
Brulionowata otwartość. O genetyce tekstów dawnych i polskim wieku rękopisów

Łukasz Cybulski

TEKSTY DRUGIE 2023, NR 5, S. 273–293

DOI: 10.18318/td.2023.5.17 | ORCID: 0000-0002-4771-9018

Artykuł został przygotowany jako część projektu *postdoctoral fellowship* „Authorial Identity in 17-th Century Manuscript Context” (No. S-PD-22-102) sfinansowanego przez Litewską Radę Naukową (Lietuvos Mokslo Taryba).

Czy możliwa jest genetyka tekstów dawnych? Tak postawione pytanie można uznać za zbędne. Każdy tekst, z którym wiąże się utrwalony materialnie proces jego kształtowania, ujawnia historię własnej genezy, a tym samym dostarcza przedmiotu badań genetycznych. Implikowana w moim pytaniu odrębność tego aspektu tekstów dawnych jest oczywiście sztuczna, ale mimo to postanowiłem tak właśnie sformułować problem z dwóch powodów. Sprowokował mnie do tego niejednoznaczny tok rozumowania Pierre’a Marca de Biasiego, który z jednej strony dopuszcza badania genetyczne nad dawnymi tekstami:

Dolną granicę okresu historycznego, którego dotyczą badania genetyków, zasadniczo wyznacza rok 1750. Nie posiadamy praktycznie żadnego rękopisu literackiego pochodzącego sprzed XVIII wieku z wyjątkiem nielicznych przypadków [...]. Gdyby jakimś cudem odnaleziono robocze rękopisy *Eneidy* Wergiliusza albo bruliony dzieł Clémenta Marot,

Łukasz Cybulski – pracownik UKSW, kierownik projektu post-doc na Uniwersytecie Wileńskim. Współpracuje z Ośrodkiem Badań Filologicznych i Edytorstwa Naukowego, Pracownią Średniowiecza IBL PAN oraz Pracownią Badań nad Procesem Twórczym UJ. Członek redakcji serii wydawniczej „Filologia XXI”, sekretarz redakcji Biblioteki Pisarzy Polskich. Zainteresowania naukowe: teoria i praktyka edytorstwa naukowego, proza XVI i XVII w., dawna kultura rękopisu.

z całą pewnością dokumenty te zostałyby poddane gruntownej analizie podobnej do tej, jakiej poddawane są zwykle dokumenty genetyczne z dwóch ostatnich stuleci¹.

Z drugiej natomiast strony precyzyjnie ogranicza przedmiot badań genetyki: „Granice czasowe pola, którym zajmuje się genetyka tekstów, określają zatem jej przedmiot, jest nim rękopis nowożytny [...]”² rozumiany jako „nowy przedmiot badań (nowy status rękopisu, różny od tego, który funkcjonował poprzednio) [...]. «Rękopisy robocze», którymi zajmuje się krytyka genetyczna, w istocie różnią się od «rękopisów dawnych» (antycznych i średniowiecznych), które jako przedmiot studiów obrała filologia klasyczna”³.

Ponadto jeśli przyjmiemy zdroworozsądkową interpretację wyводу francuskiego badacza i zdecydujemy się włączyć teksty dawne w krąg badań genetycznych, szybko zorientujemy się, że jest to wprawdzie obszar intensywnie badany pod kątem źródeł, lecz wciąż niedostatecznie opisany. Powinniśmy też przyjąć, że badanie musi prowadzić do rewizji istniejącego aparatu pojęciowego i kryteriów badawczych stosowanych dotychczas w genetyce tekstów. Stwierdzenie, że rękopis nowożytny jest czymś innym niż rękopis wczesnonowożytny⁴, może się wydawać oczywistością, ale znacznie trudniej jest dokładnie określić, na czym polegają zasadnicze różnice, czym w istocie jest rękopis wczesnonowożytny, jaką pełnił funkcję w kulturze, jakim prawom komunikacji podlegał etc.

Na pytanie, czy możliwa jest genetyka tekstów dawnych, można więc z góry udzielić dwóch odpowiedzi: twierdzącej, jeśli pytamy o to, czy w ogóle możliwe jest uprawianie genetyki tekstów dawnych. Przeczącej, jeśli pytanie dotyczy tego, czy można na tym polu uprawiać genetykę przy użyciu narzędzi i definicji wypracowanych na gruncie francuskiej szkoły badawczej. W tym właśnie zakresie wymagane są szczegółowe studia i na rozpoznaniu tego problemu chciałbym się skupić przede wszystkim.

1 P.M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015, s. 24.

2 Tamże, s. 29.

3 Tamże, s. 18.

4 Tak określam przedmiot badań genetyki tekstów dawnych, starając się odróżnić go od tradycyjnego obiektu zainteresowań genetyki. Ze względu na szeroki horyzont wczesnej nowożytności (ca 1500-1800) większość moich uwag będzie się odnosić przede wszystkim do XVI i XVII w.

Punktem dojścia jest dla mnie zrozumienie natury zachowanych źródeł genezy dawnych tekstów, co pozwoli w dalszej kolejności dokonać wstępnego ich podziału w myśl genetycznej logiki klasyfikacji źródeł. Zanim przejdę do tych kwestii, chciałbym się przyjrzeć kilku obszarom warunkującym dawny proces twórczy.

W pierwszej kolejności trzeba się zatrzymać przy imitacji, która przywołuje cały szereg zjawisk, uruchamia zespół operacji tekstotwórczych i funkcjonuje w wielu sferach związanych z procesem pisania. Aby imitować znaczne wzorce, należało je najpierw poznać, zdobywanie wiedzy miało więc charakter służebny wobec twórczości.

Gwoli przypomnienia powiedzmy, że ogólnie rzecz biorąc, celem imitacji była „nieoryginalność”, jeśli przyjąć współczesne rozumienie oryginalności; imitowanie oznacza tu dążenie do tego, by dorównać naśladowanym wzorcom, a nawet by z nimi konkurować. Twórca miał do wyboru dwie drogi: dosłowne przejmowanie modelowych źródeł elementów kompozycji, argumentacji, środków stylistycznych czy nawet całych zdań lub też po wnikliwym przestudiowaniu wzoru ukształtowanie własnej wypowiedzi w myśl zasad rządzących dziełem modelowym, czyli dokonanie jego adaptacji przez „szczególny wybór i nowy układ elementów już znanych”⁵. Jeśli przyjąć, że imitacja była jednym z głównych uwarunkowań wytwarzania dzieł zgodnie z regułami sztuki słowa, proces tekstotwórczy polegał na odtwarzaniu i przetwarzaniu określonej tradycji kulturowej, w tym przede wszystkim tradycji tekstowej; na konstruowaniu wypowiedzi z elementów w jakiejś mierze z góry określonych. Jeśli w ogóle można w tej sytuacji mówić o oryginalności, to nie zależy ona od tego, czy autor powiedział coś, co jeszcze nie zostało powiedziane, lecz od nowego, twórczego doboru naśladowanych źródeł bądź wprawnego artystycznie opracowania tematów, wątków czy gatunków już dobrze znanych publiczności literackiej. Z tego też powodu Tadeusz Ulewicz wskazywał, że zamiast o oryginalności należy raczej mówić o „doskonałości, zwłaszcza formalnej, utworu w oparciu o dawno ustalone schematy, a często również o tradycyjne wątki starożytnościowe”⁶.

5 Cyt. za: B. Fałęcka, *Sztuka tworzenia. Podmiot autorski w poezji kunsztownej polskiego baroku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983, s. 118; zob. też np. A. Fulińska, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Leopoldinum, Wrocław 2000, s. 188-189, 201-210.

6 T. Ulewicz, *Jan Kochanowski albo swoistość polskiego renesansu*, w: *Jan Kochanowski. Interpretacje*, red. J. Błoński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, s. 227.

Ogólnikowo zarysowana teoria każe zadać pytania dotyczące praxis. Czego w praktyce wymagało od twórców stosowanie reguł imitacji? Inaczej mówiąc: w jaki sposób wymóg imitacji kształtował warsztat pisarzy; warsztat rozumiany jako sposób czy technika konstruowania zapisu wraz z ogółem działań przygotowawczych? Ze względu na szerokie zastosowanie i szerokie rozumienie imitacji obejmowała ona niemal wszystkie początkowe kano-ny retoryczne związane z powstawaniem wypowiedzi: inwencję, dyspozycję i elokucję⁷. Odpowiednią formację w zakresie jej stosowania pisarze zawdzięczali przede wszystkim szkołom średniego szczebla i uniwersytetom o profilu humanistycznym, które ukształtowały dydaktykę na ziemiach polskich. Niezbędną pisarzowi znajomość tradycji literackiej i jej kontekstów powierzano przede wszystkim pamięci. Już w niższym, a następnie w średnim szkolnictwie katolickim i różnowierczym⁸ ćwiczenie pamięci odgrywało wielką rolę, od wczesnych lat szkolnych wpajano uczniom sentencje moralne, fragmenty katechizmu, dzieł klasyków łacińskich czy ułożone uprzednio samodzielnie przemówienia⁹. Podczas wspólnej lektury nauczyciel miał również zwracać uwagę na celniejsze sformułowania, godne odnotowania ustępy, figury retoryczne, metody otwierania, rozwijania czy kończenia wypowiedzi etc.¹⁰ Fragmenty omawianych dzieł były przez uczniów zapamiętywane, a czasem także notowane, o czym świadczą na przykład szesnastowieczne zalecenia wywodzące się z kręgu kolegiów jezuitów w wczesnej fazie ich działania¹¹.

7 M. Hebron, *Key Concepts in Renaissance Literature*, Bloomsbury Academic, London 2008, s. 152-156.

8 Na temat podobieństw i różnic między szkołami różnych wyznań zob. L. Piechnik, *Model średniej szkoły jezuitki w Polsce i na Litwie przed wydaniem „Ratio Studiorum”*, „Nasza Przeszość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce” 2000, t. 94, s. 309-310; tenże, *Nowe elementy wniesione przez jezuitów do szkolnictwa polskiego w XVI wieku*, „Collectanea Theologica” 1976, nr 1, s. 69-70; K. Puchowski, *Edukacja elit w szkolnictwie katolickim i protestanckim w Prusach Królewskich*, „Czasy Nowożytne” 2011, t. 24, s. 134.

9 T. Dreikopel, *Ustawy Gimnazjum Toruńskiego z 1568 r. (cz. I – wychowanie religijne i program nauczania). Przekład z języka łacińskiego*, „Folia Toruniensia” 2015, t. 15, s. 61-62; M. Jarczykova, *Program nauczania liceum w Sucku. Z dziejów szkolnictwa kalwińskiego w XVII wieku*, w: *Prace poświęcone pamięci profesora Jerzego Ratajewskiego*, red. I. Socha, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2000, s. 123.

10 A. Danysz, *Jezuicki kanon lektury starożytnych autorów i przykład jego stosowania w szkole polskiej*, w: tegoż, *Studia z dziejów wychowania w Polsce*, s.n., Kraków 1921, s. 172.

11 A. Fulińska, *Naśladowanie i twórczość*, s. 60, 181, 185; W. Pawlak, *De eruditione comparanda in humanioribus. Studia z dziejów erudycji humanistycznej w XVII wieku*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2021, s. 361-363.

Wyraźne wskazówki dotyczące ćwiczenia pamięci włączono do *Ratio studiorum* (XVI wiek), znajdziemy je również w późniejszych traktatach pedagogicznych, takich jak *O owocnym sposobie czytania książek* Sacchiniego (XVII wiek)¹². Zresztą już w piętnastowiecznej myśli pedagogicznej zawarto znamieny pogląd, głoszący: „Ten jest naprawdę wykształconym, kto obdarzony zdolnościami pilnie studiował autorów, mistrzów w dziedzinie sztuk wyzwolonych, kto wiele przeczuciwszy i przeczytawszy książek, przyswoił sobie ich treści [...]”¹³. Wyszycanie pamięci odpowiednimi treściami służyło formacji moralnej, a zarazem wykształceniu swoistej erudycji, opanowaniu wzorców i schematów w celu ich wykorzystania między innymi w praktyce twórczej. Nieprzypadkowo jeden z późniejszych traktatów nazywa erudycję „piastunką imitacji”¹⁴; „*lectio* [...] – jak zauważa Wiesław Pawlak – stanowi początek *inventio*”¹⁵; ponieważ zalecano czytanie z piórem w rękę, miało ono (czytanie) charakter służebny wobec pisania. Mniej więcej do połowy XVIII wieku obcowanie z tekstami odpowiadało modelowi lektury intensywnej: czytano stosunkowo niewiele dzieł, często wielokrotnie, nieraz aż do opanowania ich na pamięć¹⁶.

Przypominam dobrze znane i opisane fakty, by podkreślić, że zachowane źródła mówią nam sporo na temat zaleceń edukacyjnych i kierunków kształcenia, a mimo to nie wiemy wciąż tego, co byłoby w tym miejscu najbardziej interesujące: jak dokładnie przebiegało spotkanie nauczyciela z uczniem, w jaki sposób w praktyce przebiegała nauka procesu układania tekstu. Zdobywanie wiedzy wiązało się z czytaniem, zapamiętywaniem i pisaniem, ale przecież pytając o to, jak zdobywano wiedzę, stawiamy w gruncie rzeczy pytania o przebieg pracy naukowej i literackiej¹⁷. To, co czytano, notowano i zapamiętywano, oraz tok tych procesów ma ścisły związek z tym, jak

12 F. Sacchini, *De ratione libros cum profectu legendi libellus. O owocnym sposobie czytania książek*, przeł. i oprac. W. Pawlak, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2021, s. 196-213; W. Pawlak, *De eruditione comparanda in humanioribus*, s. 274-307.

13 Cyt. za: J. Krukowski, *O modum docendi w polskich szkołach w XVII wieku*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Prace z historii oświaty i wychowania” 1999, z. 5, s. 25.

14 W. Pawlak, *De eruditione comparanda in humanioribus*, s. 41.

15 Tamże, s. 310, 354-365.

16 Tamże, s. 257-258, 294. Można chyba za Joanną Partyką utożsamiać ten model lektury z instrumentalnym, względnie estetyzującym (zależnie od sytuacji), stylem odbioru; J. Partyka, *Rękopisy dworu szlacheckiego doby staropolskiej*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1995, s. 84-85.

17 W. Pawlak, *De eruditione comparanda in humanioribus*, s. 242.

przebiegało tworzenie dzieł. Czy wyglądało ono mniej więcej tak jak dziś: notowano na kartce już od pierwszych szkiców, poprawiano, przepisywano aż do sfinalizowania ćwiczenia; czy może – bazując na opanowanym pamięciowo materiale – początkowe etapy komponowania tekstu odbywały się w pamięci, w wyobraźni, a dopiero przepracowane konkretyzacje trafiały na papier? Trudno o jednoznaczną odpowiedź.

Nieco więcej wiemy na temat wieku XVII, w którym pamięć, kluczowa w przekazywaniu tekstów w średniowieczu i renesansie, choć nadal zajmuje ważne miejsce, zmienia swoją rolę – jej pozycja słabnie; w XVII stuleciu wytrenowana pamięć powoli, lecz bardzo wyraźnie ustępuje miejsca pisanim bądź drukowanym repozytoriom różnego typu materiałów, których zadanie sprowadzało się z jednej strony do wspierania pamięci i głębszej asymilacji treści, z drugiej polegało na przejęciu funkcji zarezerwowanej dotychczas dla pamięci; zbiory te zwalniały z obowiązku pamiętania wszystkiego, co przydatne i ważne. Drukowane antologie, których znamy dość dużo, były niewątpliwie odpowiedzią na zapotrzebowanie czytelników, ci bowiem chętnie po nie sięgali; więcej, mimo dostępności źródeł drukowanych tworzyli prywatne rękopiśmienne zbiory ważnych zdobyczy lekturowych, przez co należy rozumieć wszystko to, co w oczach czytelnika uchodziło za godne zapamiętania z przyczyn czysto estetycznych (gromadzenie) i/lub praktycznych (pisanie)¹⁸.

Zjawisko to związane jest z powolnym przesunięciem w obrębie modelu lektury z intensywnej w stronę lektury ekstensywnej, a w konsekwencji z kształtowaniem się innego rodzaju erudycji, bazującej przede wszystkim nie na dogłębnej znajomości źródeł, lecz na umiejętności szafowania imponującą ilością materiału czerpanego już nierzadko z trzeciej ręki¹⁹. Nieprzypadkowo zasięg czasowy omawianego zjawiska pokrywa się z rozwojem *artis excerpenti*, panującej w latach 1600-1750²⁰.

Dostępne nam pozostałości śladów procesów twórczych oraz ich następstwo: dzieła literackie, zachowały się do naszych czasów w manuskryptach i drukach; znacząca większość tych pierwszych pochodzi z okresu, który nazywamy „wiekiem rękopisów”. Przywołuję ten termin nie po to jednak, by rozwijać dyskusję na temat jego przyczyn i konsekwencji, chciałbym raczej zwrócić uwagę na to, jak rozumiemy samo zjawisko określane tym mianem.

18 Tamże, s. 302-303.

19 Tamże, s. 324-334.

20 Tamże, s. 401.

Nazwa wskazuje przede wszystkim na szczególne proporcje ilościowe: dominację przekazów rękopiśmiennych nad przekazami drukowanymi. Jeśli jednak prześledzimy dominujące w naszych badaniach opinie, szybko zorientujemy się, że zagadnienie proporcji nie jest wcale najważniejsze oraz że przeważają w nich powtarzające się przekonania rzutujące na to, w jaki sposób projektujemy badania nad dawną tekstualnością. Spójrzmy na kilka charakterystycznych opinii reprezentujących wprowadzające różnie stadia wiedzy na temat dawnej kultury²¹, ale zamieszczonych w pracach, które niemal zawsze pojawiają się w stanie badań:

Rodzi się pytanie, czy i w jakim stopniu pozostawianie w rękopisie znacznej części literatury pięknej oraz diariuszy podróży wiąże się z ogólnym zapóźnieniem naszego piśmiennictwa w stosunku do Zachodu. Byłżeby to dowód [...] silnych nadal reliktyw średniowiecza przejawiających się w prymacie rękopisu oraz żywego słowa nad drukiem? [sic!]²².

[barokowe] kodeksy rękopiśmienne [...] były rozpowszechniane, ale technika ich rozpowszechniania oznacza cofnięcie się do czasów przed wynalezieniem druku²³.

Wśród znaczących poetów polskich pierwszej połowy XVII wieku na obieg rękopiśmienny skazani zostali przede wszystkim Daniel Naborski i Hieronim Morsztyn²⁴.

Swoistością kultury polskiej drugiej połowy XVII wieku i pierwszej połowy XVIII wieku – i to swoistością negatywną – było to, iż wśród rękopisów, wśród książek rękopiśmiennych pozostało tak wiele utworów znakomitych [...] ²⁵.

21 „Powiew nowego” w badaniach dawnej kultury rękopisu przynoszą prace Marka Preisa *Oralność i mnemonika, Późny barok w kulturze polskiej* (Wydawnictwa UW, Warszawa 2009), Adama Karpińskiego, m.in. cytowane niżej, czy Joanny Partyki *Rękopisy dworu szlacheckiego*. Badaczka wyraźnie zwraca uwagę na trwałość kultury rękopisu w pierwszych stuleciach rozwoju druku.

22 J. Tazbir, *Książka rękopiśmienna w Polsce i Rosji (XVI-XVIII w.)*, „Przegląd Historyczny” 1986, z. 4, s. 667.

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

24 J. Pelc, *Barok – epoka przeciwieństw*, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 273.

25 Tamże, s. 302.

W rozważaniach dotyczących strategii upubliczniania dzieł w XVII wieku Adam Karpiński – niezmiernie wrażliwy na uproszczenia znawca dawnych rękopisów – zdecydował się mimo wszystko przyjąć istnienie prymatu druku nad rękopisem, co w świetle powyższej tradycji wydaje się nie bez znaczenia: „Dla celów porządkujących przyjmujemy też wygodne (choć może nie zawsze prawdziwe) założenie, że druk był podstawową formą upowszechniania dzieł literackich”²⁶. Jest to założenie znaczące z tego względu, że nasuwa wniosek o funkcjonowaniu znacznej części dzieł tego okresu „poza podstawową formą upowszechniania”, niejako na marginesie... Paradoksalnie zgoła odmienną opinię wyraża znawczyni druków: „Materializacja dzieła w postaci książki drukowanej była więc jedną z dróg utrwalenia i upowszechniania, często drogą wtórną”²⁷.

Konsekwencją przywołanych wyżej twierdzeń jest oczywiście często powtarzane przekonanie, że ten czy inny autor „nie zdołał” wydać swoich dzieł drukiem, co skutkowało rozproszeniem dorobku, powstaniem mnóstwa nieautoryzowanych kopii zawierających ingerencje osób trzecich. Diagnozując przyczyny odejścia od druku, przytacza się wybrane cytaty, w których pisarze wyznają chęć i niemożność publikacji²⁸, ale trudno nie zauważyć, że

26 A. Karpiński, *Tekst staropolski. Studia i szkice o literaturze dawnej w rękopisach*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2003, s. 30.

27 P. Buchwald-Pelcowa, *Literatura a książka w okresie renesansu i kilka uwag o czasach baroku*, w: tejsze, *Historia literatury i historia książki. Studia nad książką i literaturą od średniowiecza po wiek XVIII*, Universitas, Kraków 2005, s. 81. Podobnie Joanna Partyka (*Rękopisy dworu szlacheckiego...*, s. 8-10). Szafując ogólnikami, staram się jedynie pokazać rozbieżności, także takie, które wydają się najmniej spodziewane. Mam oczywiście świadomość, jak bardzo ryzykowne są uogólnienia, istnieją przecież zależności między gatunkiem piśmiennictwa a okolicznościami jego rozpowszechniania; nieco innym prawom podlega cyrkulacja zbiorów poetyckich, innym kolekcji oratorskich i historycznych: „Zostało już udowodnione, że dla polskiego świeckiego oratorstwa pierwszym i najważniejszym sposobem funkcjonowania i przetrwania była tradycja rękopiśmienna”; M. Barłowska, *Problem tytułu w wydawaniu mów (świeckie oratorstwo XVI – poł. XVIII wieku)*, „Sztuka Edycji” 2021, nr 1, s. 11. To problem wielkiej wagi.

28 Zob. np. B. Bieńkowska, *Polscy pisarze i uczeni XVI-XVIII wieku wobec problematyki książki*, w: *Dawna książka i kultura. Materiały międzynarodowej sesji naukowej z okazji pięćsetlecia sztuki drukarskiej w Polsce*, red. S. Grzeszczuk, A. Kawecka-Gryczowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 310; L. Marinelli, *O rękopiśmiennym i anonimowym charakterze poezji polskiego baroku. Cenzura jako hipoteza konieczna*, w: *Staropolska kultura rękopisu*, red. H. Dziechcińska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1990, s. 48-50; J. Pelc, *Barok...*, s. 294-299; A. Karpiński, *Tekst staropolski*, s. 36-40; J. Krauze-Karpińska, „Wirydarz poetycki” *Jakuba Teodora Trembeckiego. Studium filologiczne*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2009, s. 164, przyp. 28; P. Buchwald-Pelcowa, *Literatura barokowa a książka*, w: tejsze, *Historia literatury i historia książki*, s. 201.

w toku badań nie przybyło nowo odkrytych cytatów dowodzących przyjętej tezy, przeciwnie, powtarzane są wciąż te same ustępy, głównie Wacława Potockiego. Wypowiedzi odautorskie, rejestrujące być może jednostkowe albo tymczasowe stanowisko, są zawsze obarczone ryzykiem. W omawianym tu kontekście są to zawsze ważne świadectwa, ale nierzadko słabe dowody, skoro można im przeciwstawić równie liczne odwrotne deklaracje. Pomija się więc milczeniem kwaterę w *Wirydarzu poetyckim* Jakuba Teodora Trembeckiego zarezerwowaną dla twórców, którzy nie drukowali, nie wspomina się o praktyce przepisywania książek drukowanych²⁹ czy zapomina o bogatej tradycji rękopiśmiennej poprzednich dwóch stuleci rozkwitu kulturowego³⁰. Przykłady można mnożyć. Trafnie odniósł się do tej sytuacji jeden z badaczy, komentujący uwagę o rzekomym „skrywanym marzeniu” dawnych pisarzy, by ich dzieło ukazało się drukiem: „choć i mnie intuicja podpowiada, że niejedynemu poeta chciałby być drukowany, to jednak brak mi w tym miejscu choćby jednej wskazówki źródłowej, która wsparłaby zarówno intuicję Marka Prejsa, jak i moje”³¹. W tak zarysowanych warunkach do rangi kluczowego zadania bieżących badań urosła rzecz jasna rekonstrukcja „właściwego” obrazu dawnej sceny literackiej, w której funkcjonują ustalone filologicznie teksty autorskie (lub zbliżone do nich archetypy). Bliższe rozpoznanie siedemnastowiecznej kultury rękopisu służy przede wszystkim „przeciwdziałaniu” skutkom ówczesnych mechanizmów komunikacji literackiej, przy czym rekonstruując to, co utracone, bazujemy na jakimś modelu czy wyobrażeniu, które sami sobie stwarzamy, odwołując się między innymi do powszechnej dziś opozycji druku i rękopisu, wiążąc przy tym druk z wiekiem XVI, a rękopis z XVII (głównie drugą jego połową³²); zakładamy, że podstawową formą upowszechniania są lub powinny być ukończone autografy, a przede wszystkim autoryzowane druki. Oczywiście druk dość szybko zyskał pozycję powszechnie pożądanego medium, które nieodwracalnie zmieniło sposób myślenia, gromadzenia

29 „Zamiana druku w rękopis odbywała się równie często co drukowanie z rękopisu”; J. Partyka, *Rękopisy dworu szlacheckiego...*, s. 26; zob. też s. 33-34.

30 R. Grześkowiak, *Jan Kochanowski – klasyk i klasycysta. Rzecz czarnoleska jako rzecz pospolita poetów początku baroku*, w: *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, red. K. Meller, Neriton, Warszawa 2009, s. 190-191.

31 R. Wójcik, *Uwagi na marginesie książki Marka Prejsa „Oralność i mnemonika. Późny barok w kulturze polskiej”*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009 (seria: „Communicare. Historia i kultura”), „Terminus” 2011, z. 24, s. 137, przyp. 26.

32 J. Pelc, *Barok...*, s. 275.

i przekazywania informacji³³, ale przecież w renesansie rola rękopisów w komunikacji literackiej wciąż była aktualna, o czym wiemy chociażby z przebły-sków rękopiśmiennego życia niektórych dzieł Kochanowskiego (m.in. *Fraszek, Pieśni świętojańskiej, Elegii*)³⁴, Mikołaja Sępa³⁵ i innych³⁶. To, że nie zachowało się zbyt wiele autografów czołowych pisarzy tego okresu, nie powinno przesła-niać oczywistych faktów. Druk zyskał wielkie uznanie, ale nigdy nie zastąpił komunikacji literackiej odbywającej się za pośrednictwem rękopisów. Jeśli weźmiemy to pod uwagę, rękopiśmienny obieg tekstów w XVII stuleciu wyda się z pewnością zjawiskiem mniej rażącym i mniej spektakularnym³⁷.

Nikłe zainteresowanie zachowanym obrazem kultury widać wyraźnie w tematyce prac dotyczących dawnej tekstualności; wiele uwagi poświęcili badacze metodom filologicznej rekonstrukcji dzieł, znacznie mniej – pra-wie wcale – mechanizmom procesu twórczego, typologii przekazów (wśród których świętym graalem jest autograf)³⁸. okolicznościom przekazywa-nia tekstów, specyfice funkcjonowania tekstu w obiegu rękopiśmiennym³⁹

33 Zob. np. B. Bieńkowska, *Polscy pisarze i uczeni*, s. 311; E. Eisenstein, *Rewolucja Gutenberga*, przeł. H. Hollender, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004, s. 51-93.

34 J. Pelc, *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 80-82, 110, 153-156, 347-348, 463-464.

35 Świadczy o tym zarówno istnienie odpisów Mikołaja Sępa, jak i uwaga Jakuba Szarzyńskiego w dedykacji do *Rytmów abo wierszy polskich*; M. Sęp Szarzyński, *Poezje zebrane*, oprac. A. Karpiński, R. Grześkowiak, K. Mrowcewicz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2001, s. 101-113.

36 „Czy była to [druk] ówczesnie jedyna forma funkcjonowania dzieł piśmienniczych, zwłaszcza z dziedziny literatury pięknej, w społeczeństwie? [...] zbyt wiele mamy dowodów na to, iż tak nie było”; P. Buchwald-Pelcowa, *Literatura a książka w okresie renesansu*, s. 80; zob. też s. 82. Prócz rękopisów badacze odnotowują zachowane bruliony z tego okresu, zob. np. *Brulion przekładu pierwszych trzech ksiąg Biblii pióra Tomasza Łysego ze Zbrudzewa*, czyli tzw. *Mamotrept gnieźnieński*, oprac. I. Kwilecka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971; *Brulion przekładu Biblii pióra Tomasza za Zbrudzewa*, cz. II: *Księgi Liczb, Powtórzonego Prawa, Pieśni nad Pieśniami*, oprac. I. Kwilecka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1995; Biblioteka Or-dynacji Zamojskiej (BOZ), 79, „Historia Aleksandra wielkiego króla macedońskiego”, rkps.

37 Zauważyło to już Marek Preis, który również przekonująco podważa niektóre przyjęte przyczyny siedemnastowiecznej rękopiśmienności; tenże, *Oralność i mnemonika*, s. 13-18.

38 Najlepiej rozpoznany obszarem jest typologia zbiorów rękopiśmiennych. Zob. np. rozdział *Poezja w sarmackich rękopisach – o zbiorach wierszy i ich zbieraniu. Próba porządkowania źródeł*, w: A. Karpiński, *Tekst staropolski*, s. 44-59; M. Bałowska, *Swada i milczenie. Zbiory oratorskie XVII-XVIII wieku – prolegomena filologiczne*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2000.

39 Być może przyczyną marginalizowania tych zagadnień należy szukać w diagnozie Adama Karpińskiego: „By odpowiedzieć na pytanie, jakie były (i są nadal) konsekwencje siedemna-

i związanym z tym zjawiskom autoryzacji przekazu czy tożsamości autora. W stosunkowo nielicznych próbach rozpoznania tożsamości kultury rękopisu (raczej impresjach niż ugruntowanych wnioskach) pojawia się jednak kilka potencjalnie inspirujących diagnoz.

Można w nich wyodrębnić dwa uzupełniające się wątki. Wiktor Weintraub twierdził, że właściwością rękopisów literackich funkcjonujących w wąskim prywatnym obiegu jest ich „brulionowatość nie tylko w sensie pierwszego rzutu, nieogładzenia w szczegółach, luźnej kompozycji”⁴⁰, lecz także wyrażająca się w pozostawianiu kilku wersji tego samego dzieła, co znamienne, wersji (być może) równoprawnych. To bardzo ciekawe, że Weintraub próbuje definiować kulturę rękopisu wczesnonowożytnego właśnie przez odwołanie się do uniwersalnej definicji brulionu. Powodów, jak sądzę, jest kilka. Po pierwsze, „brulionowatość” sugeruje, że to, co zostało w rękopisie, jest niewykończone, wciąż w stanie potencjalnej zmiany, a zatem nie należy do sfery właściwej publikacji, udostępnienia. Brulionowatość to kreacja, a kreacja to zmiana wyrażająca się również zwielokrotnieniem równoprawnych wersji tego samego utworu. Weintraub przywołuje Wacława Potockiego, który pisał szereg wierszy na ten sam temat, choć podobnych przykładów jest mnóstwo, a samo zjawisko jest znacznie bardziej złożone, dotyczy poezji i prozy, dzieł rękopiśmiennych i drukowanych i jest ściśle powiązane z imitacją⁴¹. Po wtóre, „brulionowatość” koresponduje z genetycznym ujęciem rękopiśmiennej tekstualności średniowiecza, w którym jest ono epoką „przed-tekstów” z tych samych niemal względów co wskazane przez Weintrauba⁴². Zróżnicowanie lokalnych odmian języka wernakularnego, brak ustalonych konwencji graficznych oraz wpływ kultury oralnej

stowiecznej «kultury rękopisów», należałoby wyodrębnić dwa obszary badawcze: pierwszy to powszechna obecność książki rękopiśmiennej w ówczesnym społeczeństwie, którą można badać przede wszystkim jako fenomen socjologiczny, drugim zaś – rękopiśmienny obieg tekstów literackich, będący domeną badań filologicznych”. Wspomniane przeze mnie problemy nie mieszczą się w obrębie filologicznej krytyki tekstu. Nawet jeśli uznać proponowany rozdział kompetencji za trafny, trudno sobie wyobrazić pominięcie wszystkich tych zagadnień w pełnym filologicznym opisie dawnej literatury; A. Karpiński, *Tekst staropolski*, s. 15-16.

40 W. Weintraub, *O niektórych problemach polskiego baroku*, s. 95.

41 Zob. B. Fałęcka, *Sztuka tworzenia*.

42 B. Cerquiglini, *In Praise of a Variant. A Critical History of Philology*, przeł. B. Wing, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1999; Ł. Cybulski, *Krytyka tekstu na rozdroczach. Anglo-amerykańska teoria edytorstwa naukowego w drugiej połowie XX wieku*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2017, s. 134-149.

i swoboda pracy kopisty-mutatora skłoniły Bernarda Cerquigliniego do postawienia tezy o „przed-tekstowej” naturze średniowiecznej kultury rękopisu, w której zmienność (*variance*) urasta do rangi kategorii estetycznej: „piśmiennictwo średniowieczne nie tworzy odmian; ono jest zmiennością”⁴³. To powracające porównanie tekstualności wieku XVII ze średniowieczem ma już zupełnie inny wydźwięk niż wcześniejsze uwagi Janusza Tazbira, ponieważ nie chodzi tu o regres w zakresie metod przekazywania tekstu, ale o ich charakterystykę. Stwierdzenie podobnych rysów rękopiśmiennego obiegu tekstów w oddalonych od siebie epokach rodzi pytanie o uchwytne między nimi różnice. Na pierwszy rzut oka niektóre właściwości rękopiśmiennego obiegu tekstów wydają się uniwersalne i niezależne od kontekstu kulturowego – chodzi właśnie o „brulionowość”, zmienność, odklejanie się dzieła od autora itd. Dodajmy do tego inne sprzęgnięte z nimi zjawiska, o których pisze Marek Preis: „*Wiek rękopisów*» to jedynie wierzchołek góry lodowej, najwcześniejszy [...] i najlepiej widoczny element znacznie szerszego (i znacznie ważniejszego) zjawiska – kontrofensywy świata pamięci i sprzęgniętej z nim oralności”⁴⁴. Kolejna zbieżność z kulturą średniowiecza. Poprzestanie na tych obserwacjach prowadzi jednak donikąd, zatrzymuje naszą uwagę na prostych analogiach. Równie ważne, a nawet ważniejsze jest poznanie zmiennych w czasie właściwości i konsekwencji cyrkulacji tekstów oraz przebiegu szeroko rozumianych zabiegów pisarskich. Dopiero ta wiedza pozwoli uchwycić istotne różnice, a w konsekwencji opisać dynamikę kultury rękopisu wczesnonowożytnego.

Adam Karpiński poszerza nieco to rozpoznanie Weintrauba, pisząc o „obrazie rękopiśmiennej tradycji tekstów, dającym się wyrazić jako struktura otwarta, zdolna wchłaniać i reprodukować coraz to nowe utwory”⁴⁵. Do tej myśli jeszcze powrócę.

Jak wspomniałem, są to jedynie impresje, które wciąż nie doczekały się na gruncie polskim pogłębionych badań, a przecież to, co wynika z brulionowatej otwartości dawnych rękopisów, ma szczególne znaczenie w badaniu zjawisk związanych z tekstotwórczością.

W ostatnim punkcie chciałbym zwrócić uwagę na typologię przekazów związanych z procesem twórczym. Zacznę od pary zjawisk mających dla

43 B. Cerquiglini, *In Praise of a Variant*, s. 77-78. Przekład mojego autorstwa.

44 M. Preis, *Oralność i mnemonika*, s. 17.

45 A. Karpiński, *Tradycja tekstu w „wieku rękopisów”*. Uwagi o rękopiśmiennym funkcjonowaniu dzieła literackiego, w: *Staropolska kultura rękopisu*, s. 31.

genetyki znaczenie fundamentalne: tekst i przed-tekst (dossier), czyli obszar „roboczy”, w którym dominuje potencjalność zmian, oraz obszar „publikacji”, stabilny, utrwalający i upowszechniający końcową formę dzieła. Jak należy rozumieć to rozróżnienie w okresie staropolskim? Jakiego typu dokumenty należą do tych dwóch skrajnych stadiów tekstotwórczych?

Pozornie i częściowo słusznie odpowiedź jest prosta: w epoce druku faza tworzenia jest zarezerwowana dla rękopisu, a upublicznienie staje się faktem z chwilą publikacji dzieła drukiem, który jest ostatecznym celem dążeń każdego twórcy. Tak też ujmuje tę kwestię Pierre-Marc de Biasi i podobny wniosek można wysnuć z cytowanych wyżej opinii na temat „wieku rękopisów”. Jest to prawda, ale zarazem mylące uproszczenie. Ten paradoksalny dualizm jest możliwy tylko dlatego, że druk i rękopis były równorzędnymi formami obiegu dzieł literackich. Co dla jednych mogło być przedmiotem usilnych starań⁴⁶, dla innych mogło mieć mniejsze znaczenie⁴⁷. Utwory pisarzy z drugiej grupy, choć niedrukowane, były znane czytelnikom⁴⁸.

Status rękopisu jest więc podwójny: może być zarówno brulionem, jak i tekstem (rozumianym genetycznie), żyje „prywatnością publiczną”⁴⁹, czyli należy do obu sfer, co rodzi podstawowy problem polegający na ich rozróżnieniu, ściślej: na ocenie, kiedy jeszcze mamy do czynienia z rękopisem roboczym, a kiedy już z kopią gotową na spotkanie z czytelnikiem. Trafnie pisał o tym Adam Karpiński, pytając:

Czy zresztą musimy wiązać wkroczenie tekstu do tradycji rękopiśmiennej z decyzją autora? Jaką rolę odgrywa tu przypadek czy „niekontrolowany przeciek” tekstu? Jaką rolę odgrywa środowisko literackie, które mogło dać pierwszych czytelników i pierwszych kopistów? Kiedy można mówić o swego rodzaju autorskiej „edycji” rękopiśmiennej, świadomym

46 Przykładem choćby zabiegi Andrzeja Frycza Modrzewskiego o wydanie *Sylw* oraz *O poprawie Rzeczypospolitej*.

47 Oprócz wspomnianego już Sępa charakterystyczna pod tym względem jest spuścizna Jana Smolika, choć edytor jego spuścizny nie wyklucza, że jednak „poeta myślał o druku” przynajmniej niektórych dzieł; J. Smolik *Utwory zebrane*, oprac. R. Grześkowiak, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, Warszawa 2018, s. 31-48.

48 Wiadomo, że krążenie odpisów poety nie musiało się przekładać na literacką recepcję jego twórczości; pamiętając o tym, staram się jedynie podkreślić, że brak śladów recepcji literackiej nie wyklucza recepcji czytelniczej. Por. R. Grześkowiak, *Jan Kochanowski...*, s. 176.

49 K. Mrowcewicz, *Drukarni w wirydarzu. Czyli co pisali autorzy staropolskich rękopisów o swoich wierszach*, w: *Staropolska kultura rękopisu*, s. 11.

przekazaniu tekstu do rozpowszechniania w postaci odpisów? Pytania można mnożyć⁵⁰.

Dodajmy więc jeszcze jedno: jaki jest status kopii i kim jest kopista w tak funkcjonującej kulturze? Mam tu na myśli kopistów dwojakiego rodzaju: odbiorców „właściwych”, którzy przepisują dla siebie, i kopistów zawodowych, przepisujących dla autora na jego zlecenie. Tekst wypuszczony z pracowni podlegał przemianom, nieraz żył własnym życiem, oddzielony od swego twórcy i oddalający się od pierwotnego brzmienia. W przypadku niektórych gatunków pojawienie się drugiego autora, kopisty, który wprowadza własne zmiany, było wręcz warunkiem ich trwania: „nadany mowie w momencie przechodzenia w medium pisma tytuł ocala jej istnienie”⁵¹. O tym myślał Adam Karpiński, pisząc o otwartości tradycji rękopiśmiennej – wskazywał na potencjalnie nieskończony proces zmian. Tę samą właściwość nazywa się dziś czasem niestabilnością lub płynnością tekstu, która stanowi immanentną cechę kultury rękopisu⁵².

W tej sytuacji odpowiedź na pytanie o granice genetycznie rozumianego tekstu musi uwzględniać specyfikę jego obiegu: granica jest płynna. Moment domknięcia procesu twórczego (przynajmniej na pewnym jego etapie) bywa niewyraźny, niedookreślony lub nieuchwytny. Zwykle jego sygnałem jest powstanie czystopisu⁵³, ale może to być sygnał mylny, skoro zdarzało się, że pisarz przepisywał lub zlecał przepisanie dzieła po to tylko, by kontynuować nad nim pracę. Bodaj najbardziej znany z takich działań jest – znów – Wacław Potocki, choć przecież nie był w tym odosobniony⁵⁴. Inną wskazówką jest dla badacza takie opracowanie czystopisu, by jego szata graficzna przypominała edycję drukowaną; możemy wówczas mówić o książce rękopiśmiennej⁵⁵ wyposażonej w kartę tytułową, przedmowę, dedykację, spis rzeczy etc.

50 A. Karpiński, *Tradycja tekstu...*, s. 31.

51 M. Bałowska, *Problem tytułu...*, s. 11.

52 Zob. np. J. Bryant, *Płynny tekst. Teoria zmienności tekstów i edytorstwa w dobie książki i ekranu*, przeł. Ł. Cybulski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2020.

53 Albo wydanie dzieła drukiem. Genetyka starych druków i inkunabułów domaga się osobnego studium, dlatego pomijam ten problem, by skupić się wyłącznie na rękopisach.

54 L. Kukulski, *Prolegomena filologiczne do twórczości Wacława Potockiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1962, s. 82-85.

55 Por. J. Krauze-Karpińska, „Wirydarz poetycki” Jakuba Teodora Trembeckiego, s. 163-165; J. Partyka *Rękopisy dworu szlacheckiego...*, s. 25-26.

Taką formę mają na przykład prawie wszystkie znane dziś dzieła Tomasza Nargielewicza OP⁵⁶. Oczywiście także w tym przypadku nawet najbardziej sugestywny wygląd źródła niczego nie gwarantuje, co widać choćby w rękopisie Michała Wolińskiego zatytułowanym *Żegluga serc chrześcijańskich na morzu krwi i miłości Jezusa...*⁵⁷ – znajdziemy w nim nie tylko kartę tytułową, lecz także wskazanie miejsca na adnotację cenzury czy informację o wydawcy i wiersz *Do przeznacznego Czytelnika...* Są to sygnały świadczące o ukończeniu pracy; wskazują również odbiorcę manuskryptu, którego można szukać wśród drukarzy. Mimo to klarowny tok pisma załamuje się po kilkudziesięciu strokach, a czystopis zmienia się w brulion.

Mówiąc o granicach procesu twórczego, trzeba też ponownie zapytać o losy tekstu w rękach kopistów, wiemy przecież, że rękopiśmienna publikacja nie kończy procesu kreacji, przeciwnie, czytelnicy wprowadzają nowe zmiany. Czy można wówczas mówić o kontinuum procesu tekstotwórczego, który trwa, dopóki tekst jest w obiegu, a w konsekwencji... o nowych „tekstach”, ponownych fazach publikacji? Czy raczej o nowych wersjach tego samego dzieła? Pytania dotyczą szerszego zagadnienia, obejmującego problematykę autorstwa i autoryzacji. Autor doskonale wie, jaki los czeka jego dzieło krążące w rękopisach, bo sam jako uczestnik kultury uprawia proceder przepisywania i przerabiania cudzej twórczości. Mam tu na myśli nie tylko przepisywanie utworów *in extenso*, lecz także wypisy fragmentów. Wspomniałem już o praktykach imitacji oraz notowania, które należy w tym miejscu przywołać. Ich skutkiem było z jednej strony powstanie przekazów „skażonych” ingerencją obcej ręki, a z drugiej dzieł nowych na kanwie utworów już istniejących. Taki charakter mają zarówno rozmaite adaptacje pieśni Horacego, przeróbki popularnych romansów pióra Tomasza Nargielewicza, siedemnastowieczna twórczość funeralna czerpiąca z *Trenów* Jana Kochanowskiego, jak i spora część oratorstwa. Nargielewicz zresztą (choć przecież nie tylko on) zasygnalizował tę operację w tytule: *Różne historyje z różnych wiarygodnych awtorów wybrane a [...]* w *ten mały snopek zebrane*. Wieloautorstwo tego utworu wynika z adaptowania cudzych dzieł, wiąże się również z przejmowaniem ich układu

56 Archiwum Polskiej Prowincji Dominikanów (APPD), sygn. 238, Zbiór kazań *Annus retributionis...*; przechowywane w Bibliotece Ossolineum *Arfa duchowna...* i *Różne historyje...*, sygn. Pawł. 3, a także niedawno przypisane Nargielewiczowi *Nowe niebo...*, sygn. 1138/l. Zob. Ł. Cybulski „*Nowe niebo duchowne...*” – nowe dzieło Tomasza Nargielewicza OP? Atrybucja autorstwa, „*Pamiętnik Literacki*” 2022, z. 2. Niewykluczone, że rękopis 239 w APPD miał kartę tytułową.

57 APPD, sygn. 310, Michał Woliński, *Żegluga serc chrześcijańskich na morzu krwi i miłości Jezusa...*, rkps.

w obrębie zbioru. Gdy niemiecka wersja jednego z romansów po raz pierwszy ukazała się drukiem w polskim przekładzie jako *Historija o cesarzu Otonie*, jej tłumacz lub wydawca podjął decyzję, by do głównego dzieła dołączyć dwie drobniejsze opowiadania, które zadomowiły się w kolejnych przedrukach. Pisząc *Różne historyje*, Nargielewicz zacerpnął z tej tradycji, niejako wzbudzając ponownie proces twórczy, dzięki któremu powstała pierwotna kompozycja, i poprowadził go w nowym kierunku, dążył bowiem do jeszcze większej różnorodności tematów i wątków, a finalnie do znacznie bardziej rozbudowanego układu kompozycyjnego⁵⁸. *Różne historyje* wyglądałyby inaczej, gdyby przekład *Otona* ukazał się w XVI wieku bez „dodatków”. Wydaje się więc, że w wielu sytuacjach dzieła, które zwykliśmy uznawać za autorskie, są w istocie wieloautorskie, co stwarza możliwość lub nawet konieczność badania procesu twórczego w kilku wymiarach.

Wróćmy jednak do dokumentów genezy. Gdy myślimy o przetwarzaniu tradycji tekstowej (imitacja), przychodzą na myśl dwie grupy źródeł, które z tej praktyki wynikają:

- notesy z wypisami (często usystematyzowanymi topicznie, ale nie zawsze) oraz dzieła drukowane zawierające taki materiał;
- dzieła drukowane, w których czytelnik-twórca zamieścił swoje notatki (lub nie)⁵⁹.

We wszystkich tych przypadkach mamy do czynienia z dokumentami należącymi do wczesnej fazy genetycznej związanej głównie z gromadzeniem materiału, zbieraniem źródeł, kumulowaniem pomysłów etc. Szczególny charakter pierwszej grupy źródeł polega na tym, że zwykle nie można ich powiązać z pojedynczym dziełem, ponieważ służą raczej twórczości jako takiej, pisaniu w ogóle, zazwyczaj zawierają materiał zróżnicowany, uniwersalny,

58 Szerzej na ten temat zob. Ł. Cybulski, „*The pleasure in sameness and difference*”: *Editing the Works of Tomasz Nargielewicz OP (†1700)*, w: *Beyond Devotion: Religious and Literary Communities in the 16th and 17th Century Polish-Lithuanian Commonwealth. Texts and Contexts*, red. K. Ruthowska, Ł. Cybulski, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2022.

59 Na temat notatek Szymona Szymonowica, Wacława Potockiego, Stefana Jaworskiego zob. np. W. Pawlak, *De eruditione comparanda in humanioribus*, s. 248, przyp. 39. O marginaliach Jana Brożka zob. M. Choptiany, *Jan Brożek, czytelnik Piotra Ramusa. Rekonesans*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2013. Zob. też U. Szybowska, *Zapiski pozeracza ksiąg. O rodzajach i funkcjach marginaliów na podstawie notatek Jana Bernarda Bonifacia*, Wydawnictwo Jasne, Pruszcz Gdański 2012; *Marginalia w książce dawnej i współczesnej*, red. B. Mazurkowska, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2019; I. Wienczek, *Adnotacje rękopiśmienne i inne ślady lektury jako źródło do badań nad mentalnością epok dawnych (na przykładzie praktyk czytelniczych Andrzeja Obrembskiego S)*, maszynopis rozprawy doktorskiej, <https://depotuw.ceon.pl/handle/item/3816> (30.11.2020).

przydatny w rozmaitych sytuacjach⁶⁰. Taką też rolę przypisywali im autorzy traktatów pedagogicznych, zalecający notowanie⁶¹.

Ten z pozoru klarowny obraz początkowych stadiów pisania nie jest jednak w pełni zrozumiały, jeśli zastanowimy się, w jaki sposób wykorzystywano notatki w konkretnym okresie (np. w XV, XVI i XVII wieku).⁶² Pozornie upowszechnienie się druku ukonstytuowało rzeczywistość, w której działają mechanizmy znane nam z czasów nowożytnych: pisarz pisze, cyzeluje dzieło, kreśli i poprawia, by ostatecznie podać je do druku. Czy aby na pewno tak było? Chyba nie, a przynajmniej nie od razu. Zrozumienie sposobu korzystania z notatek jest szczególnie ważne, jeśli weźmiemy pod uwagę rangę występującej w średniowieczu i ogólnie retorycznej tradycji tekstotwórczej, w której ważną rolę odgrywała praca pamięci⁶³; nie znajdziemy jej śladów na papierze, ponieważ wstępna faza kompozycji odbywała się w umyśle twórcy. W średniowieczu, gdy pamięć pełniła dominującą funkcję, proces imitowania zapamiętanych wzorców był zespolony z procesem tworzenia odbywającym się w umyśle⁶⁴. Jeśli w XVI, a szczególnie XVII wieku znaczenie pamięci stopniowo malało, a ranga zapisu niepomniernie wzrosła, zasadne byłoby pytanie

60 Ślady takich dokumentów znajdujemy m.in. w inwentarzach księgozbiorów szlacheckich; zob. J. Partyka, *Rękopisy dworu szlacheckiego...*, s. 30-33, 41-45, 101.

61 W. Pawlak, *De eruditione comparanda in humanioribus*, s. 446.

62 Kilka rzadkich, piętnasto- i szesnastowiecznych źródeł odnotowuje np. Joanna Partyka w *Rękopisach dworu szlacheckiego* (s. 76-77).

63 Ważną, owszem, ale nie wyłączną. W średniowieczu, szczególnie w późnej jego fazie, początkowy etap tworzenia tekstu mógł przebiegać na papierze, nie w pamięci, czego dowodzi choćby rękopis *Kazań augustiańskich*. Za przypomnienie tego faktu dziękuję prof. Tomaszowi Mice. Por. D. Masłej, *Jak rodził się średniowieczny tekst. Tak zwane „Kazania augustiańskie” w perspektywie historycznojęzykowej*, Wydawnictwo PSP, Poznań 2020. O doniosłej roli i popularności traktatów poświęconych sztuce pamięci, a także o ich praktycznym wykorzystaniu zob. R. Wójcik, *The Art of Memory in Poland in the Late Middle Ages (1400-1530)*, w: *The Art of Memory in Late Medieval Central Europe (Czech Lands, Hungary, Poland)*, red. F.G. Kiss, L'Harmattan, Budapest-Paris 2016.

64 A. Fułińska, *Naśladowanie i twórczość*, s. 61; R. Wójcik, *The Staging of Memory: Ars Memorativa and the Spectacle of Imagination in Late Medieval Preaching in Poland*, w: *The Making of Memory in the Middle Ages*, red. L. Doležalova, Brill, Leiden-Boston 2010. Podobnie jak w przypadku uwarunkowań cyrkulacji rękopisów, tak i w tym punkcie duże znaczenie w przebiegu procesu pisania ma gatunek tworzonego tekstu. W przywołanej pracy Wójcik omawia zjawisko „inscenizowania” kazania w umyśle twórcy w kulturze, w której oralność odgrywała zasadniczą rolę. Biorąc pod uwagę tę spuściznę oraz specyfikę oralności wczesnonowożytnej, czy można powiedzieć, że podobnym prawom podlegało wówczas powstawanie oratorstwa świeckiego, dzieła epickiego, epigramatu...? Być może mogło podlegać, pytam jednak, czy wiemy, że podlegało.

już nie tyle o to, czy zachowały się dokumenty genezy, bo tych *en masse* znamy sporo, ile w jakim momencie zaczynał się „pisany” proces twórczy konkretnego dzieła w danym okresie. Jaka była najbardziej rozpowszechniona praktyka, a jakie możliwe od niej odstępstwa? Czy co do zasady proces ten zaczynał się w umyśle i był przenoszony na papier, gdy – ogólnie rzecz biorąc – było już co zapisać, kiedy jakaś część retorycznego ukształtowania wypowiedzi została wreszcie zakończona, a resztę można lub trzeba było dokończyć w formie pisanej?⁶⁵ Nie popełnimy chyba błędu, jeśli przyjmiemy – choć sprawa wymaga dokładniejszego zbadania i udokumentowania – że proces twórczy nie odbywał się bez zapisu. Przyjmując takie założenie, nie można zapominać o istnieniu pewnych grup utworów spotykanych w formie pisanej, ale nierzadko powstających też spontanicznie w formie oralnej lub improwizowanych na piśmie. Z pewnością były to na przykład krótkie konwencjonalne mowy, powitania, gratulacje, responsy, a także kazania i być może również krótkie utwory poetyckie. Umiejętność improwizowanego ich układania należała do stałego repertuaru twórców z kręgów szlacheckich⁶⁶.

Drugą grupę omawianych dokumentów stanowią cudze dzieła, których nie przepisywano, ale na przykład robiono w nich notatki lub podkreślano fragmenty. Te zapiski, jeśli autor wykorzystał je podczas tworzenia nowego utworu, również należy zaliczyć do fazy przygotowawczej i w tym przypadku nieco łatwiej uchwycić ich służebność wobec procesu pracy nad konkretnym dziełem. Przykładem są chociażby zapiski Jakuba Wujka w *Postylli* Grzegorza z Żarnowca: podkreślenia, pojedyncze słowa i wreszcie obszerniejsze wypowiedzi⁶⁷. „W wielu miejscach ten pierwszy szkic kontrargumentu, jaki stanowiły często marginesowe uwagi, Wujek później wykorzystywał”⁶⁸ podczas pisania *Apologii* dołączonej do *Postylli katolickiej* tzw. większej.

65 By lepiej zobrazować ten problem, można się odwołać do nowożytnych praktyk pisarskich oraz źródeł znanych z wczesnego etapu pisania. Jedną z kategorii dokumentów genezy są szkice i przymiarki do planowanego dzieła. Czy znane są podobne rękopisy wczesnonowożytne? W pewnym uproszczeniu można przyjąć, że ich istnienie potwierdzałoby w pełni „pisany” proces twórczy; ich brak sugerowałby, że ta część procesu twórczego nie trafiała na papier.

66 M. Ciszewska, *Staropolskie szlacheckie oracje weselne. Genologia, obrzęd, źródła*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2008, s. 47, 377, 381; też, *Tuliusz domowy. Świeckie oratorstwo szlacheckie kręgu rodzinnego (XVII-XVIII wiek)*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2016, s. 10-14; M. Bałowska, *Problem tytułu...*, passim.

67 M. Kuran, *Retoryka jako narzędzie perswazji w postylografii polskiej XVI wieku*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2007, s. 263-279.

68 Tamże, s. 275.

Proces twórczy mógł też przebiegać nieco inaczej, gdy autor z jakiegoś dzieła korzystał, lecz nie zostawił w nim żadnego śladu lektury. Wgląd w metodę korzystania z dzieł w taki właśnie sposób daje nam instrukcja Jakuba Wujka w jego postylli mniejszej:

aby i ci, co już mają postyllę wielką i tej małej wedle potrzeby używać mogli, i ci, co będą mieć małą, do większej się w inszych materyjach uciekali, przetożem i registr dostateczny zebrał na postyllę wielką jeden miejsc Pisma Ś[więtego] w n i c h [wyróżnienie Ł.C.] wyłożonych abo objaśnionych, a drugi wszystkich materyjej przedniejszych, które się w niej [tj. w postylli wielkiej – Ł.C.] traktują, które *indices in secunda editione* mają być wydane [...]. Przetoż ani ta mała postylla onej wielkiej namniej nie zawadzi, ani ona wielka dla tej małej ma być mniej ważona. Bo w tej małej [...] wiele rzeczy tylko się krótko dotyka, które jednak baczny kapłan albo kaznodzieja [...] snadnie rozszerzyć i rościągnąć będzie mógł albo z miejsc Pisma Ś[więtego] na kraju naznaczonych, albo z postylli wielkiej, albo też skąd inąd⁶⁹.

Wstępne badania genezy *Postylli katolickiej mniejszej* wykazują, że mogła ona powstać – przynajmniej częściowo – w ten właśnie sposób; innymi słowy, w cytowanej instrukcji autor wyjawiał metodę twórczą, którą sam się posługiwał. Co więcej, dzięki wspomnianym źródłom możemy obserwować proces tworzenia polegający na przetwarzaniu tekstów: lektura ewangelickiej postylli wywołuje w czytelniku reakcję polemiczną, pierwsze kontrargumenty, formułowane jeszcze na marginesach dzieła adwersarza, układają się w charakterystyczne grupy. Znajdziemy wśród nich wypisane zagadnienia wykorzystane w *Apologii*, w której Wujek sformułował pełną, oficjalną odpowiedź na postyllę Żarnowczyka. Wydana nieco później postylla mniejsza, stworzona przede wszystkim z myślą o szerokim kręgu odbiorców i podstawowym wymiarze duszpasterstwa, a nie o obronie wiary i polemice, powstała na kanwie postylli tzw. wielkiej, w tym dołączonej do niej *Apologii*⁷⁰.

69 J. Wujek, *Postille mniejszey część pirwsza ozimia to jest krótkkie kazania abo wykłady świętych Ewangelij na każdą niedzielę i na każde święto od Adwentu asz do Przenaświętszey Troycy wedle nauki samej prawdziwej Kościoła ś[więtego] powszechnego dla ubogich kapłanów y gospodarzów, y pospolitego człowieka teras znowu z pilnością napisana*, Posnaniae [Poznań] 1579, k.)(iij verso-) (iij recto).

70 Ł. Cybulski, *Dwie postylle Jakuba Wujka czy jedna? Problem korespondencji tekstów*, w: *Inter textus. Między tekstami*, red. Z. Głombiowska, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2013; tenże, *Kilka uwag*

Do ostatniej grupy dokumentów genezy należą rękopisy robocze, czyli takie, w których wyraźnie widoczny jest twórczy proces kształtowania tekstu. Dawne bruliony co do zasady nie różnią się znacząco od nowożytnych i podlegają podobnym mechanizmom przekształceń tekstotwórczych, rządzą się podobnymi prawami. Mimo to wnikliwy opis anatomii brulionu i jego historii intrologatorskiej (pisanie na luźnych składkach lub w oprawionym kodeksie), rozpoznanie stosowanych w epoce znaków redakcyjnych i korektorskich czy choćby analizy procesów pisania poszczególnych twórców i dzieł anonimowych stanowią wciąż aktualne wyzwania badawcze⁷¹.



Opisując proces twórczy, genetycy obrali za punkt wyjścia konkretny okres w dziejach kultury, w którym dominuje w pewnym zakresie wspólna całość społeczności piszących i czytelników formacja intelektualna. Do jej istotnych cech należą między innymi powszechność komunikacji literackiej za pośrednictwem druku i rozdział ról przypadających rękopisom i drukom; pierwsze stanowią część sfery prywatnej i są zarezerwowane dla działań warsztatowych, drugie funkcjonują publicznie. Otóż jeśli mówimy o kulturze wczesnonowożytnej, nie możemy przejść obojętnie wobec faktu, że jest ona inna przede wszystkim ze względów, które starałem się wskazać. Jak pisał Krzysztof Mrowcewicz:

Dla współczesnego czytelnika, a nawet badacza, rękopis nie jest w pełnym tego słowa znaczeniu książką. Może być na przykład autogramem, świadectwem pracy pisarza nad tekstem, ale książką, którą się czyta, dyskutuje, oddaje innym, staje się dopiero w momencie druku. Tymczasem dla Trembeckiego *Wirydarz poetycki* jest księgą, tak jak i *Muza domowa* dla Zbigniewa Morsztyna⁷².

o technice tworzenia kazań na marginesie postylli Jakuba Wujka, w: *Retoryka Towarzystwa Jezusowego i jej konteksty*, red. K. Koehler, Ł. Cybulski, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2014.

⁷¹ Niektóre problemy ukazało jedno z zebrań Pracowni Badań nad Procesem Twórczym (23 listopada 2021 r.), na którym dyskutowano m.in. proveniencję omawianych przez dr Dorotę Maszej znaków stosowanych przez autora *Kazań augustiańskich*; D. Maszej *Jak rodził się średniowieczny tekst*, s. 48-49, 204.

⁷² K. Mrowcewicz, *Drukarnia w wirydarzu*, s. 9.

Konsekwencje tego faktu są niebagatelne. O ile więc badania genetyczne są na tym polu możliwe, a nawet konieczne, o tyle należałoby je rozpocząć od głębszego poznania i szczegółowego określenia tożsamości kultury rękopisu wczesnonowożytnego⁷³.

Abstract

Łukasz Cybulski

VILNIUS UNIVERSITY

Notebook-Like Openness: On the Genetics of Ancient Texts and the Polish Age of Manuscripts

The article debates Pierre-Marc de Biasi's opinion that genetic research should be restricted "to the last two or three centuries." The author first delineates the main conditions for the creative process in the early modern period, so as to then discuss the peculiarities of the circulation of literary texts in the seventeenth century by reviewing some of the resulting postulates for the study of the legacy of this period. The review of the above serves the author to formulate several questions and provide some answers regarding the gripping limits of the process of text formation, thus proposing a classification for documents on the genesis of ancient texts.

Keywords

seventeenth century, notebook, creative process, genetic criticism, multiauthorship

⁷³ Upżejmie dziękuje prof. Januszowi Gruchale, dr Hannie Rajfurze i prof. Rafałowi Wójcikowi za cenne uwagi merytoryczne zgłaszane podczas pracy nad tekstem.