

Michał Bajer

Uniwersytet Szczeciński (PL)

ORCID: 0000-0002-2880-8189

Kartkowanie teatru

Dotyk, papier i atrament w życiu dramatu od *Odprawy posłów greckich* do *Dziadów*

Abstract

Leafing through Theatre: Touch, Paper, and Ink in the Life of a Drama, from Kochanowski's *The Dismissal of the Greek Envoys* to Mickiewicz's *Forefathers' Eve*

While research on drama has usually focused on its stage reception, in early modern culture other forms of the social presence of theatrical texts were important as well. The article examines the way authors and readers engaged with dramatic writings between the late 16th and the mid 19th century. Tactile and visual impressions induced by the material properties of the manuscript or print played an important role in these experiences. The argument is organised around the various practices of old-time producers and recipients of dramatic writings: paper making and printing, bookbinding, the secular use of the printing press, organising book collections, and annotating the texts by hand. The article concludes with a description of practices related to the aestheticisation

of written drama during social situations of a performative and sometimes even quasi-theatrical nature.

Keywords

touch, sight, sensory history, theatre archive, theatricalisation in society, paper and ink manufacturing, book history

Abstrakt

Choć w badaniach nad dramatem dominuje perspektywa jego recepcji scenicznej, w kulturze wczesnej nowożytności ważną rolę odgrywały też inne formy społecznego funkcjonowania tekstu teatralnego. Przedmiotem artykułu są kontakty twórców i czytelników z zapisem dramatu między końcem XVI a połową XIX wieku. Ważną rolę w tych doświadczeniach odgrywały dotyk i wrażenia wizualne wywoływane przez materialne walory rękopisu lub druku. Porządek wyводу wytyczają kolejne praktyki dawnych producentów i odbiorców zapisu dramatu: czerpanie papieru i drukowanie, oprawianie tomów, ludyczne użycie prasy drukarskiej, porządkowanie księgozbiorów oraz własnoręczne adnotowanie gotowych przekazów. Artykuł kończy się opisem praktyk związanych z estetyzacją dramatu na piśmie podczas sytuacji społecznych o performatywnym, a niekiedy wręcz quasi-scenicznym charakterze.

Słowa kluczowe

dotyk, wzrok, historia zmysłowości, archiwum teatralne, teatralizacja życia społecznego, produkcja papieru i atramentu, historia książki

Choć to dość znany fragment, warto do niego wrócić:

Wczora dopiero oddano mi obadwa listy za raz, któregoś W. M. do mnie około tej tragedyej pisał. A iżem przedtym nie wiedział o tych liściech [...], spodziewałem się, że za tymi czasów odwłokami i mej tragedyej się odwlec miało albo raczej że tak ze mną zostać miała molom na pokarm albo na trąbki do apteki.¹

Wyobraźnia Kochanowskiego stworzyła dwie wariacje na temat fizycznego zniszczenia rękopisu, jego dezintegracji jako nośnika znaczeń. Pierwszy scenariusz stanowi wizja biologicznego rozpadu. To niepozorny, ale na swój sposób niepokojący obraz zalegającej w kącie białej masy, zdolnej w każdej chwili ożyć własnym życiem. W małej skali widać tam siły natury, wylaniające się nagle w schludnym, renesansowym domostwie. Drugi scenariusz zakłada potraktowanie papieru jako surowca i przekierowanie go ku funkcjom bliższym życiu codziennemu. Fragment o zawłaszczeniu *Odprawy* przez farmaceutów to także świadectwo zjawiska określanego mianem nietekstowego użycia książki² oraz echo staropolskich praktyk recyklingu. Ta, ekologiczna z dzisiejszego punktu widzenia, postawa była motywowana w XVI wieku czynnikami ekonomicznymi (wysoka cena i utrudniony dostęp do dobrej jakości papieru³). W obu scenariuszach „moja tragedia” utożsamia się z płataniną włókien tworzących arkusze. W każdym przypadku natura czyha za rogiem gabinetu poety. Bycie nośnikiem pisma to zaledwie stan przejściowy w dziejach kartki papieru.

Niepokojąca Kochanowskiego materialność papieru od zawsze stanowiła ważny element doświadczeń czytelniczych. Jak zauważa Dominique Brancher w odniesieniu do kultury późnego renesansu:

Czytanie [...] nie jest czynnością czysto mentalną, uwalniającą osobę z jej cielesnej rzeczywistości, jest natomiast formą zaangażowania, mobilizującego wszystkie narzędzia umysłu i percepcji zmysłowej, a tym samym przeciwstawiającego się dominującemu długowi dualizmowi.⁴

¹ Jan Kochanowski, *Odprawa posłów greckich*, red. Tadeusz Witczak et al. (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2021), 76.

² Rowan Watson, „Some Non-textual Uses of Books”, in: *A Companion to the History of the Book*, ed. Simon Eliot and Jonathan Rose (Oxford: Blackwell, 2007), 491.

³ Cena w XVI wieku kształtowała się w granicach 25–30 groszy za ryżę, zob. Kazimiera Maleczyńska, *Dzieje starego papieru* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974), 98. Według niektórych szacunków równało się to miesięcznemu wyżywieniu jednej osoby.

⁴ Dominique Brancher, „The Finger in the Eye: Jacques Duval's *Traité des Hermaphrodits* (1612)”, in: *Movement in Renaissance Literature: Exploring Kinesic Intelligence*, ed. Kathryn Banks and Timothy Chesters (New York: Palgrave Macmillan, 2018), 131 (jeśli nie podano inaczej, tłum. M.B.).

W oświeceniu wizualne i dotykowe walory książek opisywano w inwentarzach i reklamach. Znaczenie tej kwestii dla aktu czytania, traktowanego jako doświadczenie zmysłowe, zajmowało bibliografów, oceniających poszczególne edycje pod kątem gładkości i elastyczności bądź szorstkości i sztywności użytego w nich papieru („Nie poszukuje się egzemplarzy drukowanych na papierze tekturowym, gdyż ich lektura jest męcząca i niemiła dla wzroku”⁵). Niemiecki bibliofil Zacharias Conrad von Uffenbach opisał w notatkach z podróży z 1710 roku taktylne własności dokumentów udostępnianych w Wakefield Tower w Londynie⁶.

Lektury dramatów przyciągały dotąd uwagę badaczy zarówno w kontekście *Lesedrama* i jej związku z wyobraźnią czytelnika⁷, jak i refleksji nad tak zwanymi egzemplarzami teatralnymi. Można tu wymienić zwłaszcza artykuł Diany Poskuty-Włodek⁸ oraz książkę Doroty Jarząbek-Wasyli i Barbary Maresz poświęconą „pamięci spektaklu” zanotowanej w materiałach archiwalnych⁹. Nie znam jednak prac dotyczących pozateatralnych kontaktów czytelników z zapisem dramatu postrzeganym jako przedmiot materialny. Próba fragmentarycznego nawet omówienia tego zjawiska wymaga więc zbierania rozproszonych śladów doświadczeń dawno minionych i niekwestionowanie marginalnych.

W kulturowej historii dramatu dominuje perspektywa sceny i to w niej materialność zapisu zaistniała najsilniej. Jak sugestywnie piszą Jarząbek-Wasyli i Maresz:

Każdy z [...] typów archiwaliów to również przedmiot o materialnych cechach (papieru, atramentu, pieczęci, oprawy i introligatorskich dodatków) i to niekiedy równie fascynujących, jak jego treść i artystyczny przekaz. W rękopisie teatralnym można znaleźć namacalne ślady decyzji, a może i sporów (skreślenia, dopiski), echa emocji: gniewu, żalu, radości, przekory (w postaci werbalnych i pozawerbalnych „przypisów” na marginesie), a wreszcie całkiem dosłowne ślady szminek, wody, ognia, stearyny czy nawet łez.¹⁰

⁵ Guillaume-François De Bure, *Bibliographie instructive ou traité de la connoissance de livres rares et singuliers*, vol. 1 (Paris, 1768), 280–281.

⁶ Constance Classen, *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch* (Urbana: University of Illinois Press, 2012), 138.

⁷ Barbara Judkowiak, *Wzgardzony wielogłos: Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2007), 74; Dobrochna Ratajczakowa, *W kryształach i w płomieniu: Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1 (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006), 93.

⁸ Diana Poskuta-Włodek, „Egzemplarz teatralny – między repertuarem a archiwum”, *Pamiętnik Teatralny* 65, z. 1/2 (2016): 50–74, <https://czasopisma.ispan.pl/index.php/pt/article/view/1940/1209>.

⁹ Dorota Jarząbek-Wasyli i Barbara Maresz, *Archiwum teatru XIX wieku: Ludzie, dokumenty, historie* (Kraków: Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, 2019).

¹⁰ Jarząbek-Wasyli i Maresz, *Archiwum teatru*, 12.

Słowa te można powtórzyć również w odniesieniu, po pierwsze, do zapisów dramatu sprzed powstania profesjonalnej sieci teatrów repertuarowych w XIX wieku, po drugie, do środowisk pozateatralnych. Daleko od sceny i widowni płynęło przecież inne życie scenicznych dialogów. W jego sonosferze – w przeciwieństwie do patosu aktorskiej dykcji, skrzywienia desek, gwaru rozmów, oklasków czy gwizdów – dominowały dźwięki dyskretne: szelest przewracanych kartek, zgrzyt noża do papieru o krawędź niepoprzecinanych stronic. Bywało to życie spokojne. Ale nie zawsze. Dramat na papierze lądował często w samym środku codziennej krzątaniny ludzi o określonych profilach zawodowych. Trafiał nie tylko do dyrektorów teatrów czy aktorów, ale też w ręce kopistów, zecerów, drukarzy, księgarzy, przy tym – jak zobaczymy – granica między teatralnym i nieteatralnym użytkowaniem dramatu bywa niekiedy złudna lub trudna do wytyczenia. Niezależnie od bogactwa sytuacji, w których się objawiało, właśnie to drugie, szezesczące życie dramatu stanie się przedmiotem mojego szkicu. Poszukując jego śladów, odwołam się do własnych doświadczeń z kwerend bibliotecznych i archiwalnych poświęconych podejmowanym dotychczas zagadnieniom badawczym. W tym sensie artykuł jest owocem recyklingu przeprowadzonego w perspektywie autoetnografii. Nie chodzi jednak o używanie już napisanych tekstów (choć odwołam się do kilku z nich¹¹), ale o umieszczenie w centrum uwagi obserwacji i przemyśleń, które pojawiały się niejako mimochodem. Kontakt z materialną stroną rękopisów i druków teatralnych był bowiem przez lata koniecznym elementem moich badań, stanowiąc wyłącznie ich (uciążliwe niekiedy¹²) tło. Związane z nim doświadczenia stopniowo zapisywały się w mojej pamięci, tworząc coraz bardziej spójny zespół obserwacji. Odkładane dotąd spostrzeżenia i uwagi staną się głównym tematem artykułu.

Uporządkowanie eklektycznych treści umożliwiała z kolei pojęciowa rama, dostarczana przez historię przedmiotów, ze szczególnym uwzględnieniem artefaktów z papieru¹³. Sądzę, że rozwijana intensywnie w kręgach specjalistycznych¹⁴, historia książki wzbogacić może badania zjawisk kulturowych związanych

¹¹ W podrozdziale artykułu („Ogrywanie”) rozszerzam analizy przedstawione w pracach: Michał Bajer, *Klasycyzm; Przekład; Prestiż: Oświeceniowe spolszczenia tragedii Corneille’a i Racine’a w perspektywie historycznoliterackiej (1740–1830)* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2020); *Klasycyzm toksyczny: Tłumacze tragedii klasycznej wobec fantazmatu doskonałości* (w druku).

¹² Mowa o sytuacjach, gdy plama czy inne uszkodzenie rękopisu utrudniają zrozumienie treści. Mowa też o stresujących niekiedy pertraktacjach z kustoszami pewnych zbiorów i pracownikami niektórych bibliotek naukowych.

¹³ W ciągu ostatniej dekady rozwinęła się kulturowa historia papieru: Lothar Müller, *White Magic: The Age of Paper*, trans. Jessica Spengler (Cambridge: Polity Press, 2014); Orietta de Rold, *Paper in Medieval England: From Pulp to Fictions* (Cambridge: Cambridge University Press, 2020).

¹⁴ Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle (1598–1701)*, vol. 1 (Genève: Droz, 1999). W Polsce zob. m.in.: Anna Żbikowska-Migoń i Marta Skalska-Zlat, red., *Encyklopedia książki*, t. 1–2 (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2017). Inne prace przywołuję w trakcie analiz.

z pismem, takich jak literatura, przekład czy teatr. Nie będąc bibliologiem, odwołam się do publikacji z tej dziedziny, gdyż to one pozwalają odtworzyć złożone realia, w których ludzie z dawnych epok najpierw nabywali wiedzę konieczną do tworzenia książek, a następnie rozpowszechniali rezultaty swojej pracy. Właściwe bibliologii „nakierowanie na konkretny” współbrzmii z orientacją nowoczesnej humanistyki i rehabilituje doświadczenia wcześniej lekceważone przez historię literatury i teatru.

Istotną rolę w pracy nad artykułem odegrała też wizyta w Muzeum Papiernictwa w Dusznikach-Zdroju¹⁵, prezentującym technikę dawnej produkcji papierów ziemi kłodzkiej. I choć druki i rękopisy omawiane w tym szkicu pochodzą z innych regionów dawnej Polski, liczę, że refleksje nad papiernictwem pozwolą ukazać losy dramatu poza teatrem jako ważny wątek jego kulturowej historii¹⁶.

1. Produkcja

W omawianym tutaj okresie (1577–1823) papier wytwarzano z rozdrobnionych szmat. Miazga drewniana jako surowiec papierniczy pojawiała się wyłącznie eksperymentalnie (u Jacoba Christiana Schäffera w 1765 i Matthiasa Koopsa w 1800 roku). Jej wykorzystanie w produkcji przemysłowej rozpoczęło się dopiero około połowy XIX wieku¹⁷. Szło to w parze z przejściem od papieru czerpanego do papieru ciągnionego, produkowanego w sposób coraz bardziej zmechanizowany (pierwsza papiernicza maszyna parowa trafiła do Polski w 1843 do fabryki w Jeziornie, jednak już wcześniej wprowadzono wiele unowocześnień¹⁸). Szmaty do produkcji papieru zdobywano metodą zbieractwa i odkupowania fragmentów starych ubrań¹⁹. Samo pozyskiwanie tego surowca stanowiło proces złożony (do czego jeszcze wrócę), co z pewnością przekładało się na wysoką cenę papieru. Badania Marzanny Marcinkowskiej z łódzkiego Instytutu Biopolimerów

¹⁵ Wystawa *O papierze, który zyskał miano wiecznotrwałego*, kuratorzy: Karolina Dyjas i Marcin Wyszyński, Muzeum Papiernictwa w Dusznikach-Zdroju, 7 lipca–22 października 2023, <https://muzeumpapiernictwa.pl/wp-content/uploads/2023/07/2023-07-wystawa-O-papierze-ktory-zyskal-miano-wiecznotrwalogo-katalog-pdf>. Dziękuję dyrektorowi muzeum Maciejowi Szymczykowi oraz Marcinowi Wyszyńskiemu za udostępnienie zdjęć i zgodę na ich publikację.

¹⁶ Simon Shepherd and Peter Womack, eds., *English Drama: A Cultural History* (Oxford: Blackwell, 1996).

¹⁷ Zob. Marek Kryczka, Kazimiera Małczyńska, Maciej Szymczyk, Jacek Czechowski i Krzysztof Pilarczyk, „Papier”, w: Żbikowska-Migoń i Skalska-Zlat, *Encyklopedia książki*, z. 346.

¹⁸ Jadwiga Siniarska-Czaplicka, „Papiernictwo na ziemiach środkowej Polski w latach 1750–1850”, *Studia z Dziejów Rzemiosła i Przemysłu*, nr 6 (1966): 184–185.

¹⁹ Siniarska-Czaplicka, „Papiernictwo na ziemiach środkowej Polski”, 187–190.



Grafika Martina Engelbrechta, przedstawiająca stylizowaną wizję zbieraczki szmat na papier

ZA DIE CHRONIK DER FELDMÜHLE 1885-1935

i Włókien Chemicznych (Łódzki Instytut Technologiczny) wskazują, że w dawnych papierach dominowały włókna lniane, bawełniane oraz śladowe ilości wełnianych²⁰. Z braku szmat bawełnianych wykorzystywano niekiedy konopne²¹. W skład gotowych arkuszy wchodziły też produkty odzwierzęce. „Ważnym surowcem do produkcji papieru był klej zwierzęcy, produkowany z obrzyneków garbarskich i nówek baranich”²². Wszystko to wpływało na kształt dawnej książki, w tym edycji oraz rękopisów dramatów.

²⁰ b.a., „Jak wytwarzano papier – próba rekonstrukcji technologii”, w: *O papierze, który zyskał miano wiecznotrwałego: Katalog wystawy Muzeum Papiernictwa w Dusznikach-Zdroju, 7 lipca-22 października 2023* (Duszniki: Muzeum Papiernictwa w Dusznikach-Zdroju, 2023), 22, w tekście wykorzystano ustalenia Marzanny Marcinkowskiej z 2023.

²¹ Maleczyńska, *Dzieje starego papieru*, 32-35.

²² Siniarska-Czaplicka, „Papiernictwo na ziemiach środkowej Polski”, 18g.



© MUZEUM PAPIERNICTWA W DUSZNIKACH-ZDROJU

Papier z 1792 z widocznymi kolorowymi włóknami,
zdjęcie mikroskopowe x130

FOT. WERONIKA LISZEWSKA

Czerpanie papieru

Rękopis *Odprawy posłów greckich* jest prawdziwą gwiazdą listu dedykacyjnego tragedii. Na tym nie skończyła się jego rola w literaturze polskiej. Wiemy, że pod wpływem nalegań Jana Zamoyskiego poeta w pośpiechu przepisał utwór i 21 grudnia 1577 przesłał go konno do Warszawy, gdzie rozpoczęto przygotowania do premiery²³. Niestety, papier, na którym pierwszy raz zapisano apostrofy takie jak: „O nierządne królestwo i zginienia bliskie” czy „O białoskrzydła morska pławaczko” nie może stać się przedmiotem analiz, bo sztukę znamy tylko w pierwodruku²⁴. Skąpą przestrzeń dla domysłów otwierają prace Kazimiery

²³ Jerzy Kowalczyk, „Sławne theatrum na weselu Podkanclerzego Jana Zamoyskiego”, *Pamiętnik Teatralny* 51, z. 3 (1964): 244.

²⁴ Tragedię wydano w filii krakowskiej oficyny Mikołaja Szarfenberga, w tzw. drukarni latającej prowadzonej przez Walentego Łapkę. Tom wytoczono najprawdopodobniej na początku 1578 w Warszawie, zob. Alodia

Maleczyńskiej, Jana Dąbrowskiego i Jadwigi Siniarskiej-Czaplickiej. Natykamy się w nich na informację, że w latach 1564–1574, dzięki protekcji biskupa Piotra Myszkowskiego, Kochanowski jako proboszcz Kapituły Poznańskiej czerpał dochody z probostwa poznańskiego i zwoleńskiego²⁵. W skład czynszu wchodziły cztery grzywny i trzy ryzy papieru z papierni w Czerwonaku, mieszczącej się na gruncie kapitulnym w Kicinie. Zakład ten założony został przez Tomasza Stempfera²⁶, a następnie przejął go Michał Eldsner, wzbogacony syn rzeźnika z Gdańska i właściciel dwóch młynów papierniczych nad Wartą²⁷. Czy w ramach swych uprawnień Kochanowski korzystał też z papierów kicińskich, ozdobionych filigranem ze skrzyżowanymi kluczami – emblematem zapożyczonym z pieczęci miejskiej Poznania?²⁸ Ponieważ powstanie *Odprawy* przypada na lata 1564–1577, niewykluczone, że wspomniany w liście papier, uchroniony *in extremis* przed apetytem moli i zręcznością aptekarzy, posiadał wielkopolski rodowód. Ale to tylko przypuszczenie.

W historii dramatu drukowanego widać dużą różnicę między książką barokową a oświeceniową. Pierwszy typ reprezentuje *Dafnis drzewem bobkowym* Samuela Twardowskiego (drukarnia Anny Konradowej, 1638), a potem tom *Psyche z Lucjana Apulejusza* (nieznana krakowska drukarnia, przed 1701), zawierający także przekłady *Cyda* Pierre'a Corneille'a, *Andromachy* Jeana Racine'a i *Hippolita* Seneki. Kontynuacją tego wzoru są edycje dramatów Franciszki Urszuli Radziwiłłowej i Wacława Rzewuskiego. W połowie XVIII wieku publikacje te nie cieszyły się uznaniem europejskich znawców typografii. Autorytet w tej dziedzinie, drukarz Pierre-Simon Fournier tak pisał wówczas o Polsce: „Sztuka drukarska nie jest w tym kraju poważana. Niewielki użytek, który z niej czynią, nie wymaga istnienia wielu wytwórni czcionek, stąd też jest tam tylko jedna, wielce marna, w Warszawie”²⁹. Ten stan rzeczy miał się zmienić za sprawą otwartej w 1768 warszawskiej drukarni Michała Grölla. W dziewiętnastowiecznej manierze wydarzenie to opisał Adolf Pawiński:

Kawecka-Gryczowa, *Z dziejów polskiej książki w okresie Renesansu: Studia i materiały* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975), 196; Paulina Buchwald-Pelcowa, „Nieznane pierwsze wydanie *Pieśni trzech Jana Kochanowskiego*”, w: *Historia literatury i historia książki: Studia nad książką i literaturą od średniowiecza po wiek XVIII* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2005), 117–118.

²⁵ Maleczyńska, *Dzieje starego papieru*, 85.

²⁶ Był to syn wrocławskiego papiernika Stefana Stempfera pochodzącego z Bazylei, zob. Józef Dąbrowski i Jadwiga Siniarska-Czaplicka, *Rękodzieło papiernicze* (Warszawa: SIGMA-NOT, 1991), 267.

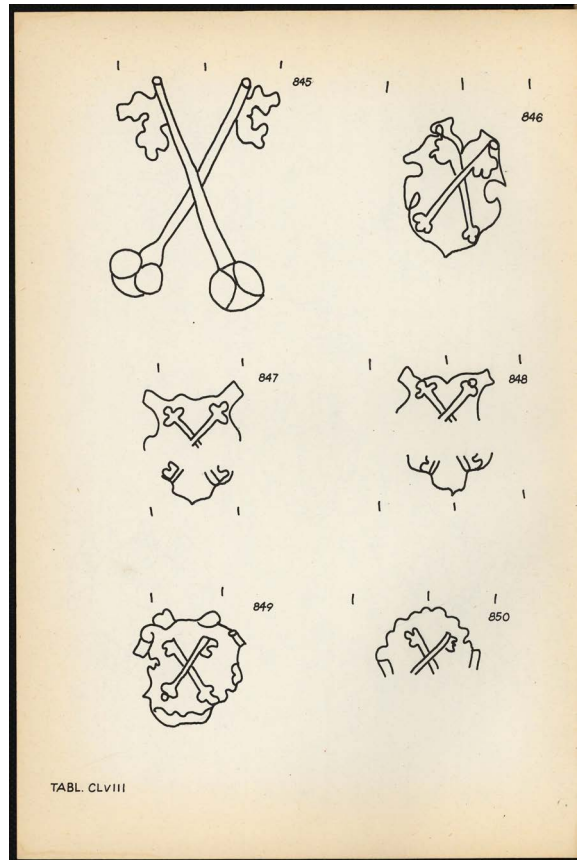
²⁷ Dąbrowski i Siniarska-Czaplicka, *Rękodzieło papiernicze*, 267; zob. Jadwiga Siniarska-Czaplicka, *Filigrany papierni położonych na obszarze Rzeczypospolitej Polskiej od początku XVI do połowy XVIII wieku* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1969), 17–18.

²⁸ Siniarska-Czaplicka, *Filigrany*, tabl. CLVIII-CLXIII.

²⁹ Pierre-Simon Fournier, *Manuel typographique, utile aux gens de lettres*, t. 2 (Paris, 1766), XLIV.

Filigryny z papieru wchodzącego
w skład dochodów
Jana Kochanowskiego jako proboszcza
Kapituły Poznańskiej w latach
1564–1574

FOT. AGATA MICHALSKA



© JADWIGA SINIARSKA-CZAPLIKA, FILIGRANY PAPIERNI...

Pierwszy przeto wyłom zrobiono w gmachu dawnej rutyny. Wyrzeczono się dawnego papieru albo raczej, zachowując poprzedni wyrób, wprowadzono nowy, ulepszony, którego od dawna już używano we Francji. Obok wodnego, klejowego, wprowadzono jasny, z żółtawym odcieniem papier, który nosił nazwę holenderskiego, królewskiego, a z lepszej zrobiony był masy. Jedno i to samo dzieło odbijano na papierze trojakiemu gatunku, według którego stosowały się też ceny.³⁰

Symbolem elegancji stał się holenderski papier z wytwórni J[acob] Honig & Zoonen. Wysoki standard papieru okazał się jednak trudny do utrzymania. Dopiero lektura źródeł uświadomiła mi, że okres gwałtownych przemian

³⁰ Adolf Pawiński, *Michał Gröll: Obrazek na tle epoki Stanisławowskiej, z dodaniem spisu wydawnictw Gröll'a, ułożonego przez Zygmunta Wolskiego* (Warszawa: Gebethner i Wolff, 1896), 35.

literatury i dramatu – schyłek oświecenia, a w historii Polski czas między rozbiorami a powstaniem listopadowym – upłynął pod znakiem kryzysu na rodzimym rynku papierniczym³¹. Założona w roku 1804 w Wilnie drukarnia Józefa Zawadzkiego³², gdzie ukazało się wiele dramatów, w tym pierwsza edycja *Dziadów* Mickiewicza (w drugim tomie *Poezji* w 1823), tylko początkowo zaopatrywała się w papier wytwarzany lokalnie, w starym zakładzie w Kojranach pod Wilnem³³. Warszawska drukarnia Tadeusza Antoniego Mostowskiego³⁴ używała papierów francuskich. Te dwie nowoczesne firmy współpracowały zresztą ze sobą, o czym świadczy list z 26 stycznia 1805, w którym pracownik z Warszawy pisał do Zawadzkiego:

Co do papierów i ich ceny, przyłączona specyfikacja dokładnie go oświeci; tąż ceną nie tylko je tu, ale (w znaczniejszych i wielkich kwotach) do Królewca — z którego transport do Wilna łatwy – kantor w rok po zrobionym kontrakcie dostawić może. [...] papiery z Angoulême są najlepsze i najtańsze, a biorący z kantoru w jednym gatunku za 1000 zł, ma 10 od sta rabatu. [...] Papier średni na romansach kosztuje tu po zł 15 rzyza, transport stąd do Wilna kosztowałby wiele, i to się w WMPD nie przyda.³⁵

Cytowana korespondencja przekazuje też głos niezadowolonego autora. W 1808 „J.W. Chomiński, chcąc drukować w Wilnie swoją *Fedrę* narzekał na drogość i niepiękność papieru z Moskwy, sprowadzonego do Wilna”³⁶. Ostatecznie – jak wyjaśnia Tadeusz Turkowski – do powstania listopadowego Zawadzki używał między innymi papierów A. Gonczarowa (z powiatu spaskiego), W. Popowa (z Uglicza), D. Jakowlewa (z guberni jarosławskiej)³⁷. Rachunek

³¹ Upadek polskiego papiernictwa rozpoczął się w okresie potopu szwedzkiego i trwał do lat siedemdziesiątych XVIII wieku, zob. Dąbrowski, Siniarska-Czaplicka, *Rękodzieło papiernicze*, 337–350. Jednak – o czym świadczy między innymi cytowana dalej korespondencja Józefa Zawadzkiego – w okresie rozbiorów sytuacja na rynku papierniczym wciąż była trudna (choć z innych przyczyn politycznych niż wcześniej).

³² Zob. Irena Treichel, red., *Słownik pracowników książki polskiej* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1972), 1010–1014.

³³ Zob. Treichel, *Słownik pracowników*, 607; Tadeusz Turkowski, red., *Materiały do dziejów literatury i oświaty na Litwie i Rusi: Z archiwum drukarni i księgarni Józefa Zawadzkiego z lat 1805–1865*, t. 1, *Czaszy Uniwersytetu Wileńskiego po rozbiorach (do roku 1841)* (Wilno: Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Wilnie, 1935), 381.

³⁴ Ukazała się tam seria *Wybór Cenniejszych Pisarzy Polskich* zawierająca między innymi dzieła Kochanowskiego i Niemcewicza (w tym dramaty).

³⁵ Turkowski, *Materiały do dziejów literatury*, 1:367.

³⁶ Tadeusz Turkowski, red., *Materiały do dziejów literatury i oświaty na Litwie i Rusi: Z archiwum drukarni i księgarni Józefa Zawadzkiego z lat 1805–1865*, t. 2, *Czaszy Uniwersytetu Wileńskiego po rozbiorach (do roku 1841)* (Wilno: Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Wilnie, 1937), 26.

³⁷ Turkowski, *Materiały do dziejów literatury*, 1:381.

z 1806 wyszczególnia następujące typy papieru: moskiewski, angielski, welinowy, mitawski, „litewski mały”³⁸.

Zapaść lokalnej produkcji surowca sprawiła, że wydawca prac profesorów Uniwersytetu Wileńskiego (zamkniętego później przez władze carskie) oraz dzieł wieszczą używał z konieczności papieru importowanego z Rosji. Stanowi to wymowny znak kruchości kulturowych projektów późnego oświecenia i wczesnego romantyzmu, wraz z charakterystyczną dla nich absolutyzacją kultury narodowej, dokonywaną w warunkach politycznej i ekonomicznej zależności. W kontekście historii przedmiotów ciekawy jest jeszcze jeden szczegół. Na kilkanaście lat przed prawdopodobną datą napisania liryku *Do przyjaciół Moskali*, utworu opartego na rozróżnieniu Rosjan jako bytu kolektywnego i jako zbioru indywidualności, Mickiewicz rozwijał swoją kulturę literacką dzięki papierowi wytwarzanemu ze szmat dosłownie zdjętych z grzbietów mieszkańców ziem nad górną Wołgą i Oką (w przytłaczającej większości, ludzi wykluczonych z kultury słowa pisanego).

Zaznaczmy, że inni wydawcy *Dziadów* do lat trzydziestych XIX wieku korzystali z surowców rosyjskich (edycja petersburska z 1829 w drukarni Karola Kraja) i dwukrotnie z papierów zachodnioeuropejskich w 1828 (w Poznaniu u Wilhelma Deckera i Sp.³⁹ oraz w Paryżu u Barbezata i Delarue). Ten prosty materialny fakt zaskakująco współbrzmi z interpretacjami twórczości Mickiewicza (również tymi zaproponowanymi później przez samego poetę), dokonywanymi w perspektywie określania miejsca Polski na kulturowej mapie Europy i świata⁴⁰. Nie tylko w sferze idei, ale też jako byt materialny *Dziady* zaistniały w społecznej świadomości dzięki syntezie wschodu i zachodu, za sprawą surowców służących do ich produkcji w formie książki jako przedmiotu. Pozwala to odczytać dosłownie metaforę, za pomocą której Michał Kuźniak opisał utwór jako palimpsest „kultur, ich wielu pokładów, wzajemnie reinterpretujących swoje znaczenia”⁴¹. Nie zapominajmy o antyczno-średniowiecznym rodowodzie palimpsestu – matką tego wynalazku była przecież wysoka cena materiału służącego utrwalaniu pisma. W relacjach człowieka z medium przekazu myśli miesza się wysokie (świat poezji) z niskim (wyobraźmy sobie stopy znoszonych szmat,

³⁸ Turkowski, 1:374.

³⁹ Stanisław Andrzejewski, „Drukarnia Deckera i Kompanii w Poznaniu w latach 1794–1819”, *Studia o Książce*, nr 17 (1988): 338.

⁴⁰ Zob. Adam Mickiewicz, *Prose artistique: Contes, essais, fragments / Proza artystyczna: Opowiadania, szkice, fragmenty*, red. Joanna Pietrzak-Thébault et al. (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, Wydawnictwo, 2013).

⁴¹ Michał Kuźniak, *Wielka całość: Dyskursy kulturowe Mickiewicza* (Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2006), 61.

minę skryby wywabiającego z pergaminu zapiski poprzedników), tworzenie z niszczeniem, duchowość z ekonomią, abstrakcja z konkretem.

Na tle praktyk związanych z dawną produkcją papieru nieco innego znaczenia nabierają też opisy stroju Gustawa w IV części *Dziadów*:

Z różnych kawałków sukmany,
 Na skroniach trawa i liście,
 Wytarte płótno, przy pięknej kitajce?
 [...]
 Nie mam sukien; co znajdę, to na siebie kładę
 [...]
 Ja w tej rozdartej sukni, z tym liściem na czole,
 Wnijdę i stanę przy stole...⁴²

W imaginarium epoki ów eklektyczny zbiór skrawków, ścinków i drobin materii przywozić mógł na myśl postać szczególną, aczkolwiek dobrze znaną: zbieracza szmat i gałganów, istotne ogniwo pracy papierni. *Encyklopedia* Orgelbranda wymienia aż dwustu zbieraczy szmat, wobec czterystu innych robotników, zatrudnionych w zakładzie Soczewka nad ujściem Skrzywy do Wisły⁴³. W 1851 *Gazeta Lwowska* rozpowszechniła nawet specjalne „Rozporządzenie”, gdzie czytamy:

Ministerium spraw wewnętrznych rozporządziło przeto [...], aby na przyszłość starszyzna gmin wydawała dla zbieraczy szmat i gałganów tym członkom gminy, którzy się dobrze zachowują, bezpłatne specjalne licencje, na których potem starosta okręgowy ma widymatę⁴⁴ położyć.⁴⁵

Jak sugeruje powyższe pismo, zbieracze nie mieli najlepszej reputacji. Przenosząc w teren napięcia między konkurencyjnymi firmami papierniczymi, cechowali się natarczywością i zasadniczo blisko im było do wyrzutków społecznych. Komentując sukces paryskiej sztuki *Le Chiffonnier de Paris* Felixa Pyata (1847), lwowskie *Rozmaitości* donoszą o dziwnych nieporządkach:

⁴² Adam Mickiewicz, „Dziady: Część IV”, w: *Dzieła: Utwory dramatyczne*, t. 3 (Warszawa: Czytelnik, 1955), 45, 71, 83.

⁴³ „Soczewka”, w: *Encyklopedia powszechna*, t. 23, *Saski błękit – Starowiercy* (Warszawa, 1866), 781.

⁴⁴ „[P]odpis zaświadczający, że urzędnik widział akt”, „Widymata” w: Erazm Rykaczewski, *Słownik języka polskiego podług Lindego i innych nowszych źródeł*, t. 1 (Berlin, 1866), 960.

⁴⁵ „Rozporządzenie ministra spraw wewnętrznych względem zbierania szmat i gałganów”, *Gazeta Lwowska*, nr 29 (1851): 113.

Szmaciarz

FOT. IGNACY KRIEGER



© MUZEUM HISTORYCZNE MIASTA KRAKOWA

Co wieczór, gdy się publiczność przed teatrem Porte de Saint Martin zbiera, widać najdziwniejsze grupy w niewidzianych potąd nigdy kostiumach, okryte pyłem i błotem, jakby z dalekiej powracały podróży. Są to szmaciarze z żonami i dziećmi, którzy w swoich odległych mieszkaniach na placu Maubert albo przy Barrière St. Jacques o Szmaciarzu w teatrze St. Martin słyszeli i częścią z ciekawości, częścią też z *esprit de corps* sztukę tę widzieć przyszli.⁴⁶

Obyczaje szmaciarzy zafrapowały nawet wyniosłego Franciszka Wężyka:

Czegoż ci, spytam, szperzą pośród brudnych śmieci,
 Cóż są tamci, co spieszą i z karczem, i z włości?
 To są najznakomitsi ludowi poeci;
 Owi nie szmat szukają, lecz starożytności.⁴⁷

Przywołane konteksty pozwalają na nową interpretację przekazu kulturowego, zakodowanego w opisie stroju Gustawa: chłopak nosi na sobie zbiór gałąganów,

⁴⁶ „Nowości teatralne w Paryżu”, *Rozmaitości*, nr 31 (1847): 248.

⁴⁷ Franciszek Wężyk, „Do K. K. List 2”, w: *Pisma: Poezje z pośmiertnych rękopisów* (Kraków, 1878), 268.

przypominających te, używane w wytwórstwie szarego papieru pośledniej jakości⁴⁸.

Zestawienie Gustawa i szmacciarza koresponduje z dawną, wysuniętą już przez Juliusza Kleintera interpretacją bohatera jako dalekiego krewnego pani Bovary i Don Kiszota⁴⁹. Myśl tę rozwijają prace Michała Kuziaka⁵⁰, Magdaleny Bąk⁵¹, Marii Cieśli-Korytowskiej⁵², Tomasza Jędrzejewskiego⁵³, Bogny Paprockiej-Podlasiak⁵⁴ i Marianny Forsyjak⁵⁵, ujawniających kolejne warstwy Mickiewiczowskich dialogów z tradycją literacką. W szerokiej panoramie cywilizacyjnej osadza ten problem Michał Kuziak, odczytując *Dziady* kowieńsko-wileńskie przez pryzmat wyłonienia się kultury pisma⁵⁶. Perspektywa namacalności papieru pokazuje ponadto, że Gustaw to nie tylko człowiek abstrakcyjnie rozumianego pisma, ale i człowiek książek, postrzeganych jako przedmioty użytkowe i elementy życia codziennego, zakorzenione w nim na wiele sposobów. Inaczej niż *Bibliotekarz* Giuseppe Arcimbolda, którego całe ciało zbudowane było z kartek i opraw, Gustaw ma ludzkie organy i członki. Jego umysł to jednak zlepek lektur, a odzienie przypomina przenośny magazyn materiałów, służących produkcji drukarskiej. W kontekście bovarycznego spojrzenia na życie ciągłość między literackim szaleństwem Gustawa, płótnem eklektycznych ubrań a surowcem papierniczym nadaje tej postaci nieoczekiwaną spójność⁵⁷.

⁴⁸ Wskazuje na to obecność jedwabiu pośród płótna („Wytarte płótno, przy pięknej kitajce”). „Czasem przy wyrobie papieru szarego, gorszego gatunku, mieszano szmaty lniane z wetnianymi, czy jedwabnymi”, b.a., „Wieczno-trwały...?”, w: *O papierze: Katalog wystawy*, 6.

⁴⁹ Juliusz Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1, *Dzieje Gustawa* (Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1948), 386.

⁵⁰ Michał Kuziak, „Tajemnica intertekstualności w IV części *Dziadów*”, w: *Inny Mickiewicz* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2013), 222–226.

⁵¹ Magdalena Bąk, *Mickiewicz jako erudyta (w okresie wileńsko-kowieńskim i rosyjskim)* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004), 51–57.

⁵² Maria Cieśla-Korytowska, *Te książki z bójeckie...* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011).

⁵³ Tomasz Jędrzejewski, *Czytanie „Dziadów” w czterech częściach* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2018), 151–154.

⁵⁴ Bogna Paprocka-Podlasiak, „«Tylem wytrwał, tyle wycierpięciem...»: Werteriada Carla Ernsta Reitzensteina jako przedmiot odniesień w IV części *Dziadów* Adama Mickiewicza”, *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica* 27, nr 1 (2015): 9–24; Łzy Wertera: *Płacz i jego konteksty w literaturze; Rousseau, Goethe, Mickiewicz* (Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 2016).

⁵⁵ Marianna Forsyjak, *Podwójne życie „Dziadów”: Zapoznane motywy, nierozpoznane znaczenia* (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2022), 79–92.

⁵⁶ Kuziak, *Wielka catość*, 285–286.

⁵⁷ W programie wrocławskiej inscenizacji *Dziadów* w reżyserii Michała Zadary z 2014 pojawia się reprodukcja „palimpsestu Gustawa”: kartki z wielokrotnie nadpisanym tekstem, służącej Bartoszowi Porczykowi do zapamiętania roli. Zob. program do spektaklu „*Dziady*”. *Część I, II i IV oraz wiersz „Upiór”* Mickiewicza, reż. Michał Zadara (Wrocław: Teatr Polski, 2014), 9. <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/49827/dziady>. Za zwrócenie uwagi na to zdjęcie dziękuję Marii Makaruk.

Ta sama ciągłość widoczna jest w *Kordianie*: „Nasz szatan prorokuje w cudotwornym stroju, / Ma płaszcz cały Woltera dziełami łątany”⁵⁸. Tym razem to nie ubiór kojarzy się ze szmatami na papier, ale to karty pełnią funkcję stroju. Różnica między Gustawem a Szatanem jest w istocie pozorna. Spowity w dzieła Voltaire’a, Szatan nosi na sobie pozostałości francuskich i holenderskich płócien, zmielonych do publikacji *Kandyda*, *Słownika filozoficznego*, *Traktatu o tolerancji* i innych nieprawomyślnych tytułów. Ergo: płaszcz Szatana łątany jest starymi ubraniami ludzi (Mickiewiczowskie „z różnych kawałków sukmany”), przenikniętymi potem i resztą wydzielin, a następnie zeszmakonymi (niejako wtórnie i *au second degré*) poprzez fizyczną bliskość – tym razem nie z brudnym ciałem, ale z „brudnymi” myślami dyżurnego gorszyciela oświecenia.

Na tle praktyk związanych z dziewiętnastowieczną produkcją papieru i Gustaw Mickiewicza, i Szatan Słowackiego jawić się mogą jako poetycko-filozoficzne sublimacje realnych zbieraczy szmat, niezasługujących na „specjalne bezpłatne licencje”⁵⁹ władz, z uwagi na podstawowy defekt: brak „dobrego” zachowania.

Drukowanie

Obok postępu w papiernictwie oświecenie przyniosło też podniesienie poziomu polskiego drukarstwa. Jak pisze Pawiński o Gröllu:

W związku z papierem podniosły się także wymagania co do czcionek drukarskich. Żądano różnych gatunków starannie ciętych i wykończonych. Ukazała się różnaitość obok dawnej antykiwy, subtelniejszy garmont i kursywa. Powstała też w Warszawie w 1783 r. gisernia Piotra Zawadzkiego.⁶⁰

Również w tej dziedzinie o jakość trzeba było walczyć⁶¹. W 1810 Józef Zawadzki donosi Adamowi Kazimierzowi Czartoryskiemu:

Do piękności druku drugi jest jeszcze w naszych stronach niedostatek w atramencie, czyli farbie drukarskiej. W innych krajach, a szczególnie we Francji używa się do niej sadzy z drzewa korkowego i oleju z orzechów; u nas zaś

⁵⁸ Juliusz Słowacki, „Kordian”, w: *Dzieła wszystkie*, t. 2 (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1952), 100.

⁵⁹ „Rozporządzenie ministra spraw wewnętrznych”, 113.

⁶⁰ Pawiński, *Michał Gröll*, 36.

⁶¹ Na początku XIX wieku drukarstwo powoli przewyciężało zapaść, zob. Jan Pirożyński, Katarzyna Krzak-Weiss i Maciej Matwijów, „Drukarnictwo: Dzieje”, w: *Żbikowska-Migoń i Skalska-Zlat, Encyklopedia książki*, 1:567.

robi się to ze smoły i oleju konopnego. Zatem farba nasza podlejsza jest od zagranicznej; więc i roboty nasze nie tak są piękne, mniej przez niedoskonałość robotników i narzędzi, jak przez niedostatek dobrych materiałów.⁶²

Rachunki Zawadzkiego pokazują nakład pracy i funduszków koniecznych do produkcji księgarskiej. Odnajdujemy tam następujące pozycje: drzewo, wyżywienie 13 osób, świece, pensja służących („2 dziewczyny, stróż, magazynier”), 2 korektorów, naprawy w budynku, „farba, piłki, skóry, włosy”⁶³, wykonanie 700 łokci szteg, pensje 8 zecerów, 4 presjerów i 4 nadawaczy⁶⁴. Interes musiał być jednak opłacalny, gdyż Zawadzki dość szybko poszerzył asortyment o nuty, wymagające specjalistycznego przygotowania załogi⁶⁵. W Wilnie tego okresu rozpoczęło się też drukarstwo żydowskie, do którego potrzebne były specjalne czcionki⁶⁶. Bez niego nie doszłoby do rozwoju dramatu w jidysz⁶⁷.

Przełom XVIII i XIX wieku to czas, w którym krystalizuje się pojęcie literatury narodowej, dominujące po 1800 i prowadzące później do znanych wypaczeń mocarstwowej polityki kulturowej wielu krajów. W walce o pozycję poszczególnych środowisk twórczych odwoływano się do dorobku wybranych dramatopisarzy epok minionych, szczególnie cenionych zarówno przez publiczność teatralną, jak i przez krytyków literackich: we Francji do dzieł Pierre’a Corneille’a, Molière’a i Jeana Racine’a, w Anglii do dzieł Shakespeare’a. Dość dobrze znamy teatralną i teoretycznoliteracką odsłonę angielsko-francuskiej konkurencji na scenach europejskich⁶⁸. Dla wielu czytelników zaskoczeniem może być jednak fakt, że ów swoisty konkurs na „dramatopisarza wszechczasów” przeniósł się też w dziedzinę sztuki drukarskiej. Oto przykład takiej sytuacji, opisany przez członka drukarskiej dynastii Ambroise’a Firmina Didota:

Anglia słusznie szczyli się wspaniałą edycją Szekspira, wydaną przez [William] Bulmera. Zdobiące ją piękne ryciny wykonali najzręczniejsi narodowi artyści. Możliwe jednak, że nadmiernie wychwalano ten drukowany pomnik.

⁶² Turkowski, *Materiały do dziejów literatury*, 1:41.

⁶³ Por. „Piłki z włosia pokryte skórą cielęcą”, Janina Dobrzyniecka, *Drukarnie Uniwersytetu Jagiellońskiego 1674–1783* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1975), 39.

⁶⁴ Turkowski, *Materiały do dziejów literatury*, 1:374.

⁶⁵ Turkowski, 1:11, 108.

⁶⁶ Turkowski, 1:109, 378.

⁶⁷ Zob. Anna Kuligowska-Korzeniewska, *Polska Szulamis: Studia o teatrze polskim i żydowskim* (Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, 2018).

⁶⁸ Anna Cetera-Włodarczyk i Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku: Część I. Zasoby, strategie, recepcja* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2019).

Rozpaliło to zapał mego wuja, Pierre'a Didota, który zapragnął wznieść Racine'owi pomnik przewyższający jeszcze dzieło Anglików. Jego brat, Firmin Didot, powodowany tym samym pragnieniem, wyrwał czcionki i czuwał z najwyższą troską nad wszystkimi detalami pisma. [Anne-Louis] Girodet [de Roussy-Trioson], [François] Gérard, [Pierre Paul] Prud'hon i [Antoine Denis] Chaudet wykonali projekty rycin, będące arcydziełami, a najbieglejsi miedziorytnicy poświęcili im swój wielki talent.⁶⁹

Mimo niesprzyjających warunków Zawadzki również – na swój sposób i w małej skali – wziął udział w „wyścigu” na najlepiej wydany dramat. Przedmiotem jego szczególnej troski stał się zapomniany dziś utwór Aleksandra Chodkiewicza, tragedia *Katon w Utyce* (1809)⁷⁰. Jego autor – wszechstronny intelektualista i polityk – przesłał Zawadzkiemu tekst utworu wraz z edycją *Świątyni Wenery w Knidos* Monteskiusza w przekładzie Józefa Szymanowskiego, wydaną na koszt Jana Tarnowskiego w Parmie przez Giambattistę Bodoniego w 1804. Włoska książka służyć miała za wzorzec typograficznej doskonałości. Wątek międzynarodowej rywalizacji wybrzmiewa tu szczególnie mocno:

Proszę jak najusilniej p. Zawadzkiego, aby Bodoni mógł go do pięknych zachęcić edycji, co i jemu pożytek, i sławę narodowi naszemu przyniosłoby. Gdyby Pan odkrył jakowe omyłki w stylu, osobliwie w prozie, niechaj poprawić raczy (Chodkiewicz do nieznaney osoby, 15 listopada 1808).⁷¹

Prosząc o rewizję autografu pod kątem poprawności ortograficznej, Chodkiewicz zdecydował się na przyjęcie nowatorskich i kontrowersyjnych w owym czasie reguł zapisu proponowanych przez Onufrego Kopczyńskiego. Korespondencja przynosi dalsze szczegóły dotyczące oprawy graficznej tomu⁷². Wynik współpracy autora z wydawcą okazał się zadowalający i dla Chodkiewicza, i dla pierwszych czytelników, o czym świadczą zebrana przez Turkowskiego korespondencja Zawadzkiego. Dodajmy mimochodem, że dramat ukazał się na rosyjskim papierze Gonczarowa.

⁶⁹ Ambroise Firmin Didot, *Essai sur la typographie: Extrait du tome xxvi de l'Encyclopédie Moderne* (Paris, 1851), 689.

⁷⁰ Małgorzata Chachaj, *Dramatopisarstwo Aleksandra Chodkiewicza* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2013).

⁷¹ Turkowski, *Materiały do dziejów literatury*, 1:153.

⁷² Turkowski, 1:153.

To jednak nie koniec historii. Korespondencja Zawadzkiego przynosi swoisty epilog, dając wgląd w przemyślenia samego typografa. Są one dalekie od entuzjazmu (zachowuję grafikę przekazu):

Rękopism ozdobnie napisany był podług ortografii Kopczyńskiego w gramatyce jego zawartej i przepisał autor, aby zachowaną była. [...] Mój korektor i nadworny literat nie może dosyć wychwalić pana Hrabiego za tak jawny dowód przywiązania do ulubionej mu ortografii, poczytując mnie, jak się domyślam za idjotę i prostego majstra, nie znającego się na tych doskonałościach uczonych, a może i nadto przeuczonych. Trzymanie się ortografii dawnej, jaką zwyczaj i używanie poświęciły, dla drukarza daleko jest wygodniejsze dla mniejszej liczby akcentów, które drukowanie zatrudniają i ozdobie druku szkodzą, ale drukarz musi być niewolnikiem pisarzy i edytorów.⁷³

A jednak edycja została. I chociaż *Katon* Chodkiewicza nie pojawia się na scenach, w bibliotekach Krakowa, Poznania, Torunia oraz Warszawy⁷⁴ wciąż można go poczuć pod palcami.

II. Użytkowanie

Po opuszczeniu drukarni, po zdjęciu z biurka autora czy kopisty zaczyna się drugi akt życia dramatu jako książki albo rękopisu.

Oprawianie, zszywanie, klejenie

W wieku XVIII wiele książek sprzedawano w formie luźnych arkuszy bądź w tymczasowych okleinach z papieru słabej jakości, a dostarczenie docelowej oprawy leżało w gestii nabywcy lub stanowiło przedmiot umowy w chwili nabycia publikacji⁷⁵. Poza oprawami tekturowymi i płóciennymi w grę wchodziła skóra w dwóch podstawowych formach: większych płatów dla pełnej oprawy skórzanej, skrawków dla oprawy niepełnej, tak zwanego półskórka. Odrębność oprawy zaznacza się w wymiarze ekonomicznym: ta z droższego materiału

⁷³ Turkowski, 1:18–19.

⁷⁴ Na podstawie danych z bazy Nukat.

⁷⁵ Jan Straus, *Teraz okładka!*, t. 1 (Warszawa: Oficyna Kolekcjoner, 2021), 19. Zob. Turkowski, *Materiały do dziejów literatury*, 1:361.

automatycznie przekształcała dowolną publikację w dobro luksusowe. Jej zamówienie stanowiło zatem z jednej strony pierwszy element kontaktu czytelnika z dawną książką, z drugiej – konsekwencje tego gestu sięgały znacznie dalej, decydując często o losach bibliotek po śmierci ich właścicieli. Dowodem są inwentarze pośmiertne, gdzie druki wpisują się w ogólny system klasyfikowania przedmiotów pod kątem ceny materiału, z jakiego zostały wykonane. W inwentarzu sporządzonym w 1784 roku po śmierci warszawskiej handlarzki koronkami Anny Botemanowej książki obite w czerwony marokini figurują obok artefaktów ze srebra, brązu, porcelany, fajansu i żelaza⁷⁶.

Przypisany książkom reżim skopiczny, a zwłaszcza ciągłość między książkami a innymi materialnymi dobrami luksusowymi widać na przykładzie egzemplarzy z dawnych kolekcji arystokratycznych i królewskich. Zdeponowane w Bibliotece Narodowej tomy komedii Florenta Dancourta ze zbioru Augusta II Mocnego⁷⁷ posiadają królewski superekslibris (w tym przypadku: wizerunek herbu) wytłoczony na przedniej okładzinie, co upodabnia je do zachowanych okazów ze znanej kolekcji porcelany monarchy⁷⁸. Dopracowanemu kształtowi artystycznemu superekslibrisów bliżej do heraldycznych wizerunków na królewskiej porcelanie zdobionej na zamówienie niż do schematycznych zapisów na odwrocie reszty naczyń: jak widać, w systemie zaznaczania monarszej własności kluczowe było kryterium widoczności⁷⁹. Zdarzają się też sytuacje, w których społeczne znaczenie okładki wchodzi w konflikt z wartością symboliczną i ekonomiczną oprawionego tomu. *Théâtre Pierre'a Corneille'a* (Genewa, 1764) z kolekcji pry-masa Gabriela Junoszy Podoskiego⁸⁰ oprawiono w skórę znakomitej jakości, na której lśnią złote linie superekslibrisu. Oto, co o genewskiej edycji napisał jednak dziewiętnastowieczny bibliofil Jacques-Charles Brunet: „Ta edycja długo uchodziła za najlepszą [...], a jej egzemplarze osiągnęły pewną wartość [...].

⁷⁶ Archiwum Główne Akt Dawnych, St. Warszawa 324, 234, 327, *Inwentarz Anny Botemanowej*. Zob. Jadwiga Rudnicka, „Biblioteki mieszczan warszawskich za Stanisława Augusta”, *Warszawa XVIII wieku* 16, z. 2 (1973): 125–160.

⁷⁷ Florent Carton Dancourt, *Les œuvres*, t. 1 (Paris, 1711), *Magazyn Starych Druków*, Biblioteka Narodowa, Warszawa, sygn. xviii.1.1159B.

⁷⁸ Zob. <https://www.gotheborg.com/glossary/johanneummarks.shtml>, dostęp 27 sierpnia 2025.

⁷⁹ W XVII i XVIII wieku rozwijały się specyficzne praktyki patrzenia na przedmioty i teorie z nimi związane. Pod pewnymi względami można je zestawić z obecnymi w kulturze ponowoczesnej, co wiązałbym z faktem, że jeden z twórców powojennej teorii reprezentacji we Francji, Louis Marin rozpoczął swoją drogę naukową od badań nad literaturą *ancien régime'u* (prace o środowisku jansenistów). Cechą łączącą koncepcje percepcji sztuki w okresie absolutyzmu z propozycjami Marina jest eksponowanie związków między reprezentacją a władzą. U Marina „władza jest obecna zawsze pod postacią znaków będących siłą w stanie potencjalności, sytuujących podmiot w dwuznacznej relacji podziwu dla emblematów władzy i strachu przed nią”, Andrzej Lesiak, *Ikono-filia: Francuska semiologia piktoralna i obrazy* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2013), 176.

⁸⁰ Pierre Corneille. *Théâtre*, (Genewa, 1764), *Magazyn Starych Druków*, Biblioteka Narodowa, Warszawa, sygn. xviii.2.10380.

Mimo to nie jest ani poprawna, ani elegancka”⁸¹. Połednia edycja w wytwornej oprawie, słaby *Théâtre* w pięknych dekoracjach... Znając biografię Podoskiego, można dojść do wniosku, że materialny kształt osiemnastowiecznej edycji dramatu w zawołowany sposób charakteryzował właściciela.

Z oprawą wiąże się kwestia sposobu zszywania arkuszy. Zwyczaj nabywania druków bez oprawy umożliwiał też swobodny wybór kolejności kart w książce. Świadczy o tym instrukcja, zamieszczona w innym dawnym druku z Biblioteki Narodowej – egzemplarzu komedii Molière’a (Norymberga, Johann Tauber, 1695–1697). Ponieważ publikacja ukazała się w dwóch wersjach językowych – niemieckiej i francuskiej, edytor sugeruje nabywcom wybranie odpowiadającego im definitywnego sposobu kompozycji tomu:

Polecam czwarty tom komedii pana de Molière wraz z nowym niemieckim przekładem, dokonany z wielką skrupulatnością i powodzeniem [...]. Wydrukowałem go własnym kosztem, ponosząc dość znaczny wydatek, można jednak będzie nabyć ów czwarty tom po francusku z przekładem niemieckim za florena, albo tylko po niemiecku za pół florena, można nakazać ich zszyć podobnie jak trzech poprzednich tomów wydanych uprzednio na mój koszt, po to, by móc widzieć dwa języki jeden obok drugiego.⁸²

Poza zszywaniem możliwe było również klejenie. Wspomniany już egzemplarz dzieł Dancourta ofiarowany Augustowi II Mocnemu zawiera unikatowy druk – wiersz dedykacyjny *Au Roy de Pologne, Electeur de Saxe* – wklejony do już zszytej książki.

Drukowanie dla zabawy

Wśród wielu form używania dawnych książek w xviii wieku pojawia się też drukowanie dla zabawy albo zabawa w drukarza. Francuskie historie typografii wzmiankują (z niejaką dumą, zabarwioną konsternacją) epizody królewskich i arystokratycznych zainteresowań drukarskich. W Wersalu w 1718 ośmioletni Ludwik xv złożył i wydrukował własnoręcznie geograficzne dziełko *Cours*

⁸¹ Jacques-Charles Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, vol. 2 (Paris, 1861), 281.

⁸² Molière, *Histrio Gallicus comico-satyricus sine exemplo ou Les Comédies de Monsieur de Molière, Comédien incomparable du roi de France, Divisées en Trois Tomes: Edition Nouvelle Enrichie de Figures en taille-douce*, t. 4 (Nuremberg, 1695), *Magazyn Starych Druków*, Biblioteka Narodowa, Warszawa, sygn. xv11.2.9652, wklejka. *Ex libris Johannis Antonij comitis de Schaffgotsch*.

des principaux fleuves et rivières de l'Europe. W miejscu nazwy wydawnictwa publikacja podaje formułę „Imprimerie du Cabinet de Sa Majesté [Drukarnia Gabinetowa Jego Wysokości]”, zawiera też informację: „composé et imprimé par Louis xv, Roy de France et de Navarre [złożone i wydrukowane przez Ludwika xv, Króla Francji i Nawarry]”. Inni członkowie rodzin królewskich i arystokraci poszli tym śladem. W 1758 pojawia się religijna książeczka „imprimée de la main de Madame la Dauphine (Mère de Sa Majesté) [wydrukowana ręką Jej Królewskiej Mości Delfiny (Matki Jego Wysokości Króla)]”, wykonana przez Marię Józefę Karolinę Saską, córkę Augusta III i księżniczkę polską, zwaną Pépa. Prawdopodobnie pod wpływem matki drukarstwem parali się przyszły Ludwik xvi i jego brat, książę Burgundii. Wszystkie te koronowane głowy pracowały, rzecz jasna, pod okiem profesjonalnych drukarzy, takich jak Jacques Collombat.

W rodzinie królewskiej drukowanie było nie tylko hobby, formą nauki, trochę rokokową zabawą w plebs (jak cukierkowa farma Marii Antoniny, Hameau de la Reine w Wersalu), ale i spóźnioną próbą symbolicznego zapanowania nad medium, które w przyszłości – rękami rewolucjonistów, wspieranych tysiącami pamfletów, odezw i gazet – zmiecie z powierzchni ziemi całą dynastię i reprezentowany przez nią porządek społeczny. Jakkolwiek by nie było, moda na zabawę w drukarza rozeszła się też wśród innych członków oświeceniowych elit francuskich. I tak w 1760 w Wersalu pani de Pompadour własnoręcznie wydrukowała i ozdobiła bogatymi rycinami tragedię Pierre'a Corneille'a *Rodogune, princesse des Parthes* (miejsce wydania: Au Nord⁸³).

Czy w czasach francuskiej Markizy ktoś w Polsce zabawiał się własnoręcznym drukowaniem dramatów? To kwestia wymagająca dalszych badań. Część tropów prowadzi donikąd. Pozostająca w kręgu Radziwiłłów oficyna nieświejska wydała dramaty Franciszki Urszuli, jednak dzięki badaniom Iwony Maciejewskiej wiemy, że tekst drukowany nie odpowiada rękopisom⁸⁴, co sugeruje, że księżna nie brała udziału w procesie produkcji książki. Inna malownicza postać oświecenia, awanturnik Jerzy Marcin Lubomirski, wydał własnym sumptem przekład *Świętoszka* Molière'a pióra Jana Baudouina (1777). I w tym przypadku nie ma informacji o jego bezpośrednim zaangażowaniu w składanie dzieła. Podobnie jak w przypadku Nieświeża edytorskie przedsięwzięcie Lubomirskiego

⁸³ To hermetyczne, „insiderskie” określenie odnosi się do północnego skrzydła pałacu, gdzie znajdowały się apartamenty Markizy.

⁸⁴ Iwona Maciejewska, *Miłość i erotyzm w piśmiennictwie czasów saskich* (Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2013), 70.

nakierowane było na realizację określonych celów społecznych i politycznych (bardziej niż o „zabawie w drukarza” mówić tu można o „zabawie w nakładcę”).

Porządkowanie

Co działo się z książkami wystawianymi na sprzedaż? Podstawowe informacje na ten temat, tak jak i wiele innych faktów związanych z obiegiem druków, przedstawiła Iwona Imańska w serii prac poświęconych księgarstwu XVII i XVIII wieku. Szczególnie dobrze opisane są aukcje, pozwalające nabywać publikacje „z drugiej ręki”⁸⁵. Po śmierci właściciela książki porządkowano, część zapewne dzielono pomiędzy krewnych, a resztę katalogowano i przewożono na miejsce aukcji. O tym, że nie działo się to z dnia na dzień, świadczy sama forma inwentarzy o objętości od kilkudziesięciu do kilkuset stron. Ich redakcja oraz druk musiały trwać. Książki w najwcześniejszych katalogach porządkowano według formatu (dopiero później pojawiły się inwentarze alfabetyczne), co przekładało się na cenę. Najdroższe były okazałe druki *in folio* i to ich listy otwierają inwentarze kolekcji gdańskich, toruńskich i elbląskich mieszczan. W tym układzie utwory teatralne zajmują zwykle dalsze pozycje: większość z nich wydano w formacie 12^o⁸⁶, rzadziej w 8^o⁸⁷, zdarzają się też publikacje w formacie 16^o. Z drobnymi wyjątkami – zwłaszcza kilkutomowych serii dzieł znanych pisarzy – były to zatem edycje niezbyt okazałe.

Poziom redakcji inwentarzy nie należał do wysokich. W ramach podziału na formaty książki wymieniano niejednokrotnie bez żadnego porządku, nie zawsze występowała stała kolejność odnotowywania nazwiska autora i tytułu, a zapisy dat rocznych skracano do trzech ostatnich cyfr. Wydaje się jednak, że opisy edycji dramatów szczególnie ucierpiały na niestaranności redaktorów. Za przykład posłużyć może lista zamieszczona w inwentarzu gdańskiej kolekcji Fryderyka Fabriciusa z roku 1727⁸⁸. Oto, jak fragment ten wygląda w transliteracji, z zachowaniem braku znaków diakrytycznych (który, notabene, po raz kolejny dowodzi niskich standardów edytorskich, stosowanych przy opracowywaniu katalogu). Numery na początku oznaczają pozycje katalogowe, numery na końcu – daty:

⁸⁵ Iwona Imańska, *Per medium auctiois: Aukcje księzek w Rzeczypospolitej (xvii-xviii w.)* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013).

⁸⁶ Obecnie jest to mały format książkowy między B2 a A5.

⁸⁷ Obecnie jest to format między A5 a B5.

⁸⁸ *Catalogus bibliothecae b. Dn. Friderici Fabricii* (Gdańsk, 1727), *Magazyn Zbiorów Specjalnych*, Biblioteka Polskiej Akademii Nauk, Gdańsk, sygn. Ms akc. nr 5000. Jest to katalog interfoliowany, a więc zawierający wklejki, odnotowujące nazwiska nabywców poszczególnych publikacji wraz z cenami.

718. *Crispin. Medecin*, Comedie par Mr Hauteroche, à Paris 670
 719. 720. *Tartuffe ou l'Imposteur*, Comedie par Moliere, à Paris 673
 721. 722. *Le Malade Imaginaire* par Moliere, 2. Tomes, à Col. 674
 723. *Le Medecin Volant* Comedie par Boursault, à Paris 665.⁸⁹

Jak widać, wydania *Świętoszka* i *Chorego z urojenia* rozpisano na dwa numery katalogowe, co trudno zrozumieć w odniesieniu do publikacji o objętości od 100 do 150 stron. O tym, że nie chodzi o dublety, informuje adnotacja przy drugiej komedii: „2 tomes”. Można się tylko domyślać, czy mamy do czynienia z łączeniem oryginału z przekładem, czy stoją za tym wspomniane już nawyki właścicieli książek, zszywających kilka szczuplejszych druków w jeden większy klocek introligatorski. To, co redaktor inwentarza zapisał jako *Świętoszek* i *Chory z urojenia*, mogło stanowić dwa tomy wyboru dowolnych dramatów. Jeśli te przypuszczenia są trafne, prowadzą do wniosku, że większość tekstów teatralnych sprzedawano na dawnych aukcjach w sporym bałaganie.

Nieco inaczej wyglądało porządkowanie książek w bibliotekach. Przykład rozbudowanej kolekcji Anny z Sanguszków Radziwiłłowej pokazuje, że większe zbiory dzielono na sekcje poświęcone różnym typom piśmiennictwa (poezja, geografia) i różnym językom⁹⁰. W świetle tej klasyfikacji dwie wspomniane komedie Molière'a musiałyby znaleźć się w dziale „poezja” lub wśród „książek francuskich”. Zastanawiają sytuacje wyjątkowe. W księgozbiornie gdańszczanina Stefana Woltersa⁹¹ dominowały traktaty teologiczne i teksty polemiczne o tematyce religijnej. W świetle siedemnastowiecznych standardów kolekcjoner ten był więc człowiekiem poważnym, którego nie zajmowały sprawy błahe – a za takie właśnie uważano ówczesnie teatr. A jednak Wolters był właścicielem jednego francuskojęzycznego dramatu. Brak konsekwencji? *Guilty pleasure*? Niekoniecznie. Tekst, o którym mowa, to kalwińska tragedia propagandowa *Mercator seu Iudicium* Thomasa Kirchmaiera zwanego Naogeorgusem (spolszczona przez Mikołaja Reja pod tytułem *Kupiec*) we francuskim tłumaczeniu Jeana Crispina (1558), zatytułowana *Le Marchand converti*. Znając kontekst powstania i wymowę sztuki, możemy bez trudu wyobrazić ją sobie na biurku teologa – tuż obok religijnych traktatów.

⁸⁹ Sekcja „Histor[ia]. Etc. In duodec[imo]”, w: *Catalogus bibliothecae*, 128.

⁹⁰ Wanda Karkucińska, *Anna z Sanguszków Radziwiłłowa (1676–1746): Działalność gospodarcza i mecenat* (Warszawa: Semper, 2000), 94.

⁹¹ *Catalogus librorum viri summe quondam reverendi et doctissimi Dn. Stephani Wolters* (Gedani, 1719), 376. Magazyn Starych Druków, Biblioteka Narodowa, Warszawa, sygn. xviii.1.386o.

Notowanie

Praktyka pisania i rysowania, a nawet gryzmolenia na książkach stanowi rozległe zagadnienie, częściowo już omówione⁹². Z wszystkich rozważań na ten temat wynika jeden podstawowy wniosek. Już przed opisaną przez Dorotę Jarząbek-Wasył i Barbarę Maresz epoką teatru zawodowego granica między rękopisem a drukiem była płynna. Wyrażało się to kreowaniem rękopisów wtórnych czy też półrękopisów⁹³. Dowodzą one, iż sposób użytkowania publikacji przez czytelników (jak również przez ludzi, którym określona edycja przypadkiem wpadła w dłonie) wykraczał poza lekturę, dając niejednokrotnie ujście porywom nieskrępowanej kreatywności. Do najczęstszych notatek na książkach należą dedykacje, noty proweniencyjne, ekslibrisy, zapisy refleksji z lektury. Te ostatnie można wskazać już na pierwodrukach pierwszego z omawianych tu utworów, czyli *Odprawy posłów greckich*⁹⁴. Niemal równie często odnajdujemy przypadkowe uwagi. Na wakatach na końcu tomu komedii Molière'a z BUW⁹⁵, tuż przed wyklejką z papieru marmurkowego, jeden z czytelników, prawdopodobnie właściciel, zapisał siedmiozwrotkowe kuplety, zaczynające się słowami „D'un jeune plumet vif et tendre... [Młodego i czulego kochanka...]”, obecne w ówczesnych zbiorach piosenek⁹⁶. Z kolei w tomie tragedii Racine'a z Biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie znajduje się refleksja religijna o niezidentyfikowanym źródle:

Tant la crainte de la mort présente à leurs yeux les saisit! reçut le salut du côté d'où il l'espérait le moins. O mensonge généreux! quand pourra-t-on trouver une vérité qui mérite la préférence sur toi! [Tak przenika ich lęk przed śmiercią, obecną przed ich oczami! otrzymał wybawienie, skąd najmniej się go spodziewał. O szlachetne kłamstwo! kiedy znajdzie się prawda, godna zajmując pierwszeństwo przed tobą!].⁹⁷

Czy przypisanie rękopiśmiennych notatek o odmiennym charakterze (pogodnym i poważnym) do książek z dziełami, należącymi do skonstrastowanych gatunków

⁹² Bożena Mazurkova, red., *Marginalia w książce dawnej i współczesnej* (Katowice: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Śląskiego, 2019).

⁹³ Jarząbek-Wasył i Maresz, *Archiwum teatru*, 11.

⁹⁴ Alodia Kawecka-Gryczowa, przedmowa, w: *Odprawa posłów greckich i jej pierwodruk* (Warszawa: Czytelnik, 1974), 14.

⁹⁵ Molière, *Les œuvres*, t. 1 (Paris, 1733), Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, sygn. 19.47.9.20/1.

⁹⁶ *Nouveau recueil de chansons choisies*, t. 6 (La Haye, 1732), 320.

⁹⁷ Jean Racine, *Œuvres*, vol. 1 (Paris, 1721), Stare Druki, Biblioteka Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, sygn. Literatura Francuska 565 II T.1-2.

literackich – komedii i tragedii – uznać można za normę? Nie wykluczam, że jest to przypadek, a natura rękopiśmiennych dodatków niekoniecznie musi być w jakikolwiek sposób powiązana z treścią druków, w których się znalazły. Wspomniane już wysokie ceny papieru sprawiały, iż karty zwane wakatami skłaniały do utrwalania przypadkowych tekstów.

Rękopiśmienne dodatki mogą też stanowić uzupełnienie wybrakowanej publikacji. Taki egzemplarz tragedii francuskich znalazłem w bibliotece gdańskiego oddziału Polskiej Akademii Nauk. Luki w tekście, powstałe najwyraźniej w wyniku błędu introligatorskiego lub wskutek uszkodzenia książki, zostały uzupełnione w formie rękopiśmiennej na specjalnie wszytych, pustych stronach⁹⁸. Pokazuje to wagę przypisywaną książkom i potrzebę posiadania kompletnej edycji ważnych tekstów.

Inny typ płynnego przejścia między rękopisem a drukiem obserwujemy w niezliczonych zeszytach z wypisami. Tym razem nie chodzi jednak o nadpisywanie książek, ale o odtwarzanie ich fragmentów. Stały za tym albo cele edukacyjne, albo chęć uwiecznienia interesujących publikacji, z którymi kopista stykał się tylko tymczasowo. Fragmenty dramatów w takiej formie pojawiają się w rękopisach typu *silva rerum*⁹⁹. Dość sensacyjne losy wypisów z utworów poetyckich i dramatycznych przedstawia Ignace de Thullie:

Widziałem, jak niegdyś ojciec mój z wielką energią zbierał sobie różne pisma patriotyczne, które ukradkiem z Warszawy do Galicji przez dobrych patriotów [były] przywożone [...]. [C]ieszyłem się nie raz i prawdziwą rozkosz czułem, gdy ukradkiem od ojca te pisma czytać mogłem [...]. [O]ddalając się z domu do Księstwa Warszawskiego, wykradłem niektóre pisma patriotyczne memu ojcu, z którymi pod rządem austriackim trza się było kryć – kryłem i ja się z nimi czas niejaki.¹⁰⁰

Charakterystyczne dla dramatu rękopiśmienne notatki w druku odnajdujemy we wczesnych egzemplarzach reżyserskich lub suflerskich. Przykładem jest zdeponowana w Bibliotece Ossolineum edycja *Fedry* Racine'a w tłumaczeniu Wincentego Kopystyńskiego, z tekstem przystosowanym na potrzeby spektaklu

⁹⁸ Pierre Corneille, *Polyeucte, tragédie* (Leyde, 1644), 29–44, Magazyn Zbiorów Specjalnych, Biblioteka Polskiej Akademii Nauk, Gdańsk, sygn. Dl 12978.

⁹⁹ Stanisław Wincenty Jabłonowski, *Varia. Miscellanea mei laboris tam carminum quam et felicitum cogitationum; Ad Maiorem Dei Gloriam Beatissimae Virginis Mariae Immaculatae Honorem; Anno 1714 die. 1. Januarii per me Stanislaum Jabłonowski Capitaneum Białocerkiewiensem*, Biblioteka Kórnicka, sygn. BK00512.

¹⁰⁰ *Miscellanea historyczne z lat 1790–1815 ze zbioru Ignacego de Thullie*, Biblioteka Naukowa PAU i PAN, Kraków, sygn. PAU Rkps 6575, v.

z udziałem Antoniny Hoffmannowej¹⁰¹. Również rękopisy teatralne nadpisywano dodatkowymi uwagami. W manuskryptach *Cyda* w przekładzie Ludwika Osińskiego odnajdujemy niekiedy sprzeczne poprawki. W jednym: „Rodrygu, masz ty serce ^{odwagę?}”¹⁰², w innym: „Rodrygu, czy mężem ty ^{masz ty serce?}”¹⁰³. Adnotacje na rękopisach bywają, jak widać, kwestią smaku i indywidualnego odczytania tłumaczonych tekstów.

Warto wspomnieć o rysunkach towarzyszących publikacjom dramatów. Na karcie ochronnej w jednym z egzemplarzy *Komedii* Bohomolca odnajdujemy karykaturę autora, trzymającego za rękę kobietę w czapce frygijskiej, a całość opatrzona jest podpisem: „Romans x. Buchomolca [sic] z kokietkami”¹⁰⁴. Dowodzi to mimochodem, że mimo troski komediopisarza o uzgodnienie własnej twórczości dramatycznej z jezuicką *Ratio studiorum*, nawet postać tak szanowana paść mogła ofiarą stereotypu łączącego teatr i moralne rozpasanie.

Ogrywanie

Ostatnim wyodrębnionym przeze mnie zjawiskiem związanym z kulturą obecnością zapisu dramatu w omawianej epoce jest specyficzna forma estetyzacji książki albo rękopisu bądź w akcie głośnej lektury (podczas publicznego odczytywania dramatu w mniej czy bardziej oficjalnych ramach), bądź w toku innych wydarzeń performatywnych, niekiedy o kształcie quasi-scenicznym.

Między rokiem 1800 a 1830 seria mikronarracji opisuje sytuacje społeczne, zakładające ostentacyjne traktowanie druków i rękopisów. Oto przykład ukazujący reakcję Wojciecha Miera na wieść o tym, że inny poeta przełożył Racine'owską *Andromachę*, nad którą on sam pracował od lat:

W Kurierze Warszawskim były wyjątki tej samej tragedii w tłumaczeniu kogoś innego. Franciszek Wężyk je deklamował. [...] [Wojciech Mier]

¹⁰¹ Michał Bajer, „*Fedra* dla Antoniny Hoffmannowej: Adnotowany egzemplarz tragedii Jeana Racine'a z 1873 roku”, w: *Marginalia w książce dawnej i współczesnej*, red. Bożena Mazurkowska (Katowice: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Śląskiego, 2019).

¹⁰² Anonimowy redaktor wyjaśnia: „W języku francuskim podobny sposób mówienia jest bardzo dobry, ale w języku polskim, gdzie idzie o męstwo, pytać kogo czy ma serce jest najniewłaściwiej”, Pierre Corneille, *Cyd: Tragedja w 5 aktach, z francuskiego tłumaczona przez L. Osińskiego*, Biblioteka Książąt Czartoryskich, Kraków, sygn. 4868 II, 11.

¹⁰³ Pierre Corneille, *Cyd: Tragedja Piotra Kornela w 5 aktach z francuskiego wierszem tłumaczona*, tłum. Ludwik Osiński, Magazyn Rękopisów, Biblioteka Narodowa, Warszawa, sygn. B.oz 980, 10

¹⁰⁴ Franciszek Bohomolec, *Komedie*, t. 4 (Warszawa, 1758), Stare Druki, Biblioteka Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, sygn. 30405 I 4.

chodził szybko w różnych kierunkach po pokoju z iskrzącymi oczyma trzymając w ręku kajet, a co chwilę Wężyka zatrzymując, doczytywał i porównywał tyrady, to unosząc się na końcach stóp, to słodką przybierając fizjonomię, kiedy zdawał się być pewien swojego tryumfu.¹⁰⁵

Strona z gazety i zeszyt znajdują się w centrum improwizowanego paraspektaklu, łączącego pantomimę (ruchy w przestrzeni, gesty, grymasy) z używaniem wielu mediów (druku, rękopisu, lektury). Wszystko służy świadomie ekscentrycznemu rytuałowi celebrowania literackiej małości w rywalizacji dwóch poetów.

Dwa kolejne teksty ukazują zniszczenie rękopisów. Jak wspominał Leon Potocki:

Pan Kopystyński [...] tłumacz *Fedry* Racine'a, człowiek uczony, przyjemnego towarzystwa, wesoły, poeta, rozpędzał nam nudy naszego w Monasterzyskich pobytu. Co rano zwiedzaliśmy piękne okolice, a w wolnych poobiednich chwilach, ponieważ i ja miałem nieco do poezji pretensji, tłumaczyliśmy razem *Tankreda* Woltera. Ta praca na nic się nam jednak nie przydała, bo gdy wnet Tymon Zaborowski ze swoim tłumaczeniem wystąpił, my naszą ramotę do pieca wrzucili.¹⁰⁶

Z kolei Władysław Miniewski opisał takie zdarzenie:

W pierwszej mojej młodości przełożyłem *Cynnę*, a nie wiedząc o przekładzie tej sztuki przez Osińskiego, nieznany mu jeszcze, zaniósłem jako dyrektorowi ówczesnego teatru dla oddania na scenę. Zastałem tam właśnie Szymanowskiego i Kudlicza, najznakomitszych ówczesnych tragiczków. Osiński zaproponował odczytanie owej sceny najslawniejszej Augusta z *Cynną*. Po odczytaniu przez mnie, odczytał on tę samą, tłumaczoną przez siebie. Nie wytrzymałem do końca, zawstydzony zerwałem się i całą pracę moją rzuciłem w ogień, jakby dla niej w kominie przygotowany.¹⁰⁷

Spalenie rękopisów – jeden z typów nietekstowego użycia książki i podwariant gestu określanego w angielszczyźnie jako *libricide* lub *biblioclasty* – nabiera nowego sensu w ramach wysoce normatywnego środowiska literackiego

¹⁰⁵ Franciszek Ksawery Prek, *Czasz i ludzie* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1959), 100–101.

¹⁰⁶ Leon Potocki, „Józef Dzierzkowski i lwowski świat literacki”, w: Kazimierz Chłędowski, *Z przeszłości naszej i obcej: Dwa tomy w jednym* (Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1935), 358.

¹⁰⁷ Władysław Miniewski, „List do redakcji *Dziennika Warszawskiego*”, *Dziennik Warszawski* nr 84 (1855): 4.

późnooświeceniowej Polski. Służąc zachowaniu prestiżu „nietykalnych” klasyków francuskich (Voltaire’a i Corneille’a), te quasi-ceremonie przejmują w ironicznej i nieoficjalnej formie regulacyjną funkcję historycznych stosów z książkami¹⁰⁸. Widać to zwłaszcza w opowieści Miniewskiego, gdzie reżyserowane w każdym szczególe działania Osińskiego, Szymanowskiego i Kudlicza w widoczny sposób nastawione były na ośmieszenie, zniechęcenie i zaniepokojenie początkującego pisarza. Nieudany przekład wielkiego oryginału został przyjęty niemal jak przestępstwo na tle obyczajowym. Jego potraktowanie żywym płomieniem nawiązuje do rytualnej i oczyszczającej roli ognia.

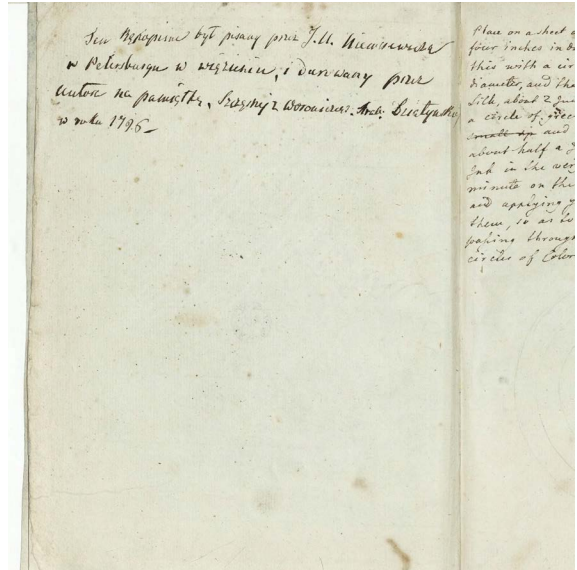
Równie ośmieszająca siła towarzyszy manifestacyjnemu naniesieniu kąśliwej uwagi na egzemplarz publikacji prezentowanej podczas spotkania towarzyskiego. Satyryk dokonuje tu złowrogiego przejścia miłej dla autora chwili. Celebrowanie sukcesu zostaje zamienione w seansik społecznych tortur:

Obywatel, zda mi się, z Inflant, graf Mol¹⁰⁹ uwierzył, że jest poetą, i uwierzywszy wytłumaczył po polsku, a nawet wydrukował tragedię Racine’a *Berenikę*. Przyniósł ją zaraz na świeżo jeszcze wilgotną pani stolikowej w upominku i na obiad został. Gorecki [...] wziął ze stolika w rękę nieznaną sobie jeszcze książeczkę i przebiegłszy ją naprędce, nieznacznie na okładce napisał: „Taka losów ludzkich dola, / Nie uniknie nic zniszczenia! / Mimo wieków uwielbienia / Znalazł Rasyn swego Moła!”. I jak gdyby nic, książkę znowu na stolik odłożył. Po obiedzie Janowiczowa nie wiedząc o niczym, chciała zrobić grzeczność Molowi i umyślnie zaczęła rozmowę o jego *Berenice*. Mol, uszczęśliwiony, duszę swoją pod skromną autora ukrywał miną. Ale każdy z gości jak na okładkę spojrział i wierszyki zobaczył, wargi chcąc nie chcąc przygryzł. Na koniec wziął ją i sam Mol. Można sobie wyobrazić, jak był rad tego. Nazajutrz całe miasto ten czterowiersz na pamięć umiało.¹¹⁰

¹⁰⁸ Asumpt do nowoczesnego badania historii zbrodni przeciwko książkom dało splądrowanie Biblioteki Narodowej w Bagdadzie w pierwszym dniu amerykańskiej inwazji na Irak, 14 kwietnia 2003. W odniesieniu do wczesnej nowożytności jako momenty szczególnie gorliwego niszczenia książek wyróżnia się rozruchy na tle religijnym, takie jak zainicjowane przez Girolamo Savonarolę „palenie marności” we Florencji (1494–1498), szczytowy okres działalności hiszpańskiej Inkwizycji (1480–1530), lata od ogłoszenia Aktu Supremacji do śmierci Henryka VIII (1534–1547), czy rewolucję Cromwella (1642–1660). W czasach rewolucji Francuskiej impulsem do niszczenia książek stała się filozofia społeczna i polityczna. W historii zapisały się też, noszące znamiona różnie motywowanej autocenzury, decyzje o zniszczeniu części bądź całości własnego dorobku, podejmowane przez twórców takich, jak John Donne czy Jan Frank, zob. Fernando Báez, *A Universal History of the Destruction of Books: Form Ancient Sumer to Modern Iraq*, trans. Alfred MacAdam (New York: Atlas & Co, 2008), 137–138, 146–147, 149–150, 152–154, 178–179.

¹⁰⁹ Jan Ignacy Moll (ok. 1780–1855). Jego przekład to: Jean Racine, *Berenika, królowa Palestyny, tragedia* (Wilno, 1807).

¹¹⁰ Stanisław Morawski, *Kilka lat młodości mojej w Wilnie (1818–1825)*, red. Adam Czartkowski i Henryk Mościcki (Warszawa: Biblioteka Polska, 1924), 401–402.



Odręczna adnotacja na rękopisie Atalii Racine'a w przekładzie J. U. Niemcewicza. Na sąsiedniej stronie odpis fragmentu rozprawy Erasmusa Darwina *Zoonomia* or the Laws of Organic Life

© BIBLIOTEKA KÓRNICKA PANI, WIELKOPOLSKA BIBLIOTEKA CYFROWA

Inaczej niż w przypadku Miniewskiego obelga szybko nabiera charakteru publicznego szyderstwa (za powrót karmy uważać można późniejsze wyśmianie Goreckiego przez Franciszka Morawskiego¹¹¹).

Na przeciwnym biegunie odnajdujemy sytuacje, gdy publiczna prezentacja dramatu przebiega po myśli jej inicjatora. Przykładem jest scena opisana w odręcznej adnotacji na przekładzie *Atalii*¹¹². „Ten rękopis był pisany przez J. U. Niemcewicza w Petersburgu w więzieniu i darowany przez autora na pamiątkę Szczęsnej z Woroniczów hrab. Działyńskiej w roku 1796”. Ponadto na pierwszej karcie znajduje się notatka Celestyny Działyńskiej: „Własnoręczny manuskrypt Niemcewicza. Pisane w Petersburgu w czasie niewoli”¹¹³.

W atmosferze porozbiorowej egzaltacji rękopis szanowanego poety wpasował się w inscenizację pamięci narodowej i osiągnął, bez mała, status relikwii, niczym te zdeponowane w puławskiej Świątyni Sybilli¹¹⁴. Tłumaczenie siedemnastowiecznego dramatu francuskiego zmieniło się w pamiątkę po insurekcji

¹¹¹ Jolanta Kowal, „Talent (nie)wyższy nad mierność. Kilka uwag o zjawisku wierszomanii na Litwie w latach 1815–1830”, *Prace Polonistyczne* 69 (2014): 17.

¹¹² Biblioteka Kórnicka, sygn. вк 480, Jean Racine, *Atalia*, tłum. Julian Ursyn Niemcewicz.

¹¹³ Racine, *Atalia*, 5.

¹¹⁴ Hanna Jurkowska, *Pamięć sentymentalna: Praktyki pamięci w kręgu Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk i w Puławach Izabeli Czartoryskiej* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2014).

kościuszkowskiej. Ten przypadek pokazuje ewolucję mentalności dominującej w późnym oświeceniu i charakteryzującej się odwrotem od kosmopolityzmu ku ideologii narodowej w kolejnych dekadach XIX wieku. Sytuacja dowodzi, że w tym czasie w trakcie improwizowanych i doraźnie aranżowanych zdarzeń, o na wół prywatnym, na wół publicznym charakterze, wykorzystywano zapisy dramatów niezależnie od ich pełnych realizacji scenicznych.

Jednak tym, co przebija się przez atmosferę patriotycznej pompy, są ograniczenia materialne. Na wolnej karcie przed rękopisem *Atalii* odnajdujemy odpis fragmentu dzieła Erasmusa Darwina – dziadka twórcy teorii ewolucji. To instrukcja wykonania eksperymentu ukazującego funkcjonowanie siatkówki oka¹¹⁵. Motywem przewodnim tego artykułu jest więc oszczędność. Zacząłem od recyklingu papieru przez renesansowych aptekarzy, a kończę nieoczekiwanym spotkaniem Racine'a z przodkiem Karola Darwina.

W części opisanych tu zjawisk postrzeganie zapisu dramatu nie różni się od tego właściwego różnym formom publikacji i rękopisów. W innych zaznacza się jednak specyfika tekstu teatralnego. Widać to we francusko-brytyjskiej konkurencji na „najlepiej wydanego dramatopisarza wszechczasów” oraz w jej polskiej odsłonie. Niespodziewanie specyfika dramatu wpływa na losy książek na aukcjach (niestaranne ewidencjonowanie druków z natury niezbyt okazałych) i w bibliotekach, gdzie wartość edycji dramatycznych podnosi niekiedy dopiero wyjątkowa oprawa. Jak pokazałem w ostatnim podrozdziale, świat spektaklu czyha na zapisy dramatów nawet poza kontekstem ściśle teatralnym. Przekłady tragedii na piśmie anektowała różnie pojmowana teatralizacja życia codziennego. Pokazuje to, że w świecie słowa pisanego dramaty odgrywały niekiedy rolę prawdziwych *drama queens/kings*.

Próba omówienia kulturowych przygód zapisów dramatu oznaczała konieczność zestawienia wielu różnorodnych informacji. Ponieważ świadectwa relacji ludzi z książkami i rękopisami teatralnymi należą do rzadkości, wyłaniający się z tych prac obraz jest w tej chwili fragmentaryczny. Z niewielkimi wyjątkami nie proponuję ustaleń chronologicznych, a porządek moich rozważań narzuciły

¹¹⁵ Erasmus Darwin, *Zoonomia or the Laws of Organic Life* (London, 1796), 540. Przepisany fragment zaczyna się słowami: „Place on a sheet of white paper a circular piece of blue silk, about four inches in diameter, in the sunshine; cover the center of this with a circular piece of yellow silk”, a kończy: „you will see the most beautiful circles of colours that imagination can conceive”.

Nie tylko Gustaw Mickiewicza ma w sobie coś ze szmacciarza...
Monidło wykonane na podstawie
fotografii Ignacego Kriegera



© MUZEUM PAPIERNICTWA W DUSZNIKACH-ZDRÓJU

nie podziały według epok czy środowisk, ale kolejność praktyk obcowania z rękopisem i drukiem. Zastanawiać może jednak fakt, że – mimo opracowań takich jak *Archiwum teatru XIX wieku*¹¹⁶ – nie pokuszono się dotychczas o próbę całościowej charakterystyki dziejów i form zapisu dramatu w Polsce. Do pełniejszego omówienia pozostaje przejście od książki barokowej do oświeceniowej oraz pojawianie się i rozwój różnych odmian rękopisów teatralnych (rękopisy ze szkół zakonnych, z teatrów dworskich, z Teatru Narodowego i inne). Nie chodzi przy tym wyłącznie o typologię sposobów zapisu, ale też o związane z nią ewolucje kulturowe. W relacji człowieka do medium utrwalania słowa teatralnego wyrażają się bowiem istotne przemiany mentalności i wrażliwości. Inne emocje towarzyszyły wykonywaniu osiemnastowiecznych adnotacji na

¹¹⁶ Jarząbek-Wasył i Maresz, *Archiwum teatru*.

wakatach francuskich edycji, inne były komunikowane przez wpisy na rękopisach Niemcewicza czy na okładce *Bereniki* w przekładzie Jana Ignacego Molla.

Rezultaty moich poszukiwań pozwalają, jak sądzę, wzbogacić (i nieco ocieplić) wizerunek oświecenia, postrzeganego jako okres bezwzględnej dominacji rozumu. A przecież, jak widać, w tej epoce istniała duża wrażliwość na tak ulotne wrażenia jak szmer i gładkość czy chropawość zapisanych kartek.

Uwzględnienie procesów produkcji papieru i atramentu otwiera z kolei niezrealizowany jak dotąd temat wpisania polskiej i europejskiej dramaturgii w globalne procesy ekonomiczne i polityczne, istotne zarówno w perspektywie ekologicznej, jak i, silnie z nią powiązanej, etycznej. Na czas romantyzmu przypada kluczowe przemieszczenie geograficznych źródeł surowca papierniczego. Od renesansu do połowy XIX wieku przetwarzano szmaty. Największą rolę odgrywała więc bawełna, produkt kolonialny, i len, produkt lokalny. Technologia wytwarzania papieru ze ścieru drzewnego wykorzystywała surowce miejscowe, stało się to jednak za cenę coraz bardziej ekspansywnej eksploatacji europejskich zasobów naturalnych. Historia papieru wpisuje się zatem w szlaki handlu niewolnikami, następnie – w proces stopniowego znikania lasów. Papier to też pierwiastki naturalne (w dusznickim arkuszu z 1753 znaleziono „wysoką zawartość związków wapnia” i „dodatki ałunu gliniano-potasowego”¹¹⁷) oraz odpady zwierzęce (wspomniane już „obrzynki garbarskie”¹¹⁸ i kości). Jego dramatyczne dzieje korespondują z teatralnymi historiami, które na nim zapisywano.

Na koniec artykuł skłaniać może do refleksji nad zawodem badacza teatru i dramatu. Choć kluczowym przedmiotem zainteresowania tej dziedziny humanistyki jest spektakl, w odniesieniu do sztuki scenicznej XVI–XIX wieku podstawowym źródłem wiedzy pozostają dokumenty pisane. W tym sensie historyk teatru, dramatu i literatury jest zbieraczem papierowych arkuszy i skrawków. Nie tylko Gustaw Mickiewicza ma w sobie coś ze szmaciarza.



Bibliografia

- Andrzejewski, Stanisław. „Drukarnia Deckera i Kompanii w Poznaniu w latach 1794–1819”. *Studia o Książce*, nr 17 (1988): 329–353.
- b.a., „Jak wytwarzano papier – próba rekonstrukcji technologii”. W: *O papierze: Katalog wystawy*.

¹¹⁷ Weronika Liszewska, „Szkietko i oko, czyli zabytkowy papier dusznicki w fotografii specjalistycznej”, w: *O papierze: Katalog wystawy*, 15.

¹¹⁸ Siniarska-Czaplicka, „Papiernictwo na ziemiach środkowej Polski”, 18g.

- b.a., „Wiecznotrwały...?”. W: *O papierze: Katalog wystawy*.
- Báez, Fernando. *A Universal History of the Destruction of Books: Form Ancient Sumer to Modern Iraq*. Translated by Alfred MacAdam. New York: Atlas & Co, 2008.
- Bajer, Michał. „Fedra dla Antoniny Hoffmannowej: Adnotowany egzemplarz tragedii Jeana Racine’a z 1873 roku”. W: *Marginalia w książce dawnej i współczesnej*, redakcja Bożena Mazurkova. Katowice: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Śląskiego, 2019.
- Bajer, Michał. *Klasycyzm: Przekład; Prestiż; Oświeceniowe spolszczenia tragedii Corneille’a i Racine’a w perspektywie historycznoliterackiej (1740–1830)*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, 2020.
- Bąk, Magdalena. *Mickiewicz jako erudyta (w okresie wileńsko-koweńskim i rosyjskim)*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004.
- Brancher, Dominique. „The Finger in the Eye: Jacques Duval’s *Traité des Hermaproditis* (1612)”. In: *Movement in Renaissance Literature: Exploring Kinesic Intelligence*, edited by Kathryn Banks and Timothy Chesters. New York: Palgrave Macmillan, 2018.
- Brunet, Jacques-Charles. *Manuel du libraire et de l’amateur de livres*. Volume 2. Paris, 1861.
- Buchwald-Pelcowa, Paulina. „Nieznane pierwsze wydanie *Pieśni trzech* Jana Kochanowskiego”. W: *Historia literatury i historia książki: Studia nad książką i literaturą od średniowiecza po wiek XVIII*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2005.
- Cetera-Włodarczyk, Anna, i Alicja Kosim. *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku: Część I: Zasoby, strategie, recepcja*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2019.
- Chachaj, Małgorzata. *Dramatopisarstwo Aleksandra Chodkiewicza*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2013.
- Chłędowski, Kazimierz. *Z przeszłości naszej i obcej: Dwa tomy w jednym*. Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1935.
- Cieśla-Korytowska, Maria. *Te książki zbójcekie....* Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.
- Classen, Constance. *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch*. Urbana: University of Illinois Press, 2012.
- Dąbrowski, Józef, i Jadwiga Siniarska-Czaplicka. *Rękodzieło papiernicze : Dzieje polskiego papiernictwa 1491-1991*. Warszawa: SIGMA-NOT, 1991.
- De Bure, Guillaume-François. *Bibliographie instructive ou traité de la connoissance de livres rares et singuliers*. Volume 1. Paris, 1768.
- Didot, Ambroise Firmin. *Essai sur la typographie: Extrait du tome xxvi de l’Encyclopédie Moderne*. Paris, 1851.

- Dobrzyniecka, Janina. *Drukarnie Uniwersytetu Jagiellońskiego 1674–1783*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1975.
- Forysiak, Marianna. *Podwójne życie „Dziadów”: Zapoznane motywy, nierozpoznane znaczenia*, Lublin: Wydawnictwo KUL, 2022.
- Fournier, Pierre-Simon. *Manuel typographique, utile aux gens de lettres*. Volume 2. Paris, 1766.
- Imańska, Iwona. *Per medium auctionis: Aukcje książek w Rzeczypospolitej (XVII–XVIII w.)*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013.
- Jarząbek-Wasył, Dorota, i Barbara Maresz. *Archiwum teatru XIX wieku: Ludzie, dokumenty, historie*. Kraków: Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, 2019.
- Jędrzejewski, Tomasz. *Czytanie „Dziadów” w czterech częściach*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2018.
- Judkowiak, Barbara. *Wzgardzony wielość: Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza: Poznań, 2007.
- Jurkowska, Hanna. *Pamięć sentymentalna: Praktyki pamięci w kręgu Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk i w Puławach Izabeli Czartoryskiej*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2014.
- Karkucińska, Wanda. *Anna z Sanguszków Radziwiłłowa (1676–1746): Działalność gospodarcza i mecenat*. Warszawa: Semper, 2000.
- Kawecka-Gryczowa, Alodia. *Przedmowa*. W: *Odprawa posłów greckich i jej pierwodruk*. Warszawa: Czytelnik, 1974.
- Kawecka-Gryczowa, Alodia. *Z dziejów polskiej książki w okresie Renesansu: Studia i materiały*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975.
- Kleiner, Juliusz. *Mickiewicz*. Tom 1. *Dzieje Gustawa*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1948.
- Kochanowski, Jan. *Odprawa posłów greckich*, redakcja Tadeusz Witczak et al. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2021.
- Kowal, Jolanta. „Talent (nie)wyższy nad mierność: Kilka uwag o zjawisku wierszomanii na Litwie w latach 1815–1830”. *Prace Polonistyczne* 69 (2014): 9–20.
- Kowalczyk, Jerzy. „Sławne theatrum na weselu Podkanclerzego Jana Zamoyskiego”. *Pamiętnik Teatralny* 51, z. 3 (1964): 242–251.
- Kryczka, Marek, Kazimiera Maleczyńska, Maciej Szymczyk, Jacek Czechowski, i Krzysztof Pilarczyk. „Papier”. W: *Encyklopedia książki*, redakcja Anna Żbikowska-Migoń i Marta Skalska-Zlat. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2017.
- Kuligowska-Korzeniewska, Anna. *Polska Szulamis: Studia o teatrze polskim i żydowskim*. Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, 2018.

- Kuziak, Michał. „Tajemnica intertekstualności IV części *Dziadów*”. W: *Inny Mickiewicz*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2013.
- Kuziak, Michał. *Wielka całość: Dyskursy kulturowe Mickiewicza*. Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2006.
- Leśniak, Andrzej. *Ikonofilia: Francuska semiologia piktoralna i obrazy*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, 2013.
- Liszewska, Weronika. „Szkiełko i oko, czyli zabytkowy papier dusznicki w fotografii specjalistycznej”. W: *O papierze: Katalog wystawy*.
- Maciejewska, Iwona. *Miłość i erotyzm w piśmiennictwie czasów saskich*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2013.
- Maleczyńska, Kazimiera. *Dzieje starego papieru*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974.
- Martin, Henri-Jean. *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle (1598–1701)*. Volume 1. Genève: Droz, 1999.
- Mazurkova, Bożena, red. *Marginalia w książce dawnej i współczesnej*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Śląskiego, 2019.
- Mickiewicz, Adam. „*Dziady: Część IV*”. W: *Dzieła: Utwory dramatyczne*. Tom 3. Warszawa: Czytelnik, 1955.
- Mickiewicz, Adam. *Prose artistique: Contes, essais, fragments; Proza artystyczna: Opowiadania, szkice, fragmenty*, redakcja Joanna Pietrzak-Thébault et al. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2013.
- Morawski, Stanisław. *Kilka lat młodości mojej w Wilnie (1818–1825)*, redakcja Adam Czartkowski i Henryk Mościcki. Warszawa: Biblioteka Polska, 1924.
- Müller, Lothar. *White Magic: The Age of Paper*. Translated by Jessica Spengler. Cambridge: Polity Press, 2014.
- O papierze, który zyskał miano wiecznotrwałego: Katalog wystawy Muzeum Papiernictwa w Dusznikach-Zdroju, 7 lipca–22 października 2023*. Duszniki: Muzeum Papiernictwa w Dusznikach-Zdroju, 2023. <https://muzeumpapiernictwa.pl/wp-content/uploads/2023/07/2023-07-wystawa-O-papierze-ktory-zyskal-miano-wiecznotrwalogo-katalog-.pdf>.
- Paprocka-Podlasiak, Bogna. „«Tylem wytrwał, tyle wycierpiałem...»: Werteriada Carla Ernsta Reitzensteina jako przedmiot odniesień w IV części *Dziadów* Adama Mickiewicza”. *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica* 27, nr 1 (2015): 9–24.
- Paprocka-Podlasiak, Bogna. *Łzy Wertera: Płacz i jego konteksty w literaturze; Rousseau, Goethe, Mickiewicz*. Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 2016.
- Pawiński, Adolf. *Michał Gröll: Obrazek na tle epoki Stanisławowskiej, z dodaniem spisu wydawnictw Gröll'a, ułożonego przez Zygmunta Wolskiego*. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1896.

- Poskuta-Włodek, Diana. „Egzemplarz teatralny – między repertuarem a archiwum”. *Pamiętnik Teatralny* 65, z. 1/2 (2016): 50–74. <https://czasopisma.ispan.pl/index.php/pt/article/view/1940/1209>.
- Prek, Franciszek Ksawery. *Czasy i ludzie*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1959.
- Racine, Jean. *Œuvres*. Volume 1. Paris, 1721. Stare Druki, Biblioteka Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Ratajczakowa, Dobrochna. *W kryształach i w płomieniu: Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1. Wrocław: Wydawnictwo UWr, 2006.
- Rold Da, Orietta. *Paper in Medieval England: From Pulp to Fictions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- Rudnicka, Jadwiga. „Biblioteki mieszczan warszawskich za Stanisława Augusta”. *Warszawa XVIII wieku* 16, z. 2 (1973): 125–160.
- Shepherd, Simon, and Peter Womack, eds. *English Drama – A Cultural History*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Siniarska-Czaplicka Jadwiga, „Papiernictwo na ziemiach środkowej Polski w latach 1750–1850”. *Studia z Dziejów Rzemiosła i Przemysłu*, 6 (1966): 123–232.
- Słowacki, Juliusz. „Kordian”. W: *Dzieła wszystkie*. Tom 2. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1952.
- Straus, Jan. *Teraz okładka!* Tom 1. Warszawa: Oficyna Kolekcjoner, 2021.
- Treichel, Irena, red. *Słownik pracowników książki polskiej*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1972.
- Turkowski, Tadeusz, red. *Materiały do dziejów literatury i oświaty na Litwie i Rusi: Z archiwum drukarni i księgarni Józefa Zawadzkiego z lat 1805–1865*. Tom 1. Wilno: Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Wilnie, 1935.
- Watson, Rowan. „Some Non-textual Uses of Books”. In: *A Companion to the History of the Book*, edited by Simon Eliot and Jonathan Rose. Oxford: Blackwell, 2007.
- Wężyk, Franciszek. „Do K. K. List 2”. W: *Pisma: Poezje z pośmiertnych rękopisów*. Kraków, 1878.

MICHAŁ BAJER

dr hab., pracuje w Instytucie Literatury i Nowych Mediów Uniwersytetu Szczecińskiego. Specjalizuje się w badaniach nad przekładem w kulturze literackiej lat 1700–1830.