototypia, brak w nich numeracji wersów i składek, a także wyróżnionych kursywą poprawek pewnych (emendacji) błędów drukarskich [zob. il. 3].

W przypadku powtórzonych tekstów prymarnych nie ma to znaczenia, jednak warto zauważyć, że odbiorca-badacz nie może zweryfikować wykonanych przez wydawców nowych transkrypcji przede wszystkim z powodu braku faksymiliów oryginalnych druków. A błędy niestety się zdarzają. Synopsa w arkuszu kalkulacyjnym zawiera zduplikowany wers „Increpuitque imbres inamoenae voce morantes” obecny w łacińskim *Aratusie* Kochanowskiego [Kochanowski (w druku): 105 (w. 1024)], ale niewystępujący w żadnym z dwóch wydań *Fragmentorum...* Nideckiego. Duplikacja nastąpiła zapewne wskutek przypadkowego przytrzymania i przeciągnięcia komórki z lewej do prawej. Czynność ta w aplikacji MS Excel jest bowiem poleceniem kopiowania zawartości⁵. Pomyłka przeszła przez sita recenzji i adiustacji. Zauważył ją dopiero... informatyk, który przyporządkowywał do transkrypcji skany odpowiednich stron *Fragmentorum...* Nideckiego [zob. il. 4]⁶.

Należy w tym miejscu podkreślić, że cyfrowych reprintów nie można wybierać jedynie ze względu na jakość skanów czy udostępnianie przez wygodny i szybki API (*application programming*

5 Nowe typy błędów, jakie pojawiają się podczas komputerowego tworzenia i przetwarzania tekstów, to temat wymagający oddzielnych rozważań.

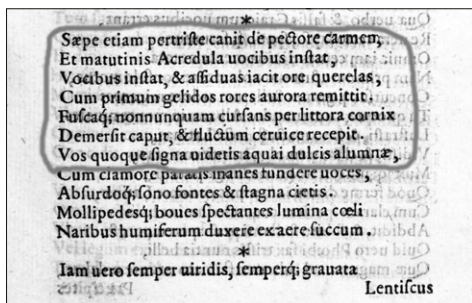
6 Dziękuję mgr. Adamowi Cankudisowi za wieloletnie wsparcie informatyczne projektów cyfrowych edycji realizowanych na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM.

		ARATUS	
Dicitur esse polus: latet alter merus in undis: E regione alter Borcam lapaz adunx erat. Hunc Arcti circum geminae voluuntur: eisdem Plaustra etiam dicunt: et imago est proxima plaustris, Lumina si obtineant sua temonesque rotaeque. Quod si forte Unas magis appellare libebit, Ora micant obversa feris: capite altera tergo Imminet alterius: cursus resupinus utriusque. Si qua fides famae, Cressa tellure profectas Iuppiter in caelo, victus pietate, locavit, Dictae quoque ab is foret emutritus in antro, Saeuam Curetes cum deludere parentem. Ex is altera apud Graios Cynosura vocatur, Altera dicitur esse Helice: latera huius, & ardens Cauda illustratur stellarum lumine claro, Quas nostri septem soliti vocitare Triones. Hanc Graii observant, pelagi per caerulea nantes, Germanae numero stellarum dispositoque Par Cynosura: polum sublimis lustrat eundem. Hac fidunt duce nocturna Phoenices in alto, Sed prior illa magis stellis distincta refulget, Et late prima confestim a nocte videtur: Haec vero parva est, sed nautis usus in hac est. Nam cursu interiore brevi conuertitur orbe: Atque haec Sidonias nunquam est frustrata carinas. Has inter, veluti rapido cum gurgite flumen, Torsus draco serpit subter superaque revolvens. Sese: conficiensque sinus et corpore flexos, Oceano tingi metuentes implicat Arctos. Hanc longa effusis cauda mittit, et illam Spira comprehendit: protenditur vltima cauda Ad caput usque Helices: Cynosurae lubrica summum Claudit spira caput, pedibusque aduoluitur imis.		Dicitur esse polus: latet alter merus in undis. E regione alter Borcam lapaz adunx erat. Hunc Arcti circum geminae voluuntur: eisdem Plaustra etiam dicunt: et imago est proxima plaustris, Lumina si obtineant sua temonesque rotaeque. Quod si forte Unas magis appellare libebit, Ora micant obversa feris, capite altera tergo Imminet alterius, cursus resupinus utriusque. Si qua fides famae, Cressa tellure profectas Iuppiter in caelo, victus pietate, locavit, Dictae quoque ab is foret emutritus in antro, Saeuam Curetes cum deludere parentem. Ex is altera apud Graios Cynosura vocatur, Altera dicitur esse Helice: latera huius et ardens Cauda illustratur stellarum lumine claro, Quas nostri septem soliti vocitare Triones. Hanc Graii observant, pelagi per caerulea nantes, Germanae numero stellarum dispositoque Par Cynosura polum sublimis lustrat eundem. Hac fidunt duce nocturna Phoenices in alto, Sed prior illa magis stellis distincta refulget Et late prima confestim a nocte videtur: Haec vero parva est, sed nautis usus in hac est, Nam cursu interiore brevi conuertitur orbe: Atque haec Sidonias nunquam est frustrata carinas. Has inter, veluti rapido cum gurgite flumen, Torsus draco serpit subter superaque revolvens. Sese: conficiensque sinus et corpore flexos, Oceano tingi metuentes implicat Arctos. Hanc longa effusis cauda mittit, et illam Spira comprehendit: protenditur vltima cauda Ad caput usque Helices: Cynosurae lubrica summum Claudit spira caput, pedibusque aduoluitur imis.	
[44]		[Bv] Unde	
		.../ Fragment 1565 - Phoen. fragm. 3; .../ Fragment 1565 - Phoen. fragm. 6; .../ Fragment 1565 - Phoen. fragm. 5; .../ Fragment 1565 - Phoen. fragm. 6; 1-3; .../ Fragment 1565 - Phoen. fragm. 6; 6; .../ Fragment 1565 - Phoen. fragm. 6; 7; Torus' Draco serpit subter superaque revolvens. .../ Fragment 1565 - Phoen. fragm. 6; 8.	

30-49	Hunc Arcti circum geminae voluuntur: eisdem Plaustra etiam dicunt: et imago est proxima plaustris, Lumina si obtineant sua temonesque rotaeque. Quod si forte Unas magis appellare libebit, Ora micant obversa feris, capite altera tergo Imminet alterius, cursus resupinus utriusque. Si qua fides famae, Cressa tellure profectas Iuppiter in caelo, victus pietate, locavit, Dictae quoque ab is foret emutritus in antro, Saeuam Curetes cum deludere parentem. Ex is altera apud Graios Cynosura vocatur, Altera dicitur esse Helice: latera huius et ardens Cauda illustratur stellarum lumine claro, Quas nostri septem soliti vocitare Triones. Hanc Graii observant, pelagi per caerulea nantes, Germanae numero stellarum dispositoque Par Cynosura polum sublimis lustrat eundem. Hac fidunt duce nocturna Phoenices in alto, Sed prior illa magis stellis distincta refulget Et late prima confestim a nocte videtur: Haec vero parva est, sed nautis usus in hac est, Nam cursu interiore brevi conuertitur orbe, Atque haec Sidonias nunquam est frustrata carinas. Has inter, veluti rapido cum gurgite flumen, Torvus draco serpit subter superaque revolvens Sese, conficiensque sinus et corpore flexos,	frag. 4	1-2	Ex his altera apud Graios Cynosura vocatur, Altera dicitur esse Helice.
		frag. 5	1	Quas nostri septem soliti vocitare triones.
		frag. 6	1-3	Hac fidunt duce nocturna Phoenices in alto, Sed prior illa magis stellis distincta refulget, Et late prima confestim a nocte videtur, Haec vero parva est, sed nautis usus in hac est.
50-52			4-5	Nam cursu interiore brevi conuertitur orbe.
53-72		frag. 6	6-8	Has inter, veluti rapido cum gurgite flumen, Torvus draco serpit, subter superaque revolvens Sese, conficiensque sinus et corpore flexos.

Il. 3 Korekta przedstawionych liter: *cricum* / *circum*. Od góry od lewej: s. 44 – faksymile, s. 45 – transkrypcja, s. 642 – synopsa
 Źródło: Kochanowski (w druku): [44]–45, 642.

A	B	C	D	E
1081	Vos quoque signa videtis, aequi dulcis alumnae,		7	Vos quoque signa videtis aequi dulcis alumnae,
1082	Cum clamore paratis inanes fundere voces		8	Cum clamore paratis inanes fundere voces
1083	Absurdoque sono fontes et stagna cietis.		9	Absurdoque sono fontes et stagna cietis.
1084	Saepe etiam pertriste canit de pectore carmen		1	Saepe etiam pertriste canit de pectore carmen
1085	Et matutinis Acredula vocibus instat.		2	Et matutinis Acredula vocibus instat.
1086	Puscaque nonnumquam cursans per littora cornix	frag. 4	5	Puscaque nonnumquam cursans per littora cornix
1087	Demersit caput et fluctum cervicis recepit		6	Demersit caput et fluctum cervicis recepit.
1088	Increpatque imbres inanoena voce morantes.		11	Increpatque imbres inanoena voce morantes.
1089				
1090	Mollipedesque boves spectantes lumina caeli		10	Mollipedesque boves spectantes lumina caeli
1091	Naribus umiferum duxere ex aere succum.		11	Naribus umiferum duxere ex aere succum.
1092	Formicaeque cavis prompserunt ova cavemis			



- Il. 4 U góry: dokument roboczy w formacie XLSX, komórki B1088 – tekst Kochanowskiego, E1088 – zduplikowany tekst u Nideckiego; u dołu: Andrzej Patrycy Nidecki, *Fragmentorum M.T. Ciceronis tomus quattuor*, Wenecja 1565 – reprint cyfrowy w repozytorium Austriackiej Biblioteki Narodowej, fragment skanu 168

Źródła: materiały wydawnicze prof. Roberta Sucharskiego; Nidecki 1565.

interface), zdygitalizowane książki przejmują bowiem wszystkie mankamenty papierowych oryginałów. Problem dotyczy zwłaszcza kolejności i kompletności kart: stare druki zachowały się zwykle w oprawach wtórnych, co oznacza, że były poddawane pracom introligatorskim, podczas których dochodziło do przedstawiania czy gubienia kart, oprawiania tylko części pierwotnej książki albo odwrotnie – umieszczenia w jednej oprawie kilku różnych druków. Dodatkowo cyfrowe reprints mogą zawierać błędy wynikające z niestarannej dygitalizacji.

Korzystając z funkcji wyszukiwania zagregowanego, dostępnej w serwisach Europeana czy Internet Archive Digital Library, można odnaleźć drugie wydanie *Fragmentorum M.T. Ciceronis tomus quattuor* Nideckiego w repozytoriach – m.in. CBN Polona, Österreichische Nationalbibliothek oraz Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Wprawdzie druk sporządzono w weneckiej oficynie

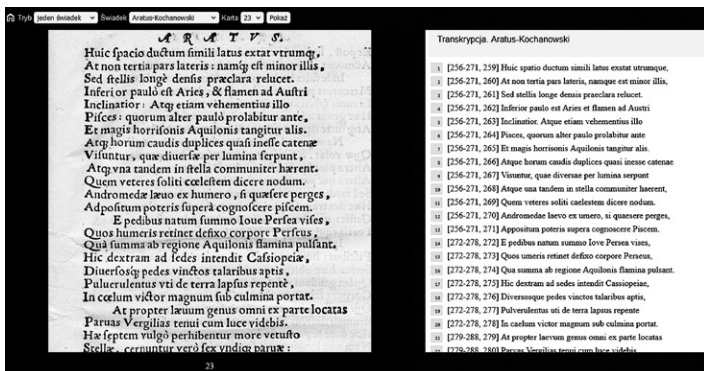
Giordana Zilettiego, jednak egzemplarz rzymski byłby złym wyborem – nawet pomijając nie najlepszy stan zachowania papieru. W druku tym brakuje bowiem dwóch kart, a inne poprzestawiano. Przykładem mogą być chociażby otwierające książkę *scholia*, które w egzemplarzach polskim i austriackim poprzedzają *orationes, epistoles, philosophica i poemata*. Ale to pozorne przesunięcie części – scholia obejmują bowiem tylko jedną kartę, po której następują już oracje. Błąd powstał więc raczej podczas oprawiania, a sprzyjał mu fakt, że Ziletti foliowanie każdego tomu zaczynał od karty pierwszej. Nawet bez analizowania dalszych różnic widać, że wybór podstawy źródłowej cyfrowych faksymiliów powinien być merytorycznie równie staranny jak w wypadku tradycyjnej edycji analogowej. A w naszym wypadku warto jeszcze dodać, iż zalecenie to odnosi się zarówno do tekstów prymarnych, jak i sekundarnych.

Można oczywiście uznać, że opatrzenie fototypiami obu tekstów sekundarnych byłoby wyrazem przesadnej akrybii. Poza tym synopsa podaje porządek wersów zawsze za Kochanowskim, a nie zgodnie z oryginalnymi drukami [por. il. 4]. W efekcie zdarzają się sytuacje, gdy skan całej strony papierowego oryginału przyporządkowany jest tylko jednemu wersowi transkrybowanego tekstu sekundarnego, jak np. w przypadku wersu „E pedibus natum summo Iove Persea vises” przejętego ze scholiów przez Kochanowskiego [por. il. 1]. Informatycznie problem ten jednak dość łatwo rozwiązać.

Aratus-Kochanowski		Fragmenta-Cyceron	
Typ zapisu	transkrypcja	Typ zapisu	transkrypcja
267	Venerat, hinc diuvenae per hinc regunt	267	Venerat, hinc diuvenae per hinc regunt
268	Atque una hinc in omnia committit laurot.	268	Atque una hinc in omnia committit laurot.
269	Quia venere soliti caelestem dicere solut.	269	Quia venere soliti caelestem dicere solut.
270	Andromeda lauro in unari, si quoniam paret.	270	Andromeda lauro in unari, si quoniam paret.
271	Appropinquat paret hinc cognoscere Perseum.	271	Appropinquat paret hinc cognoscere Perseum.
272	E pedibus hinc natum Iove Persea viset.	272	E pedibus hinc natum Iove Persea viset.
273	Quoniam hinc natum defixo corpore Perseus.	273	Quoniam hinc natum defixo corpore Perseus.
274	Qui natum ab regione Argolis flamma pulsat.	274	Qui natum ab regione Argolis flamma pulsat.
275	Hic dectra ad odes intetio hinc regunt.	275	Hic dectra ad odes intetio hinc regunt.
276	Diuvenae paret victus talibus aptis.	276	Diuvenae paret victus talibus aptis.
277	Pelrusatui ut de terra hinc regunt.	277	Pelrusatui ut de terra hinc regunt.
278	In caelum victus magnus sub calina portat.	278	In caelum victus magnus sub calina portat.
279	At paret laurot gressu omni in parte locat.	279	At paret laurot gressu omni in parte locat.
280	Perseus Virgine tenet cum lauro talibus.	280	Perseus Virgine tenet cum lauro talibus.
281	Hic regunt virgo paret hinc regunt.	281	Hic regunt virgo paret hinc regunt.
282	Laurot, utique nata omnia angustae natum.	282	Laurot, utique nata omnia angustae natum.
283	Ego illam principis loco entronque vocantem.	283	Ego illam principis loco entronque vocantem.
284	Sedre epulas natus angustae omni in parte locat.	284	Sedre epulas natus angustae omni in parte locat.

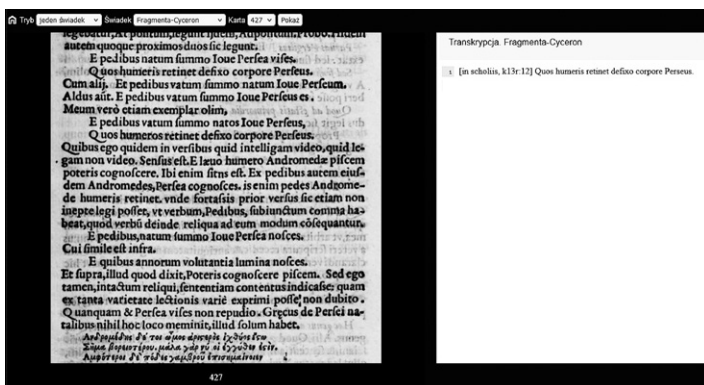
Il. 5 Porównanie dwóch świadków – *primary witness* (Aratus Kochanowskiego) i *secondary witness* (Fragmentorum... Nideckiego) – z oznaczeniem różnic między tekstami

Źródło: Kochanowski 2025.



II. 6 Zestawienie jednego świadka – *primary witness* (Aratus Kochanowskiego), faksymile (druk Piotrkowczyka, 1579)

Źródło: Kochanowski 2025.



II. 7 Zestawienie jednego świadka – *secondary witness* (Fragmentorum... Nideckiego), faksymile (druk Zilettiego, 1565)

Źródło: Kochanowski 2025.

Powyższe zestawienia nie uwzględniają jeszcze emendacji w transkrypcjach i powiązań z tekstami towarzyszącymi. Jeśli jednak potraktujemy edycję cyfrową nie jako adaptację publikacji papierowej, lecz jako całkiem nowe wydanie, to uzupełnione i poprawione w synopsie transkrypcje nie tylko czynią zbędnym ów „szczególny rodzaj aparatu krytycznego”, jakim są przypisy dolne pod transkrypcją i fototypią, ale także całkowicie zastępują obie główne transkrypcje tekstów prymarnych Kochanowskiego.

Oczywiście osobną kwestią pozostaje łączenie synoptycznych transkrypcji ze wstępami, komentarzami i indeksami. Te ostatnie powinny być raczej tekstową relacyjną bazą danych, z której zasób leksykalny stosunkowo prosto będzie można agregować i systematyzować do celów badawczych bądź wydawniczych.

• • •

Cyfrowa edycja pozwala uprościć aparat naukowy, a przy tym wspiera tradycyjne zasady wydań krytycznych, ponieważ ułatwia kontrolowanie wersji transkrybowanych z oryginałami. W naszym wypadku wszystkie transkrypcje łacińskie, polskie i greckie można zestawić z faksymiliami starodruków, pod warunkiem wszakże, że wybierze-my bądź wytworzymy takie reprinty, które będą poprawne analogowo (brak błędów intrologatorskich, poważnych uszkodzeń i ubytków druku) oraz dygitalnie (jakość, kompletność i kolejność skanów).

W zestawieniu przygotowanym do druku przyjęto następujący porządek: *Aratus* Kochanowskiego (1579), *Fragmentorum...* Nideckiego (1565), *Fenomena* Kochanowskiego (1585), *Phaenomena* Aratosa (1547). W postaci cyfrowej zestawienie jest jednak dynamiczne i można wyłączać widok niektórych utworów albo zmieniać ich kolejność, np. żeby porównać: a) tylko zależności łacińskiego tekstu Cycerona od podstawy greckiej, b) tylko łacińską edycję Kochanowskiego z jego *Fenomenami*. Mogłoby się więc wydawać, że cyfrowa wersja synopsy to odpowiednie narzędzie do śledzenia przejęć, opuszczeń czy dopełnień – *scil.* sposób na prezentację ewoluowania kreacji literackiej. Jeśli jednak spróbujemy wykorzystać to narzędzie do edycji genetycznej manuskryptów, to problemem może okazać się konieczność jednoznacznych rozstrzygnięć. Rękopisy staropolskie raczej nie będą wyzwaniem, lecz co począć z dawnymi wariantywnymi zapiskami, jak choćby z *Królem-Ducha* Juliusza Słowackiego? Czy zestawić z transkrypcją rękopiśmienne fragmenty przekreślone, nadpisane, dopisane, obrócone? A jeśli tak, to w jaki sposób? Oczywiście w wydaniu analogowym także przyjdzie się zmierzyć z tego typu dylematami, ale w edycji cyfrowej nie ma przestrzeni na niedopowiedzenia, a brak decyzji jest trudniejszy do ukrycia.

Bibliografia

Źródła

STARODRUKI I RĘKOPISY

Aratos z Soloj (1547), *Phaenomena...*, w: *Procli De sphaera Liber, Cleomedis De mundo sive circularis inspectionis meterorum libri duo, Arati Solensis Phaenomena sive Apparentia, Dionysii Afri Descriptio orbis habitabilis*, Officina Henricum Petri, Basileae [Bazylea].

Reprinty cyfrowe:

- ¶ Biblioteca Nazionale Centrale di Roma: https://archive.org/details/bub_gb_O8Flqw9Zs3wC [dostęp: 3.09.2025].
- ¶ München, Bayerische Staatsbibliothek: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00015842?page=,1> [dostęp: 3.09.2025].
- ¶ Universidad de Sevilla: <https://idus.us.es/items/40ca65c2-eoad-459a-bb08-c3816f2466c8> [dostęp: 3.09.2025].

Kochanowski Jan (1579), *M.T. Ciceronis Aratus ad Graecum exemplar expensus, et locis mancis restitutus...*, Officina Andreae Petricovii [Oficyna Andrzeja Piotrkowczyka], Cracoviae [Kraków].

Nidecki Andrzej Patrycy (1561), *Fragmentorum M. Tullii Ciceronis tomii quattuor*, Officina Iordani Zailleti, Venetiis [Wenecja].

Reprinty cyfrowe:

- ¶ Dolnośląska Biblioteka Cyfrowa: <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/publication/8275?language=en> [dostęp: 3.09.2025].
- ¶ München, Bayerische Staatsbibliothek: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10171756?page=,1> [dostęp: 3.09.2025].

Nidecki Andrzej Patrycy (1565), *M. Tullii Ciceronis fragmentorum tomii quattuor*, Officina Iordani Zailleti, Venetiis [Wenecja].

Reprinty cyfrowe:

- ¶ Biblioteca Nazionale Centrale di Roma: https://archive.org/details/bub_gb_Gj3mibJvG3sC [dostęp: 3.09.2025].
- ¶ Österreichische Nationalbibliothek: https://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ180834309 [dostęp: 3.09.2025].
- ¶ Cyfrowa Biblioteka Narodowa Polona: <https://polona.pl/item-view/3d1eddo3-bd10-49a1-add1-567c20e639e1?page=22> [dostęp: 3.09.2025].

Phaenomena (1585), w: *Jan Kochanowski*, Drukarnia Łazarzowa, Kraków.

Reprinty cyfrowe:

- ¶ Cyfrowa Biblioteka Narodowa Polona: <https://polona.pl/preview/409e47ac-9254-4747-a66c-b19349095fea> [dostęp: 3.09.2025].
- ¶ Małopolska Biblioteka Cyfrowa: <http://old.mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=83130&from=publication> [dostęp: 3.09.2025].

Słowacki Juliusz (1845–1846), *Król-Duch. Rapsod 1-szy*. [tzw. rękopis pierwszy poematu].

Cyfrowe faksymile:

- ¶ Dolnośląska Biblioteka Cyfrowa: <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/publication/9440/edition/8525/content> [dostęp: 3.09.2025].

EDYCJE

Kochanowski Jan (2025), *Aratus. Fenomena* [próba cyfrowej edycji online; przygotowali Bogdan Hojdis i Adam Cankudis] <http://150.254.115.146/aratus/> [dostęp 24.04.2025].

Kochanowski Jan (w druku), *Aratus. Fenomena*, oprac. Jerzy Axer, Marian Borecki, Janusz S. Gruchala i in.

Literatura

Borowiec Karolina, Maslej Dorota, Mika Tomasz, Rojszczak-Robińska Dorota, red. (2017), *Jak wydawać teksty dawne*, Rys, Poznań.

Loth Roman (2006), *Podstawowe pojęcia i problemy tekstologii i edytorstwa naukowego*, IBL PAN, Warszawa.

PRE – *Przyjęte rozwiązania edytorskie* (2024), <https://apocrypha.amu.edu.pl/about?id=3> [dostęp: 4.12.2024].

Prussak Zofia (2020), *Zmierzch edycji krytycznych?*, „Pamiętnik Literacki”, z. 4, <https://doi.org/10.18318/pl.2020.4.3>.

Teksty typu A. Teksty nowożytnie do połowy XVIII wieku (1955), w: *Zasady wydawania tekstów staropolskich. Projekt*, red. Maria Renata Maye-nowa, oprac. Jerzy Woronczak, współłudz. Zofia Florczak, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław.

Bogdan Hojdis

Digital Edition of Jan Kochanowski's *Aratus* and *Fenomena* – the Issue of the Back Matter

In this text, the author uses the critical edition of Jan Kochanowski's *Aratus* and *Fenomena* being prepared at the Institute of Literary Research of

the Polish Academy of Sciences to present the practical aspects of creating a functional back matter in relation to the first digital proof of such an edition. The rules for publishing Old Polish texts, which were created at the Institute in the late 1950s are confronted with the practice of classical philologists (in this case, Neo-Latinists) and with the contemporary digital toolset used for both textological research and publishing. It turns out that the adaptation of an analog edition to a digital one might cause a change in the concept of a given edition and that in such cases a significant role is played by the programmers working with the scientific editors and the editorial team.

Keywords: literary studies; editing; digital scientific editions.

Bogdan Hojdis – dr hab., prof. UAM, literaturoznawca i edytor zatrudniony w Instytucie Filologii Polskiej. Jest autorem i współautorem książek: *O współlistnieniu słów i obrazów w kulturze polskiego średniowiecza* (2000), *Literackie fragmenty w XVI-wiecznej sylwie rodziny Pieniążków ze Skrzydłnej* (2009), *Literatura staropolska* (2009; współautorzy: Katarzyna Meller, Jacek Kowalski), *Vademecum historyka mediewisty* (2012; red. nauk. Jarosław Nikodem, Dariusz Andrzej Sikorski), *Tematyka średniowieczna w polskiej fabule filmowej* (2013). Uczestniczył również jako wykonawca w wieloletnich projektach wydawniczych *Libri Librorum. Pars 1: Bibliotheca paleotyporum in lingua Polonica impressorum* oraz *Dokończenie sejmowego wydania „Dzieł wszystkich” Jana Kochanowskiego*. Adres e-mail: hojdis@amu.edu.pl.

Lektury

Mateusz Wiater

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0002-3789-3506

Źródła antyczne i nowożytne w diariuszu Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła Sierotki (na przykładzie opisu kameleona)

Diariusz podróży Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła Sierotki¹, świadectwo jego pielgrzymki do Ziemi Świętej, którą odbył w latach 1582–1584², należy do najobszerniejszych i najbogatszych w szczególności staropolskich opisów Bliskiego Wschodu. Radziwiłł został zachęcony do utrwalenia swoich wspomnień najprawdopodobniej przez przyjaciół, a tekst, napisany w języku polskim, krążył początkowo w obiegu rękopiśmiennym [zob. Kempa 2000: 123–124]. Relacja Sierotki po raz pierwszy ukazała się drukiem w 1601 roku w Braniewie w formie czterech łacińskich listów z podróży adresowanych rzekomo do przyjaciela, autorem tłumaczenia i adaptacji był zaś Tomasz Treter [zob. Radziwiłł 1601]. W takiej formie

- 1 Mikołaj Krzysztof Radziwiłł zwany Sierotką (1549–1616) – syn Mikołaja Radziwiłła Czarnego, od 1604 roku wojewoda wileński, pierwszy ordynat nieświeski. Podstawowe informacje na temat biografii Sierotki podaje *Polski słownik biograficzny* [Lulewicz 1987], obszerną monografię poświęconą jego postaci opublikował zaś Tomasz Kempa [2000].
- 2 Z Nieświeża Radziwiłł udał się do Wenecji, skąd drogą morską dostał się do Syrii; po drodze zatrzymał się m.in. na Krecie i na Cyprze. Zwiedził Palestynę i Egipt, a następnie pożeglował na południe Włoch, by lądem dotrzeć do Wenecji, a stamtąd z powrotem do Nieświeża [por. Kempa 2000: 331–333].

dzieło to zostało wkrótce (1603) przetłumaczone na język niemiecki [zob. Radziwiłł 1603], natomiast jego polski przekład, autorstwa Andrzeja Wargockiego, ukazał się w 1607 roku [zob. Radziwiłł 1607], przy czym w obydwu przypadkach podstawą edycji była wersja Tretera³. Do końca XIX wieku opublikowano w sumie cztery wydania łacińskie (w tym pierwsze, z 1601 roku, w trzech różniących się odbiciach [zob. Alexandrowicz 1967: 526]), osiem polskich, dwa niemieckie oraz dwa rosyjskie [zob. Pollak i in. 1965: 153; por. Estreicher 1915: 88–91], natomiast oryginalny tekst *Peregrynacji* – sprzed adaptacji Tretera – wydał na podstawie dostępnych rękopisów Jan Czubek dopiero w 1925 roku [zob. Radziwiłł 1925]. Na zachowanych przekazach rękopiśmiennych⁴, przede wszystkim na rękopisie Biblioteki Zamoyskich o sygnaturze 1202 [zob. Kukulski 1962: 254], opiera się również najnowsze wydanie *Peregrynacji* z 1962 roku opracowane przez Leszka Kukulskiego⁵. Zostało ono uzupełnione o nieobecne w rękopisach fragmenty wydania z 1601 roku oraz wydania antwerpskiego z roku 1614 [zob. Kukulski 1962: 253–254].

Tak duża liczba edycji świadczy o ogromnej popularności dzieła Radziwiłła. Przyczyny tego zjawiska omawia Tomasz Kempa, za najistotniejszy uznając cechującą księcia niezwykłą ciekawość świata, połączoną z dużą wiedzą i umiejętnością przekazywania jej czytelnikowi. Badacz zwraca przy tym uwagę na krytycyzm Radziwiłła, który „mimo że obficie wykorzystuje literaturę podróżniczą pochodzącą z XVI wieku oraz dzieła historyków (także starożytnych), ufa przede wszystkim swym zmysłom” [Kempa 2000: 127].

- 3 Sam Wargocki zaznacza w przedmowie do wydania z 1607 roku, że widział wiele polskich wersji *Peregrynacji*, ale „dziwnie powaryjowanych”, dlatego zdecydował się wziąć „łacińską *Peregrynacją*”, która była z oryginału własnego polskiego przełożona” [Radziwiłł 1607: b.p.].
- 4 Tematem istniejących rękopisów *Peregrynacji* zajmował się Stanisław Alexandrowicz [1976: 595–601].
- 5 Jeśli nie notuję inaczej, podaję cytaty za tym właśnie wydaniem, oznaczając je skrótem: MKR. W niektórych miejscach, dla uczynienia tekstu, dokonałem nieznacznych ingerencji o charakterze transkrypcji modernizującej: (w) *lecie zam. lecie, nie g'rzeczy zam. nie grzeczy, za raz zam. zaraz*. Uzupełnienia w nawiasach kwadratowych wprowadził Kukulski na podstawie XVII-wiecznych wydań *Peregrynacji*.

Sposób, w jaki Radziwiłł Sierotka korzysta z przekazów źródłowych, należy osadzić w kontekście historyczno-kulturowym epoki wczesnonowożytnej oraz obranej przez autora metody opisu. Dobrym przykładem jest pochodzący z *Peregrynacji* opis kameleona sporządzony na podstawie bezpośredniej obserwacji oraz swego rodzaju doświadczenia przeprowadzonego przez podróżnika. Fragment ten pokazuje również, jak żywe w XVI wieku były wyobrażenia pochodzące z pism autorów starożytnych, zawiera bowiem znane z *Historii naturalnej* Pliniusza Starszego przekonanie, że kameleon żywi się wyłącznie powietrzem. Ślady lektury Pliniusza odnaleźć można przy tym w całym opisie, a wpływ tego autora stanie się szczególnie widoczny, jeśli porównamy pierwotną wersję relacji z adaptacją Tretera i tłumaczeniem Wargockiego.

Krytycyzm wobec wykorzystywanych źródeł, o którym w odniesieniu do *Peregrynacji* piszą Kempa i inni badacze⁶, charakterystyczny jest dla ruchu humanistycznego, z którym Radziwiłł, jako człowiek dobrze wykształcony i odcytany, był znakomicie zaznajomiony. Humanizm, jak pisze Iwona Krupecka, odkrył historię w obu jej wymiarach (czasowym i przestrzennym): lingwistyczno-historyczne metody analizy źródeł oraz historyczność, nakazującą rozpatrywać każdy tekst we właściwym kontekście. W tym samym czasie nastąpiła również inna (r)ewolucja: geometryczno-empiryczna (jak określa ją przywołana autorka). Dowartościowała ona doświadczenie jako sposób pozyskiwania wiedzy oraz propagowała wizję świata jako struktury geometrycznej. Człowiek wykształcony mógł tę strukturę nie tylko poznawać, ale i modelować.

Obydwie (r)ewolucje, geometryczno-empiryczną i historyczną, łączyła niechęć do autorytetów; obydwie doprowadziły też do odrzucenia hierarchii autorytetów jako sposobu uzasadniania wiedzy oraz zakwestionowania uznawania tekstów

6 Warto tutaj wspomnieć spostrzeżenia Kazimierza Hartleba [1934: 18–22], a także opinię Alojzego Sajkowskiego, który podkreśla „walory obserwacyjne pisarza, krytycyzm, zgola **renesansową** [wyróż. – M.W.] chciwość dociekania prawdy” [Sajkowski 1965: 38].

za autorytety właśnie, a nie za źródła historyczne. [Krupecka 2021: 157; por. Krupecka 2021: 145–161]

Ten dystans w stosunku do cytowanych tekstów widoczny jest w dziele Radziwiłła i łączy się z jeszcze jedną cechą, a mianowicie z przyjętą przez autora dokumentarystyczną metodą opisu.

Sam Radziwiłł zarówno na początku, jak i na końcu swojej relacji zaznacza, że prowadzi opis w sposób odmienny od tego, który cechuje dzieła historyków, przy czym należy podkreślić, że fragmenty te znalazły się w łacińskim wydaniu przygotowanym przez Tretera, a następnie w jego tłumaczeniu autorstwa Wargockiego, brak ich natomiast w zachowanych przekazach rękopiśmiennych. Tworzą one swoistą klamrę kompozycyjną edycji Tretera i Wargockiego, dlatego warto przytoczyć je w całości:

Przetoż, abym żądaniu twemu dogodził, posyłam ci tej drogi mojej (ile będę mógł pomnieć) spisany początek, życząc sobie tego, żebyś tak rozumiał, iż się to samemu tobie pisało. Historykowie zaiste dalekie drogi podejmować zwykli, aby prowincyj położenie, narodów obyczaje i insze rzeczy opisali, ale ja (którego i stan, i zabawy dobrze wiesz, a stąd o wszystkim snadno osądzisz) pielgrzymstwo moje z inszych przyczyn wziąłem przedsię, jako się niżej pokaże, dla czego sposobem historyków pisać do ciebie nie będę. Bo kiedy mię była ta chęć do tej drogi pobudziła, tedy bym był doma siedząc, od umarłych mistrzów (to jest z ksiąg, które tak Alfons, król aragoński, nazywał) o wszystkim prędko się dowiedzieć mógł. Będziesz tedy czytał listy moje gwoli ucieście swojej, któreć gdy się trafi okazja, a będzie snadno pisać, posyłać będę. [Radziwiłł 1607: 2]

A tę peregrynacją moją takem opisał, jako mi droga tak trudna dopuściła, nie zwykłym (coć jeszcze powtarzam) historyków sposobem, z którymi się ja ani sprzeczać, ani ich niektórych bajek ganić nie chcę, acz inaczej się widziało, niżeli u nich czytało. Więc też to tam wszystko niepilno się oględowało, i owszem, jako mówią, co samo niemal w oczy lazło, to się i pisało. Słychane tylko rzeczy ledwie mi kędy położył, bom powieści

ludzkich nie miał wolej pisać; kto tam bywał, żem wiele dosyć pilnie, wszystko prawdziwie opisał, przyzna; bo którzy z powieści ludzkiej pisali, doszedłem, jako w wielu rzeczy pobił-dzili. [Radziwiłł 1607: 355; por. MKR: 247–248]

Radziwiłł zaznacza wyraźnie, że do wyruszenia w podróż nie skłoniła go charakterystyczna dla historyków chęć poznania dalekich krain oraz zamieszkujących je ludów⁷. W istocie, jak sam podaje w dalszej części relacji, powodem podjęcia pielgrzymki był uczyniony przez niego ślub, że jeśli stan jego zdrowia się poprawi, to nawiedzi Boży Grób w Jerozolimie. Książę cierpiał bowiem na kile, której pierwsze symptomy pojawiły się u niego w 1575 roku [zob. Kempa 2000: 105–106]. Spisując swoje wspomnienia, Radziwiłł nie zamierzał zatem sporządzać opisu topograficznego czy etnograficznego Palestyny bądź innych odwiedzanych ziem, lecz zdać relację z przedsięwzięcia religijnego, jakim była pielgrzymka⁸. Liczne szczegóły krajoznawcze zawarte w *Peregryncji* mają źródło w doświadczeniach pielgrzyma – stanowią zapis jego obserwacji bądź interakcji z mieszkańcami Orientu, zgodnie ze słowami: „co samo niemal w oczy lazło, to się i pisało”. Istotnie, autor rzadko podaje „rzeczy słychane”, co więcej – ich powtarzanie uznaje w dalszej części *Peregryncji* za przyczynę błędów popełnionych przez Żyda Beniamina (Beniamina z Tudeli) w jego relacji z podróży [MKR: 155]⁹.

Fragmety zawierające „rzeczy zasłyszane” rozpoczynają się najczęściej zwrotem „powiadają” (bądź podobnymi); możemy zaliczyć do nich m.in. opowieść o skarbie znalezionym w Tripoli

- 7 W innym miejscu pisze, że „ci, którzy jeno widzieć jeżdżą” (do Ziemi Świętej), najczęściej źle na tym wychodzą – spotyka ich niespodziewana śmierć bądź różne dziwne wypadki [MKR: 13].
- 8 Radziwiłł został najprawdopodobniej zachęcony do spisania *Peregryncji* przez związanych z nim duchownych katolickich [zob. Hartleb 1934: 32–33; Kempa 2000: 123–124]. Religijny aspekt dzieła nie wyklucza oczywiście innych, także szczególnie atrakcyjnego dla czytelników aspektu rozrywkowego, związanego z licznymi przygodami księcia i jego towarzyszy.
- 9 Fragment ten obecny jest w wydaniu z 1601 roku [Radziwiłł 1601: 171–172], przetłumaczonym następnie przez Wargockiego [Radziwiłł 1607: 212–213], brak go natomiast w rękopisach.

[MKR: 27] czy wzmiankę o królestwie księdza Jana [MKR: 150]¹⁰. By uwiarygodnić swoją relację, książę powołuje się kilkakrotnie na relacje naocznych świadków. Dzieje się tak m.in. w przypadku opisu zarazy w Egipcie – wówczas Radziwiłł podaje świadectwo Ioannesa Leonhardusa [MKR: 146] mieszkającego w Kairze od 25 lat – czy dementowania pewnych informacji na temat grobu Mahometa w Mekce – na podstawie doniesień bywających tam muzułmanów [MKR: 42]. By podkreślić fantastyczność niektórych zasłyszanych opowieści, Radziwiłł używa słów „bajac”, „bajka”, które pojawiają się we fragmencie o skarbie w kopule meczetu [MKR: 163], passusie dotyczącym mumii (książę zaprzecza pogłoskom, że mumie powstają przypadkiem [MKR: 176]) czy w przytoczonym powyżej zakończeniu edycji Wargockiego¹¹. Bajka oznacza tu opowieść zmyśloną, do której należy podchodzić sceptycznie. Prawo do bajania (fikcjonalizacji) mają poeci – o rzekomym grobie Jowisza na Krecie [MKR: 213] oraz miejscu, z którego miała zostać porwana Helena [MKR: 223], autor *Peregrynacji* pisze: „tak bają poetowie”. Podobny sceptycyzm wykazuje w stosunku do źródeł pisanych – i choć krytyka historyków, jak deklaruje, nie jest jego celem, często podkreśla, że to, co ujrzał na własne oczy, nie zgadza się z informacjami, które wyczytał w książkach.

Jan Czubek wylicza dzieła ośmiu autorów – oprócz Biblii – na których powołuje się Radziwiłł: albo wskazując konkretne księgi i rozdziały, albo też podając tylko imię twórcy [Czubek 1925: XI]. Do spisu tego należy dodać pozycje niewymieniane w rękopisach; pochodzą one z drukowanych edycji *Peregrynacji*, które ukazały się w 1601 oraz 1614 roku. Są to następujące utwory: Pierre Belon (Petrus Bellonus Cenomanus), *De admirabili operum antiquarum et rerum suspiciendarum praestantia* [MKR: 31; 154]; Makrobiusz (Macrobius Ambrosius Theodosius), *Saturnalia* [MKR: 117]; Ogier Ghiselin de Busbecq (Augerius Gislenius Busbequius), *Itinera*

10 Przy czym należy zaznaczyć, że legenda o królestwie księdza Jana była w XVI wieku szeroko rozpowszechniona. Królestwo to identyfikowano z Abisynią (Etiopią), o czym świadczą m.in. mapy zamieszczone w słynnym atlasie Abrahama Orteliusa [1573: 68].

11 „[...] ani ich [tj. historyków – M.W.] niektórych bajek ganić nie chcę” – Treter używa w tym miejscu słów: „neque res eorum nonnullas refuto”.

Constantinopolitanum et Amasianum (dzieło wydane później jako *Legationis Turcicae epistolae IV* i pod takim tytułem cytowane w wydaniu z 1601 roku [MKR: 165]) oraz Giovanni Tomasso Minadoi (Ioannes Thomas), *Historia della guerra fra Turchi e Persiani* (cytowana pod łacińskim tytułem *Historia belli Persici* [MKR: 129]).

Badacze *Peregrynacji* słusznie zauważają, że Radziwiłł w czasie podróży nie mógł dysponować obszernym księgozbiorem podręcznym pozwalającym mu na cytowanie dzieł z wyszczególnieniem konkretnych ksiąg i rozdziałów. Z jego testamentu wynika jednak, że w Ziemi Świętej miał przy sobie Biblię [zob. ADR: 73]. *Peregrynacja* w kształcie znanym z rękopisów powstała więc najprawdopodobniej (na podstawie sporządzonych w czasie podróży notatek) w Nieświeżu, gdzie znajdowała się książęca biblioteka [zob. Czubek 1925: XI–XII; Hartleb 1934: 20–21]. Co więcej, z niektórych książek Radziwiłł mógł skorzystać dopiero po powrocie z pielgrzymki, gdyż ukazały się w późniejszym okresie – wspomnieć tu należy opublikowany w 1584 roku przewodnik Christiana van Adrichema *Ierusalem, sicut Christi tempore floruit* [zob. Czubek 1925: XI].

Trzeba przy tym pamiętać, że dzieła historyków służyły Radziwiłłowi nie tylko jako literatura porównawcza już po powrocie do Nieświeża. Informacje zdobyte w toku edukacji oraz później, podczas indywidualnej lektury, z pewnością ukierunkowały jego uwagę na pewne zjawiska, które miał okazję zaobserwować podczas pobytu na Bliskim Wschodzie. Podstawą namysłu księcia były dzieła wchodzące w skład jego księgozbioru [por. Wajs 2015: 31–32], znane z zachowanego inwentarza biblioteki zamkowej w Nieświeżu sporządzonego przez Jana Hanowicza w 1651 roku [zob. Hanowicz 1651]¹². Pierwsza część tego spisu, pogrupowana

- 12 Katalog ten opublikował i opatrzył opisami bibliograficznymi Rafał Witkowski [2012]. Niektóre z tych opisów (a także transliteracji tytułów) należałoby jednak poprawić. Pozycja wymieniona w katalogu Hanowicza jako *Gisleni de rebus Turcicis Epistolae IV* to w rzeczywistości wspomniane już *Legationis Turcicae epistolae IV*, natomiast *Compendium Historiarum Cedneri* (sic!) dotyczy łacińskiego tłumaczenia *Kroniki powszechnej* Jerzego Kedrenosa (*Compendium historiarum ab orbe conditio ad Isaacum Comnenum*). Powyższe książki cytuje Radziwiłł w swojej *Peregrynacji*.

według działów tematycznych i językowych, stanowi wykaz książek zgromadzonych przez Radziwiłła Sierotkę [zob. Bernatowicz 1995: 43–44] i zawiera zdecydowaną większość dzieł cytowanych w *Peregrynacji*.

Można odnieść wrażenie, że fragmenty, w których Radziwiłł powołuje się na konkretnych autorów, mają charakter krótkich wypowiedzi do właściwej relacji. Dzieje się tak dlatego, że książkę pragnie podawać rzeczy nowe, pomija zaś te dobrze już zrelacjonowane, posiadające bogatą literaturę przedmiotu [por. Hartleb 1934: 19]. A ponieważ nie zamierza opisywać historii odwiedzanych miejsc, tylko to, co sam widział, nie dziwi w *Peregrynacji* brak dłuższych ustępów dzieł historycznych. Autor wspomina np. o wykradnięciu ciała świętego Marka przez Wenecjan, jednak w pewnym momencie zaznacza: „o czym, że jest historia, ja nic nie piszę” [MKR: 187]. W niektórych miejscach dokłada tylko swoje wrażenia oraz informacje, z którymi wcześniej się nie spotkał, tak jak we fragmencie dotyczącym Tripoli:

Ze o tym mieście wiele ich pisze, ja opuszczam; to jedno, że jest na wesołym miejscu, połowica miasta na górze, wkoło ogrody i fontanny cudne, powietrze tam barzo niezdrowe, a zwłaszcza <w> lecie. To tylko przydam, o czym nie widziałem, by kto pisał: [...]. [MKR: 27].

Z tego schematu wyłamuje się dłuższa charakterystyka bazyliki Grobu Świętego, która już w czasach Radziwiłła została szczegółowo opisana jako najważniejsze dla chrześcijan miejsce w Ziemi Świętej i główny cel pielgrzymek, z czego książkę zdawał sobie sprawę [MKR: 111–112]. Autor *Peregrynacji* nie kryje emocji związanych z pobytem u grobu Zbawiciela. Wspomniawszy więc, że nabożeństwa tam odprawiane zrelacjonował już ojciec Stephanus Ragusinus (Bonifacy z Raguzy) w dziele pt. *Liber de perenni cultu Terrae Sanctae*, dodaje: „To tylko chciałem dołożyć, iż człowiek katolicki wielce się ucieszy, widząc jako tam ty miejsca [...] z łaski Bożej jeszcze są wiadome i niektóre całe” [MKR: 108]. Jak wiele znaczyła dla niego ta wizyta, świadczy chociażby to, że kazał pochować się w swoim stroju pielgrzymkim, z krzyżem jerozolimskim na szyi

[ADR: 72], swoim synom zalecał zaś, by tak jak on odwiedzili grób Zbawiciela [ADR: 65; por. Hartleb 1934: 36–37].

Podobne dopowiedzenie, uzupełniające właściwą relację pewnymi zewnętrznymi informacjami, książkę zamieszcza również przy opisie piramid. Passus ten zawiera pochodzącą od Pliniusza wiadomość: że trzecią z nich pod względem wielkości wzniosła nie-rządnicą Rodopis. Radziwiłł powołuje się w tym miejscu na odpowiednią księgę i rozdział *Historii naturalnej* [MKR: 151; por. *Nat. hist.* 36,82]. Zna również *Wojnę żydowską* Józefa Flawiusza – odsyłacz do niej (od razu z weryfikacją) odnajdziemy we fragmencie dotyczącym Morza Martwego: „Josephus (lib. 5 *De bello Iudaico*, cap. 5) prawdziwie to jezioro opisuje, a zwłaszcza że trzykroć się mieni na dzień, com dobrze widział” [MKR: 96]. Konfrontacji z autopsją nie wytrzymuje za to podawana przez Flawiusza informacja, że nad brzegiem jeziora występują owoce, które po zerwaniu zamieniają się w popiół.

Przykładem zestawienia kilku źródeł są rozważania na temat lokalizacji biblijnego Domu Lasu Libanu, opisanego w Pierwszej Księdze Królewskiej (7,2–7). Radziwiłł porównuje opinie Bonifacego z Raguzy oraz Christiana van Adrichema, których dzieła zostały już wspomniane w niniejszym artykule. Zdaniem pierwszego z nich budowla znajdowała się w Baalbek, drugi natomiast umiejscawia ją w Jerozolimie. Początkowo książkę deklaruje, że nie zamierza stawać po żadnej ze stron, ostatecznie jednak opowiada się za lokalizacją pałacu w Baalbek. Stwierdza bowiem, że w kształcie opisanym w Biblii pałac ten nie mógł znajdować się w miejscu, wskazanym przez Adrichema:

Przeto ja nie sędzę między nimi, widząc, że Adrichom zda się mieć po sobie Pismo Świąte i świadectwo Iosephi (lib. 8 *Antiquitatum*, cap. 2 [*Dawne dzieje Izraela* – M.W.]). To jednak bezpiecznie świadczyć mogę, czemum się dobrze przypatrzył, że jako w Księgach Królewskich ten pałac opisany, tak właśnie w Balbech widzieć go, że był budowany, albowiem nie zburzony, a sam się tylko wali, łącno zobaczyć. Adrichom w wymalowaniu miasta Hieruzalem tam położył ten pałac, gdzie żadną miarą stać nie mógł, gdyż teraz róg góry [Moria] tam

widzieć, a pod nią haniebny dół albo przepaść z góry z przyrodzenia [...]. Zaczem [...] bylli ten pałac w Hieruzalem, na inszym miejscu być musiał. [MKR: 29–30]

Również w tym miejscu za kryterium rozstrzygające Radziwiłł uznaje własną obserwację.

Innym przykładem wykorzystania źródeł w *Peregrynacji* jest opis hipopotamów, które podróżnik widział w delcie Nilu, nieopodal Damietty:

Od zamku mila wielka do miasta, a ujachawszy jako ćwierć mile w prawo, nadjachaliśmy w rzece koni morskich cztery, barzo podobnych zubrom i postawą, i sierścią, i urodą, jedno że bez rogów. Chcą niektórzy, aby ty konie miały być *odontotyranni*, *quasi dente saevientes*, *Graeci amphibia dicunt*¹³, jednak ponieważ Cedrenus pisze, żeby takowej wielkości ta bestia być miała, aby połknąć całkiem mogła elefanta, nie zda mi się podobna, albowiem tego, któregośmy największego widzieli i którego wielkością tamci sami ludzie się dziwowali, acz mógł wielkością przejść elefanta, którego i żywego przedtem trafiało się nam też widzieć, jednak żeby elefanta mógł całkiem pożreć, zgoła nie g'rzechy¹⁴. [MKR: 136]

Tym razem Radziwiłł wykorzystuje znane sobie dzieło historyczne, aby obalić pogląd, że hipopotamy tożsame są z mitycznymi stworzeniami zwanymi po łacinie *odontotyranni*, opisanymi w apokryficznym *Liście Aleksandra do Arystotelesa*¹⁵ (o którym jednak nie wspomina). W tym celu powołuje się na autorytet Jerzego Kedrenosa (Cedrenusa), autora powstałej w 1057 roku *Kroniki powszechnej*, będącej kompilacją wcześniejszych dzieł historycznych [zob. Jurawicz 2007: 168]. Książę porównuje zaobserwowane zwierzęta do największego zwierzęcia rodzimego – zubra. Podobny zabieg,

13 „niby zębem srożące się, Grecy zwali je zwierzętami ziemnowodnymi” (przeł. L. Kukulski) [MKR: 136].

14 *nie g'rzechy* – niemożliwe.

15 Stworzenia te miały wielkością przewyższać słonie i mieć głowę konia oraz trzy rogi [zob. Harf-Lancner 2002: 237].

polegający na zestawieniu realiów egzotycznych ze swojskimi, dobrze znanymi czytelnikom, odnajdujemy już we wcześniejszym o kilkadziesiąt lat itinerarium Anzelma Polaka¹⁶, według którego Jerozolima „na dłużej i na szerzej jest na kształt Krakowa” [Anzelm Polak 1595: 72], a „Jordan jest tak szeroki, jako rzeka Warta” [Anzelm Polak 1595: 49–50].

Przykładem krytycznej analizy poglądu opartego na lekturze Biblii są rozważania dotyczące długości dnia i nocy w Ziemi Świętej. Niektórzy bowiem, opierając się na wyrwanej z kontekstu wypowiedzi Jezusa z Ewangelii według świętego Jana¹⁷, twierdzili, że dzień i noc w Ziemi Świętej trwają zawsze po dwanaście godzin zegarowych [MKR: 116–117]. Radziwiłł dementuje te pogłoski, odwołując się do własnych obserwacji z dwutygodniowego pobytu w Jerozolimie podczas przesilenia letniego, kiedy dzień jest wyraźnie dłuższy od nocy. Zaznacza, że wprawdzie nie miał przy sobie zegara, dysponował jednak „kompasem” (zegarem słonecznym) i „ciekącym zegarkiem”, mógł więc zweryfikować zasłyszaną opinię niejako doświadczalnie. Jego spostrzeżenia potwierdzili również mieszkający w Jerozolimie zakonnicy. Pytanie Jezusa: „Aza nie dwanaście jest godzin dnia?” wyjaśnione zostaje w dalszej części starożytnym zwyczajem dzielenia każdego dnia i każdej nocy na dwanaście godzin, których długość zmienia się w zależności od pory roku. Funkcjonowanie tego systemu poparte jest autorytetem Pliniusza i Makrobiusza, jednak bez podania konkretnych ksiąg i rozdziałów¹⁸. Radziwiłł opisuje w istocie podział dnia na *horae temporales*, które przeciwstawić można *horae aequinoctiales (aequales)*, powstałym na skutek podziału doby na 24 równe części [zob. Plezia, red. 1953–1958: 297]. Należy jednak zaznaczyć, że fragment zawierający to wyjaśnienie pochodzi dopiero z wydania antwerpskiego, opublikowanego w 1614 roku, mógł więc zostać dodany przez edytorów.

Jednym z najbardziej interesujących fragmentów *Peregrynacji* jest opis kameleona, którego Radziwiłł widział podczas pobytu

16 Metodą „analogii, trafnych paralel” nazywa ten zabieg Robert Zawadzki [2018: 31].

17 „Odpowiedział [uczniom – M.W.] Jezus: Aza nie dwanaście jest godzin dnia?” (J 11,9). Cytat podaję za Biblią Wujka [Biblia 1923: 853].

18 Na temat długości dnia i nocy pisze Pliniusz w *Historii naturalnej* [Nat. hist. 2,186–188].

w klasztorze franciszkanów w Jerozolimie. Jak dowiodły badania Martyny Osuch, passus ten należał również do najpopularniejszych, przynajmniej wśród czytelników 20 egzemplarzy dzieła przechowywanych w Gabinecie Starych Druków Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego. Przeprowadzona przez badaczkę analiza śladów lektury wykazała, że opis został w różny sposób zaznaczony aż przez sześciu użytkowników [zob. Osuch 2021: 303]. Większym zainteresowaniem cieszył się jedynie fragment dotyczący owocu, którego mieli skosztować w raju Adam i Ewa – zaznaczony przez siedem osób [zob. Osuch 2021: 306]. Osuch uznaje opis kameleona za „dowód szczególności i atrakcyjności tekstu Radziwiłła”. Zgadza się z badaczką, ja również pragnę przytoczyć ten ustęp w całości:

I tom tu naznaczyć chciał, że wiele ich chce wiedzieć o chameleonie, których trzech mieli w klasztorze zakonnicy, bo iż drzewek oliwnych kilka mają, po tych tam drzewiech się chowają. Jest na kształt jaszczurki i tejże wielkości, ale nie kąsze, bo też gęby nie ma, gdyż tylko wiatrem żywie. [Dziurkę ma niewielką, jako ziarno pieprzu mniejsze, którą wiatr bierze w się]; k temu nie jest jadowity, barzo pomaluśku chodzi i gdy człowiek je weźmie i posadzi na się (bo nie przykro trzymać w ręku, jako inszą gadzinę), to tak będzie pomaluczku chodziło po człowieku, aż je zsadzi, bo i z drzewa nie znidzie nigdy, i przez dzień ledwie na łokciu się ruszy. Są przedsię miejsy jakoby czarne kropki po nim, ale płatami, nie wszystek pstry. Że odmienia sobie farbę wedle maści, na którą patrzy, to prawda, oprócz czerwonej a żółtej, czegośmy często próbowali, jednoż ony kropki czarne to się nie mienia, chyba sama skóra; oczy ma wypukłe, okrągłuchne i wesołe, a razem może jednym okiem patrzeć na górę, a drugim na dół, albo jednym na przód, drugim nazad i gdy go posadzi na jakiej maści, a drugą z drugą stronę¹⁹ ku górze trzyma, to na obie patrzy za raz²⁰; na którą potem pilnej, że oka nie spuści, w tę się odmieni, jednak rychlej odmianę znać na nim, gdy na jedną maść patrzy, i jakoby

19 z drugą stronę – po drugiej stronie.

20 za raz – naraz.

pacierz zmówił, to się odmieniać pocznie, więc już znacznie się potem odmienia. Sadzałem go na maści: białą, zieloną, modrą, szarą, czarną, to każdą brał na się; na czerwoną teżem sadzał, ale nie odmieniał się, a żółtej nie mieliśmy, a i tej, powiadają, na się nie bierze. Nie czyści się, bo też nie ma czym, zrosło mu się; a też i nie pije, i nie je nigdy. [MKR: 117–118]

Dwie właściwości kameleona, o których wspomina Radziwiłł, są szczególnie interesujące, a mianowicie – zdolność do zmiany koloru oraz odżywianie się wyłącznie powietrzem. Cechy te wymieniają już pisarze starożytni, dlatego warto dokonać krótkiego przeglądu najważniejszych źródeł z tego okresu. Informacja o zmianie koloru pojawia się u Arystotelesa [*Hist. an.* 503a], który w traktacie *O częściach zwierząt* tłumaczy ją lęklivością zwierzęcia [*De part. an.* 692a]. Zdaniem filozofia przybiera ono różne kolory pod wpływem strachu, „a strach jest procesem oziębiania spowodowanego szczupłym zasobem krwi i niewystarczalnością temperatury” [Arystoteles 1977a: 170]. Informację o tym, że kameleon żywi się wyłącznie powietrzem, podaje z kolei Pliniusz Starszy, który w *Historii naturalnej* zamieszcza obszerny opis zwierzęcia [*Nat. hist.* 8,120–122]²¹ oparty zasadniczo na Arystotelesie [zob. Morta 2004: 117], choć uzupełniony o istotne szczegóły. Zdaniem Pliniusza kameleon oddaje barwę tego, do czego najbardziej się zbliży, z wyjątkiem kolorów czerwonego i białego. Charakterystyczny jest również sposób odżywiania się zwierzęcia: „Ipse celsus hianti semper ore solus animalium nec cibo nec potu alitur nec alio quam aeris alimento” („Wyprostowany, o wiecznie rozwartym pysku, jedyny spośród zwierząt nie odżywia się ani jadłem, ani napojem, ani żadnym innym pożywieniem, tylko powietrzem” [Morta 2004: 117])²². Te dwie cechy wymienia także Owidiusz w *Metamorfozach* [*Met.* 15,413–414], później zaś – w różnej, nieraz przetworzonej formie – występują one w licznych dziełach o charakterze kompilacyjnym,

- 21 Encyklopedysta wylicza również w innym miejscu magiczne zastosowania poszczególnych części ciała kameleona, powołując się na zaginione obecnie dzieło Demokryta, do którego podchodzi jednak z dużym dystansem [*Nat. Hist.* 28,112–118].
- 22 Zarówno ten fragment *Historii naturalnej*, jak i kolejne podaje w tłumaczeniu Krzysztofa Morty.

m.in. u Solinusa [*Polyh.* 40,21–24] i Klaudiusza Eliana [*De nat. an.* 2,14].

Jak już wspomniałem, zamieszczona w *Peregrynacji* charakterystyka jest zapisem spotkania Radziwiłła z kameleonem, stanowi opis z autopsji *par excellence* – zwłaszcza że książę postanowił sprawdzić doświadczalnie, w jaki sposób zwierzę zmienia kolor. Peregrynant uzupełnia ponadto charakterystykę o własne wrażenia. Relacjonuje więc, że stworzenie to „nie przykro trzymać w rękę, jako inszą gadzinę”, a jego oczy są „wypukłe, okrągłuchne i wesołe” – wesołe, a więc wywołujące przyjemne odczucia, wzbudzające zainteresowanie. Warto przyjrzeć się nie tylko przedstawionym cechom zwierzęcia, lecz także samej strukturze tego opisu. Przywodzi ona bowiem na myśl fragment *Historii naturalnej* Pliniusza, którą książę posiadał w swojej bibliotece [zob. Hanowicz 1651: 17] i cytował wielokrotnie na kartach *Peregrynacji*. Obydwa opisy rozpoczynają się porównaniem kameleona do jaszczurki, w obydwu pojawiają się wzmianki o jego ruchach, łagodności oraz wyglądzie pyska i oczu. Wymienione tu cechy są oczywiście dość charakterystyczne, jednak cały diariusz poświadcza, że lektury księcia ukierunkowały znacząco jego obserwację. Często bowiem zwraca on uwagę na te elementy bliskowschodniej rzeczywistości, o których czytał wcześniej w dziełach różnych historyków.

Pochodzący z *Peregrynacji* opis różni się, rzecz jasna, od wspomnianego fragmentu *Historii naturalnej*. Radziwiłł nie podaje encyklopedycznych informacji dotyczących budowy wewnętrznej kameleona – pisze przede wszystkim o tym, co sam widział i czego mógł doświadczyc. Nie wspomina również – w przeciwieństwie do Pliniusza – że zwierzę nigdy nie zamyka oczu ani nie porusza żrenicami. Znaczące różnice zawiera także fragment dotyczący zmiany koloru. Według Radziwiłła kameleon nie przyjmuje barw czerwonej (co książę sprawdził doświadczalnie, ponieważ on i jego towarzysze sadzali zwierzę na przedmiocie w tym kolorze) i żółtej („a żółtej nie mieliśmy, a i tej, powiadają, na się nie bierze”) ²³. Zdaniem Pliniusza natomiast zwierzę nie przyjmuje barw czerwonej

23 Nie udało mi się, niestety, dotrzeć do źródeł, które tłumaczyłyby pogląd, że kameleon nie przyjmuje barwy żółtej.

i białej. Z opisem pochodzącym z *Historii naturalnej* nie zgadza się również wzmianka o tym, że kameleon „odmienia sobie farbę wedle maści, na którą patrzy”, Pliniusz pisze bowiem, że zwierzę oddaje barwę tego, do czego najbardziej się zbliży („redditque semper quemcumque proxime attingit”).

Chciałbym przyjrzeć się bliżej temu ostatniemu zdaniu, ponieważ występuje ono w różnych wariantach, tzn. inna wersja pojawia się w rękopisach, a inna w edycjach z lat 1601 (Tretera) i 1607 (Wargockiego). Treter – co ciekawe – podaje formę całkowicie zgodną z opisem Pliniusza: „Colorem subinde mutat, redditque eum quem proxime attingit” [Radziwiłł 1607: 126] („Nieustannie zmienia kolor i oddaje ten, do którego najbardziej się zbliży”)²⁴. Również Wargocki, tłumacząc na podstawie Tretera, notuje: „barwę i farbę odmienia i taką się zdobi, do jakiej się przytuli” [Radziwiłł 1607: 153]. W drukowanych edycjach *Peregrynacji* wpływ Pliniusza na ten fragment wydaje się więc większy niż w przekazach rękopiśmiennych. Informacja o tym, że jeśli posadzi się kameleona na jakiejś barwie, a jakąś inną umieści nad nim, to zwierzę przyjmie tę, w którą będzie się intensywniej wpatrywało, obecna jest natomiast zarówno w edycjach Tretera i Wargockiego, jak i w rękopisach.

Warto również przyjrzeć się bliżej wzmiance o tym, że kameleon żywi się wyłącznie powietrzem. Nie dowodzi ona wpływu Pliniusza, ponieważ była szeroko rozpowszechniona w czasach wczesnonowożytnych, o czym świadczy znaczna liczba odniesień do niej w kulturze. Pojawia się m.in. w jednym z emblematów Andrei Alciata *In adulatores*, w którym autor porównuje pochlebców żywiących się swoją popularnością do kameleona lykającego powietrze [Alciato 2021: 221], a także w *Hamlecie*²⁵ [Shakespeare 2013: 315]. Chciałbym zwrócić jednak uwagę na inną kwestię, a mianowicie na sposób, w jaki pogląd ten wpływa na pozostałą część opisu. Radziwiłł wyciąga bowiem z niego wcale logiczne wnioski. Opis kameleona

24 Jeśli nie zaznaczam inaczej, tłumaczenia są mojego autorstwa.

25 W literaturze polskiej pogląd, że kameleon żywi się wyłącznie powietrzem, znajduje później odzwierciedlenie m.in. w satyrze Adama Naruszewicza *Chudy literat* [Naruszewicz 2012: 141].

kończy się dość zagadkowym zdaniem: „Nie czyści się, bo też nie ma czym, zrosło mu się; a też i nie pije, i nie je nigdy”. Aby lepiej zrozumieć jego sens, należy sięgnąć do wersji Tretera, w której występuje ono w następującym brzmieniu: „*Alvum nunquam purgat, cum sit clausus undique, nec cibo potuque utatur*” („Nie oczyszcza nigdy wnętrzości, ponieważ z obydwu stron jest zamknięty, i nie je ani nie pije”)²⁶. *Alvum purgare* odnosi się do czynności wydalania [zob. Plezia, red. 1969–1974: 1007; Korpanty 2001: 136]. Skoro więc kameleon „nie je ani nie pije”, nie musi również wydalac. Zdanie to pokazuje, w jaki sposób pogląd wywodzący się ze starożytności i wielokrotnie później zapośredniczony zdeterminował myślenie peregrynanta na temat obserwowanego zwierzęcia.

Warto na marginesie dodać, że książkę posiadał w swojej bibliotece dzieło, w którym wspomniany pogląd został zanegowany. Chodzi mianowicie o dwa tomy *Historia animalium* Konrada Gessnera, oznaczone w spisie Hanowicza jako *de Quadrupedibus* (o zwierzętach czworonożnych) oraz *de Avibus* (o ptakach) [Hanowicz 1651: 14]. Praca Gessnera, publikowana w latach 1551–1558 w czterech tomach, obejmowała zarówno gromadzoną od czasów starożytnych wiedzę na temat zwierząt, jak i informacje dotyczące gatunków nowo odkrytych [zob. Kusakawa 2018: 38]. Przyrodnik twierdzi, że starożytni autorzy piszący o kameleonie (Pliniusz, Solinus, Owidiusz) zostali wprowadzeni w błąd, „ponieważ kameleon przez długi czas żyje bez pożywienia i rosy, bowiem z powodu niskiej temperatury ciała jest w stanie długo przeżyć bez pożywienia” („*Videntur autem illi decepti, quoniam longo tempore vivit sine cibo et rore, nam propter exiguum calore diu sine alimento degere potest*” [Gessner 1586: 6]).

Właściwy sposób odżywiania się kameleona wskazał natomiast w pracy pt. *Insectorum sive minimorum animalium theatrum* XVI-wieczny angielski przyrodnik Thomas Mouffet. W dziele tym, które ukazało się dopiero po śmierci autora, w 1634 roku [zob. Raven 2010: 181], pisze on o długim i niezwykle szybkim języku kameleona służącym do polowania na owady; powołuje się przy tym na

26 U Wargockiego: „Nigdy się nie czyści, gdyż nic nie je, powietrzem tylko żyw, a też jest zamknięty i cały”.

własną obserwację²⁷. Te niemal nieuchwytne dla oka ruchy języka stały się prawdopodobnie przyczyną powstania przekonania, że zwierzę to żywi się wyłącznie powietrzem.

Ciekawy jest także opis kameleona pochodzący z dzieła Prospera Alpiniego *Historia Aegypti naturalis*, sporządzony przez przyrodnika podczas pobytu w Egipcie w latach 1580–1583, a więc w tym samym czasie co opis Radziwiłła [zob. Wojciechowski 2013: 93; por. Gillispie, red. 1970: 124]. Alpini dementuje opinię, że kameleon żywi się wyłącznie powietrzem, i charakteryzuje sposób, w jaki poluje on na muchy. To również niezwykle barwny fragment – przyrodnik przekonał się, że zwierzę jest zupełnie niegroźne, gdyż włożył mu palec do pyska i nie poniósł żadnej szkody [zob. Alpini 1735: 215–216]. Dzieło to wydane zostało jednakże dopiero wiele lat po śmierci autora, w 1735 roku [zob. Gillispie, red. 1970: 125].

Na zakończenie należy wspomnieć, że *Peregrynacja* (w wersji Wargockiego) sama stała się źródłem dla staropolskiej encyklopedii – *Nowych Aten* Benedykta Chmielowskiego. W zawartym w tym dziele opisie kameleona autor wprost powołuje się na Radziwiłła – a nie na Pliniusza – podając, że zwierzę nie przyjmuje barwy czerwonej ani żółtej [zob. Chmielowski 2022: 35–36]. Pytanie o znaczenie *Peregrynacji* jako źródła można uogólnić poprzez włączenie w obręb tego zagadnienia kwestii oddziaływania relacji Radziwiłła na staropolskie opisy Bliskiego Wschodu. Badacze na ogół oceniali, że było ono silne – Jan Bystron posunął się wręcz do stwierdzenia, że *Peregrynacja* „wpłynęła niekorzystnie na rozwój polskiego piśmiennictwa podróżniczego”, ponieważ „odebrała z pewnością niejednemu pielgrzymowi ochotę do konkurowania z tak wybranym autorem” [Bystron 1930: 40]. W modelu zarysowanym przez Krupecką świadectwo naoczne „uzyskuje pełnię znaczenia poprzez umieszczenie go pośród innych tekstów”, kiedy pojawia się możliwość jego zakwestionowania i poddania krytyce [Krupecka 2021: 161–162]. W tym kontekście interesujące wydaje się pytanie o ewentualne polemiki z dziełem Radziwiłła. Książkę zresztą sam do takiej polemiki zachęca, gdy przy okazji opisu bazyliki Grobu

27 Angielskie tłumaczenie dzieła Mouffeta ukazało się w 1658 roku, razem z poprawionymi edycjami dwóch prac Edwarda Topsella [1658: 946; por. Raven 2010: 181].

Świętego stwierdza: „Jeśli tedy kto inszy, czytając to, znajdzie, żem ja jeszcze co opuścił albo pomylił w czym, niech za złe nie ma i poprawi” [MKR: 114].

Peregrynacja Radziwiłła Sierotka stanowi przede wszystkim zapis obserwacji, które autor poczynił podczas swojej podróży na Bliski Wschód. Jej lektura ujawnia jednak również ponadprzeciętną erudycję księcia, który powołuje się na dzieła wielu autorów antycznych, średniowiecznych i nowożytnych. Radziwiłł odnosi się do tych pism krytycznie, traktując je nie jako autorytety, lecz raczej jako źródła historyczne. Podejście to wpisuje się w renesansowe odkrycie historyczności. Należy jednak zaznaczyć, że lektury te w znaczący sposób ukierunkowały obserwacje autora. Ilustruje to jeden z najbarwniejszych fragmentów *Peregrynacji*, a mianowicie przedstawienie kameleona. Jest to relacja z autopsji zawierająca dodatkowo zapis swego rodzaju doświadczenia przeprowadzonego przez księcia i jego towarzyszy. Tekst nosi jednak ślady lektury *Historii naturalnej* Pliniusza Starszego, aczkolwiek wpływ ten w rękopisach wydaje się słabszy niż w edycjach drukowanych, ponieważ tłumacze, Treter i Wargocki, cytują rzymskiego encyklopedystę dokładniej. Omawiany fragment zawiera także szeroko rozpowszechnione w epoce wczesnonowożytnej przekonanie, że kameleon żywi się wyłącznie powietrzem. Radziwiłł wykorzystuje to twierdzenie jako punkt wyjścia do dalszych wniosków o zachowaniu zwierzęcia.

Wykaz skrótów

ADR – *Archiwum domu Radziwiłłów*, „Scriptores Rerum Polonicarum”, t. 8, z drukarni Wł.L. Anczyca i Spółki, pod zarządem Jana Gadowskiego, Kraków 1885

De nat. an. – Claudius Aelianus, *De natura animalium*

De part. an. – Aristoteles, *De partibus animalium*

Hist. an. – Aristoteles, *Historia animalium*

Met. – Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses*

MKR – Mikołaj Krzysztof Radziwiłł Sierotka, *Podróż do Ziemi Świętej, Syrii i Egiptu (1582–1584)*, oprac. Leszek Kukulski, PIW, Warszawa 1962

Nat. hist. – Gaius Plinius Secundus, *Naturalis historia*

Polyh. – Gaius Iulius Solinus, *Polyhistor*

Bibliografia

Źródła

- Alciato Andrea (2021), *Emblematy*, wyd. i przeł. Bartłomiej Czarski, przedmową opatrzył Roman Krzywy, Wydawnictwa UW, Warszawa, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323549239>.
- Alpini Prospero (1735), *Historiae Aegypti naturalis pars prima, qua continentur rerum Aegyptiarum libri quatuor*, apud Gerardum Potuliet, Leiden, <https://doi.org/10.5962/bhl.title.120252>.
- Anzelm Polak (1595), *Chorographia albo topographia, to jest osobliwe a okolne opisanie Ziemi Świętej, z wypisania ludzi pewnych tam bywałych. Teraz niedawno z łacińskiego języka na polski przetłumaczona przez Andrzeja Rymszę...*, w Drukarni Jana Karcana, Wilno.
- Archiwum domu Radziwiłłów (1885), „*Scriptores Rerum Polonicarum*”, t. 8, z drukarni Wł.L. Anczyca i Spółki, pod zarządem Jana Gadowskiego, Kraków.
- Arystoteles (1977a), *O częściach zwierząt*, przekład, wstęp, komentarz Paweł Siwek, PWN, Warszawa.
- Arystoteles (1977b), *Zoologia*, przeł. Paweł Siwek, PWN, Warszawa.
- Biblia to jest księgi Starego i Nowego Testamentu, z łacińskiego na język polski przełożone (1923), przeł. Jakub Wujek, Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa.
- Chmielowski Benedykt (2022), *Nowe Ateny. Nowy zwierzyńiec*, oprac. Jerzy Krocak, Atut, Wrocław.
- Elián Kladiusz (2005), *O właściwościach zwierząt (wybór)*, przeł. Anna M. Komornicka, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Gessner Conrad (1586), *Historiae animalium liber II, qui est de quadrupedibus oviparis*, ex officina typographica Ioannis Wecheli, Frankfurt, <https://doi.org/10.5962/bhl.title.61119>.
- Hanowicz Jan (1651), *Bibliotheca alias consignatio generalis libror[um] arcis Nesvisiensis [...] A[nno] D[omini] 1651 Aprilis diebus*, PAN Biblioteka Kórnicka, sygn. BK 01320.
- Naruszewicz Adam (2012), *Poezje zebrane*, t. 3, wyd. Barbara Wolska, Wydawnictwo IBL, Warszawa.
- Ortelius Abraham (1573), *Theatrum orbis terrarum*, apud Ant. Coppenium Diesth, Antwerpen.
- Owidiusz (2004a), *Metamorfozy*, t. 1, przeł. Anna Kamieńska, oprac. Stanisław Stabryła, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Owidiusz (2004b), *Metamorfozy*, t. 2, przeł. Anna Kamieńska, Stanisław Stabryła, oprac. Stanisław Stabryła, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

- Radziwiłł Mikołaj Krzysztof (1601), *Hierosolymitana Peregrinatio [...]* *iv Epistolis comprahensa*, przeł. Tomasz Treter, apud Georgium Schönfels, Braniewo.
- Radziwiłł Mikołaj Krzysztof (1603), *Jüngst geschehene Hierosolymitanische Reyse und Wegfahrt*, przeł. Laurencjusz Borkau, Balthasar Lipp, Mainz.
- Radziwiłł Mikołaj Krzysztof (1607), *Peregrinacia abo pielgrzymowanie do Ziemi Świętej*, przeł. Andrzej Wargocki, w Drukarni Symona Kempiniusa, Kraków.
- Radziwiłł Mikołaj Krzysztof (1925), *Peregrynacja do Ziemi Świętej* (1582–1584), wyd. Jan Czubek, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem Józefa Filipowskiego, Kraków.
- Radziwiłł Mikołaj Krzysztof Sierotka (1962), *Podróż do Ziemi Świętej, Syrii i Egiptu* (1582–1584), oprac. Leszek Kukulski, PIW, Warszawa.
- Shakespeare William (2013), *Tragedie i kroniki*, przeł. Stanisław Barańczak, Znak, Kraków.
- Solinus Gajusz Juliusz (2020), *Zbiór wiadomości godnych uwagi albo Polihistor*, przeł. Bartosz Jan Kołoczek, Towarzystwo Wydawnicze „Historia Iagellonica”, Kraków.
- Topsell Edward (1658), *The History of Four-Footed Beasts and Serpents [...]* *Collected Out of the Writing of Conradus Gesner and Other Authors by Edward Topsel [...]*, druk E. Cotes, London, <https://doi.org/10.5962/bhl.title.79388>.

Literatura

- Alexandrowicz Stanisław (1967), *Stanowisko Tomasza Makowskiego na dworze nieświeskim (przyczynek do biografii artysty)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, z. 4.
- Alexandrowicz Stanisław (1976), *Peregrynacja do Ziemi Świętej księcia Radziwiłła Sierotki. Czas powstania rękopisu*, w: *Ars historica. Prace z dziejów powszechnych i Polski*, red. Marian Biskup i in., UAM, Poznań.
- Baranowski Bohdan (1950), *Znajomość Wschodu w dawnej Polsce do XVIII wieku*, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź.
- Bernatowicz Tadeusz (1995), *Biblioteka jest jedna ozdoba. Mikołaj Krzysztof Radziwiłł i książki*, w: *Badania księgozbiorów Radziwiłłów. Materiały międzynarodowej sesji, Olsztyn 6–7 października 1994 r.*, red. Zoja Jaroszewicz-Pieresławcew, wyd. Wojciech Wójcicki, Warszawa.
- Bystron Jan Stanisław (1930), *Polacy w Ziemi Świętej, Syrii i Egipcie* (1147–1914), Księgarnia Geograficzna „Orbis”, Kraków.
- Czubek Jan (1925), *Wstęp*, w: Mikołaj Krzysztof Radziwiłł Sierotka, *Peregrynacja do Ziemi Świętej* (1582–1584), oprac. Jan Czubek, Drukarnia

- Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem Józefa Filipowskiego, Kraków.
- Estreicher Karol (1915), *Bibliografia polska*, t. 26, Akademia Umiejętności, Kraków.
- Gillispie Charles Coulston (1970), *Dictionary of Scientific Biography*, t. 1, Charles Scribner's Sons, New York.
- Harf-Lancner Laurence (2002), *From Alexander to Marco Polo, from Text to Image. The Marvels of India*, w: *The Medieval French Alexander*, red. Donald Maddox, Sara Sturm-Maddox, State University of New York Press, Albany.
- Hartleb Kazimierz (1934), *Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła „Pielgrzymka do Ziemi Świętej”*, w: *Prace historyczne w 30-lecie działalności profesorskiej Stanisława Zakrzewskiego*, Komitet Byłych Uczni z Zasiłkiem Ministerstwa W.R. i O.P., Lwów.
- Jurewicz Oktawiusz (2007), *Historia literatury bizantyńskiej. Zarys*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Kempa Tomasz (2000), *Mikołaj Krzysztof Radziwiłł Sierotka (1549–1616). Wojewoda wileński*, Semper, Warszawa.
- Korpanty Józef, red. (2001), *Słownik łacińsko-polski*, t. 1, PWN, Warszawa.
- Krupecka Iwona (2021), *Kartezjusz i kanibale. Z historii jednej idei, słowo / obraz terytoria*, Gdańsk.
- Kukulski Leszek (1962), *Posłowie*, w: *Mikołaj Krzysztof Radziwiłł, Podróż do Ziemi Świętej, Syrii i Egiptu (1582–1584)*, oprac. Leszek Kukulski, PIW, Warszawa.
- Kusakawa Sachiko (2018), *Gessner's History of Nature*, w: *Worlds of Natural History*, red. Helen Anne Curry, Nicholas Jardine, James Andrew Secord, Emma C. Spary, Cambridge University Press, Cambridge, <https://doi.org/10.1017/9781108225229.003>.
- Lulewicz Henryk (1987), *Radziwiłł Mikołaj Krzysztof zwany Sierotką* [hasło], w: *Polski słownik biograficzny*, t. 30, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Morta Krzysztof (2004), *Świat egzotycznych zwierząt u Solinusa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Osuch Martyna (2021), „*Lepiej byś był w domu siedział...*” – analiza śladów lektury z wybranych egzemplarzy „*Peregrynacji do Ziemi Świętej*” Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła „*Sierotki*” jako przyczynek nad dawną recepcją dzieła, „*Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo*”, nr 11 (14), <https://doi.org/10.32798/pflit.587>.
- Plezia Marian, red. (1953–1958), *Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce*, t. 1, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Plezia Marian, red. (1969–1974), *Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce*, t. 3, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

- Pollak Roman i in. (1965), *Radziwiłł Mikołaj Krzysztof (1549–1616)*, w: *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”. Piśmiennictwo staropolskie: hasła osobowe N–Ż*, t. 3, PIW, Warszawa.
- Raven Charles Earle (2010), *English Naturalists from Neckam to Ray. A Study of the Making of the Modern World*, Cambridge University Press, Cambridge, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511711152>.
- Sajkowski Alojzy (1965), *Od Sierotki do Rybni. W kręgu radziwiłłowskiego mecenatu*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Wajs Dariusz (2015), *Nowe spojrzenie na Orient. Pielgrzymka Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła Sierotki do Ziemi Świętej 1582–1584*, w: Michał Czornak, Arkadiusz M. Stasiak, Dariusz Wajs, *Podróże kulturowe*, Werset, Lublin.
- Wojciechowski Leszek (2013), *Do świętej Katarzyny na Synaju i w Aleksandrii. Opis pielgrzymki w nurcie piśmiennictwa pątniczego – od Breydenbacha do Wargockiego (1486–1610)*, Werset, Lublin.
- Zawadzki Robert K. (2018), „*Terrae Sanctae et urbis Hierusalem descriptio*” brata Anzelma Polaka. Niektóre walory literackie utworu, „*Pamiętnik Literacki*”, R. 109, z. 4, <https://doi.org/10.18318/pl.2018.4.2>.

Mateusz Wiater

Ancient and Modern Sources in the Diary of Mikołaj Krzysztof ‘the Orphan’ Radziwiłł on the Example of the Description of a Chameleon

The article examines how Mikołaj Krzysztof ‘the Orphan’ Radziwiłł incorporates works by both ancient and contemporary authors in his diary. A notable example is Radziwiłł’s description of a chameleon, which, while based on his personal observations, also reflects his reading of Pliny the Elder’s *Natural History*. It also includes early modern views on the chameleon, many of which were derived from ancient authors and repeatedly mediated through later sources.

Keywords: Mikołaj Krzysztof ‘the Orphan’ Radziwiłł; Pliny the Elder; chameleon; pilgrimage literature.

Mateusz Wiater – doktorant w Katedrze Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, absolwent polonistyki-komparatystyki na Uniwersytecie Jagiellońskim w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych (2025).

Interesuje się literaturą i kulturą dawną, zwłaszcza wczesnonowożytną, związkami literatury i nauki oraz literaturą nowołacińską. Publikował w „Terminusie”; uczestniczył w 19. Międzynarodowym Kongresie International Association for Neo-Latin Studies. Adres e-mail: mateusz.wiater@doctoral.uj.edu.pl.

