

MACIEJ TRAMER

Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski
<https://orcid.org/0000-0001-5395-5415>

Papier i pamięć

Paper and Memory

Artykuł nierecenzowany / Not reviewed

Abstract

The article explores the impact that the circumstances surrounding a text can have on the manner in which it later enters the consciousness of its readers. The poem subjected to particular attention is the well-known *Elegia [o chłopcu polskim]* (Elegy [for a Polish Boy]) by Krzysztof Kamil Baczyński, along with the significant change to its title made by the poet's mother. As a result of this alteration, the text underwent a *sui generis* Polonization, and the allusion to Heinrich Heine's poem *Enfant perdu* was effectively obscured. The article raises questions about the extent to which the poet's tragic fate may have influenced both Stefania Baczyńska and Kazimierz Wyka, who prepared the first non-underground selection of the young poet's work – a volume in which *Elegy...* was first published. Clues for these considerations are found in the previously unknown correspondence between Baczyński's mother and Jerzy Andrzejewski, as well as in Wyka's recollections from his first post-war visits to the totally destroyed city of Warsaw. The article was written and presented in Drohobych, Ukraine, on November 19, 2023.

Keywords: materiality of text; poetry; manuscript; war

Abstrakt

Artykuł opowiada o tym, jaki wpływ mogą mieć okoliczności tekstu na jego późniejszy sposób zaistnienia w świadomości czytelników. Wierszem, który poddany zostaje szczególnej uwadze jest bardzo znana *Elegia [o chłopcu polskim]* Krzysztofa Kamila Baczyńskiego oraz dokonana przez matkę poety istotna korekta tytułu. Wynikiem tej zmiany była swoista polonizacja tekstu oraz zatarcie aluzji do wiersza Heinricha Heinego *Enfant perdu*. Artykuł stawia pytania, do jakiego stopnia tragiczne losy autora mogły wpłynąć na Stefanię Baczyńską oraz Kazimierza Wykę, przygotowujących pierwszy niekonspiracyjny wybór wierszy młodego poety, w który stał się miejscem pierwodruku *Elegii...* Podpowiedzią dla rozważań stają się nieznana korespondencja matki Baczyńskiego z Jerzym Andrzejewskim oraz wspomnienia Wyki z czasów jego pierwszych powojennych wizyt w całkowicie zniszczonej Warszawie. Artykuł został napisany i zaprezentowany w ukraińskim Drohobycz 19 listopada 2023 roku.

Słowa kluczowe: materialność tekstu; poezja; rękopis; wojna

O autorze

Maciej Tramer – literaturoznawca, dr hab. prof. Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autor książek: *Literatura i skandal. Na przykładzie okresu międzywojennego* (2000), *Rzeczy wstydlive, a nawet mniej ważne* (2007), *Brudnopis in blanco. Rzecz o poezji Władysława Broniewskiego* (2010) oraz *Wszystko zmienne. Pięć szkiców o Władysławie Broniewskim* (2021). Opracował *Pamiętnik* (2013) i *Publicystykę* (2016) Władysława Broniewskiego.

Papier i pamięć

Esej *Faust na ruinach* Kazimierz Wyka zaczął pisać nocą – najprawdopodobniej z 30 kwietnia na 1 maja 1946 roku. Kilkakrotnie napomynał w nim o Nocy Walpurgii, to znaczy o chwili, kiedy w mroku gromadzą się wszelkie fantastyczne postacie i moce. Szczegóły mogłyby okazać się ciekawe i przydatne, jednak będzie o nie trudno, ponieważ opowieść znakomitego krakowskiego krytyka jest wielowątkowa i niespójna: „Logika myśli myślanych nocą jest inna od logiki dziennej” – uprzedzał na samym początku eseju. Próżno więc szukać w nim metodycznie uporządkowanych i zsumowanych w narrację wniosków. Od naukowej puenty zdecydowanie wyraźniejsza była jednak przyczyna opowieści:

Czarny tom jest dosyć zniszczony, jakby wydobyty spod gruzów. Nosi pieczęć: Der Stadthauptmann in Warschau. Deutsche Bücherei. Na zachowanej naklejce czytelniczej data: ostatni raz wypożyczony był do czytania siedemnastego czerwca 1944 roku. Kiedy w Wielki Czwartek ubiegłego roku – po raz pierwszy po powstaniu przyjechałem wówczas do Warszawy – wracałem na nocleg, przerażony i zgnębiony, ten czarny egzemplarz był pierwszą książką, jaką ujrzałem wśród ruin. Na Nowym Świecie, we wnęce wypalonego domu, walizeczka, jakieś szpargały. Chociaż miałem już *Fausta* – kupilem. Ponieważ było to w spalonej Warszawie – kupilem. Dlatego, że był Wielki Tydzień – kupilem¹.

Dokładniejszą relację z tego pobytu w Warszawie zamieścił Wyka w nieco wcześniejszym eseju *Miecz Syreny*. Ta opowieść była bardziej „racjonalna”, bez ucieczek w odległe lektury i skojarzenia podpowiadane zapewne przez porządek podręcznego regału lub blatu biurka literaturoznawcy. *Miecz Syreny* inaczej niż *Faust na ruinach* był poszarpaną opowieścią o tym samym dniu spędzonym na „przerażonym i zgnębionym” chodzeniu po Warszawie, jednak w jakimś sensie próbował zachować dyscyplinę drogi przemierzonej na pamięć i na zapomnienie. „W ten nieznan mi krajobraz wchodziłem wąwozem, którego nazwę, gdy był ulicą, może znałem” – napisał Wyka².

Urwane wątki są śladami drogi przebytej po inaczej zapamiętanym mieście – strzępami książek, popiołem biblioteki, ruiną. Poszarpany wywód i jego fragmentaryczność nie oznacza niekompletności, lecz jest szczegółową opowieścią o rzeczywistości oglądanej przez zamykane co chwilę powieki: „Pod tamtą trumną nie kopano dołu. Obsypano ją po prostu ziemią. Teraz deszcze obmyły ziemię, ktoś oderwał deskę, i musisz odwracać oczy”³. Z tych strzępków opowieści – bardziej nawet z samej topografii trasy niż z szczegółowych informacji – można spróbować wyczytać, że nieistniejące biblioteki i wymieszane z gruzem resztki ksiąg i rękopisów stanowiły cel warszawskiej wyprawy.

Badacze materialności tekstu, jednego z podobszarów krytyki genetycznej, starają się dzięki skrupulatnej analizie wydobyć możliwie najbardziej kompletny zespół „czynników pozatekstowych”, które tworzą tak zwany „kod bibliologiczny”, czyli sumę tego wszystkiego, co łoży się na okoliczności towarzyszące (edytorskie, historyczne, społeczne, sytuacyjne itp.) tekstowi spisaniu w „kodie lingwistycznym”. Ponieważ jednak nie o genetykę tym razem chodzi, uproszczę jeszcze bardziej tę prostą konfigurację: dwa egzemplarze *Fausta* z eseju Wyki istnieją jako ten sam tekst – są tym samym *Faustem* (posiadają ten sam „kod lingwistyczny”), wszelako będą kompletnie różne w zakresie „kodu bibliologicznego”. Egzemplarz kupiony w Warszawie 29 marca 1945 roku (wtedy wypadł Wielki Czwartek) posiada osobny rodowód i inną terażniejszość. Tyle że elementy „kodu bibliologicznego” obu egzemplarzy pozostają ze sobą tak dalece sprzeczne, że *Faust* z wczesnowiosennej Warszawy jest perwersją, a mówiąc ściślej: jest skandalem lektury – poraża, przekracza pojęcie, nie mieści się w głowie, staje się nie-do-pomyślenia. Istotne elementy tego „kodu” tworzą zatem nie tylko strzępy i fragmenty zawarte w relacji Wyki, ale również wszystkie okoliczności, które wymusiły odwrócenie oczu i zostały zaniechane w opowieści. Skandalem „kodu bibliologicznego” był nie Johann Wolfgang Goethe, lecz właściciel oraz czytelniczy tej książki; byli przy tym skandalem tak wielkim, że nie pozostaną obojętni wobec samego tekstu („kodu lingwistycznego”). Tutaj nic już nie będzie takie samo. Przeczytanej przez nich książki nie da się czytać po prostu.

George Bornstein, przyglądając się sonetowi Emmy Lazarus, który został umieszczony na nowojorskim postumencie Statui Wolności, zauważył: „utwór zapisany na tablicy przytwierdzonej do postumentu przestaje być po prostu sonetem p o s w i ę c o n y m pomnikowi, lecz staje się jego integralną c z ę ś c i ą”⁴.

Można by zapytać: czy „dosyć zniszczony [...] tom” kupiony wśród ruin również staje się integralną częścią kompozycji? A może powinno się pomyśleć o tym zupełnie inaczej?

„Kod bibliologiczny” dotyczy wyłącznie tego, co widzialne (lub: namacalne). Zmieszczą się w nim czarna okładka, zabrudzenie papieru, krój czcionki, uszkodze-

nia, stemple i czytelnicza naklejka. Jednak w dwóch szkicach – jak pamiętamy – Kazimierz Wyka „musi odwracać oczy”. Warszawski tom *Fausta* nie był tomem-ocaleńcem, lecz „pierwszą książką, którą ujrzałem” – tylko dlatego, że cała reszta była nie do ujżenia. A zatem wydaje się, że patrzenie przez zamykane (lub zamknięte) powieki wymaga przedefiniowania „kodu”, albo przynajmniej kilku gruntownych uzupełnień.

Według danych pochodzących z archiwum Państwowego Instytutu Hydrologiczno-Meteorologicznego w marcu 1945 roku pogoda w Warszawie była zmienna. Pierwsza połowa miesiąca była deszczowa i zimna, zdarzały się nawet spadki temperatury poniżej minus dziesięciu stopni. Dwunastego marca spadło sporo śniegu. Druga połowa miesiąca była cieplejsza i bardziej pogodna. W Wielki Czwartek nie padało, a temperatura osiągnęła około pięciu stopni. Tydzień wcześniej było jeszcze cieplej. Wystarczająco ciepło, aby topniejący śnieg odsłonił to wszystko, od czego „musiało [się] odwracać oczy”, a powietrze wypełniło się zapachem... Tyle że nos – inaczej niż oko – „nie ma powieki”.

Właściwości absorpcyjne papieru – jego „receptywność” – są przedmiotem starannych studiów i badań archiwistów, konserwatorów, grafików, drukarzy, producentów opakowań lub materiałów higienicznych. Literaturoznawcy zazwyczaj nie są tym zagadnieniem zainteresowani. Tymczasem książka, która została po ośmiu miesiącach wydobyta spod ruin i tam kupiona, musiała stracić zapach byłych właścicieli, ale też wchłonęła woń miasta. Receptywność papieru, w zależności od jego gramatury i składu, decyduje o jakości odbitych na nim znaków, określa poziom penetracji farby drukarskiej wnikałej w strukturę materiału, a jednocześnie staje się przestrzenią, w którą wprowadza się nieoznakowana rzeczywistość. Polski frazeologizm o czytaniu z nosem w książce lub w papierach jest znacznie mniej metaforyczny, niż nam się wydaje.

W końcu stało się przecież tak, że przez właściwość papieru miasto zostało wchłonięte i stało się częścią tej książki. Poza graficznym kształtem, jaki został nadany przez wydawcę, „kod” tego konkretnego woluminu dopełnił się o czytelniczy rodowód (stemple i wklejka), uszkodzenia, okoliczności zakupu oraz to wszystko, co przeniknęło w głąb kartek. Zrujnowana Warszawa została wchłonięta przez tekst, weszła w tekst i pozostawiła na nim niewidoczne i nienamagalne, lecz wyraźne piętno. Do języka Goethego nie sposób dotrzeć, ponieważ został skażony przez jego czytelników i użytkowników książki. *Faust* wydrukowany na powierzchni kart był już tylko trudno czytelnym palimpsestem. Tej książki „nie daje się czytać po prostu” – powie Wyka. Lekturę „czarnego tomu” zastąpi kartkowanie, a wyłowione fragmenty staną się pretekstem do dygresyjnych ucieczek – jak najdalej od narracji, która mogłaby spaść w całość to, co nie zostało ocalone. Wiara w możliwość rekonstrukcji wydaje się naiwna, a nawet nieostrożna. W jednej z dygresji krytyk napisze:

Ktokolwiek zetknął się z językoznawstwem, wie, co oznacza gwiazdka przy pewnym słowie. Na przykład: *agni. [...] Forma praindoeuropejska, czyli istniejąca w języku praindoeuropejskim. Ale czy taki język istniał kiedykolwiek rzeczywiście, czy istniał określony lud na określonym terytorium porozumiewający się za pomocą tych słów z gwiazdkami, od jakich się roi w dziełach językoznawców?⁵

Od pierwszego po wyzwoleniu pobytu Wyki w Warszawie do napisania szkicu o *Fauście* minęło kilkanaście miesięcy. Przez ten czas krytyk pojawił się w stolicy ponownie. Ile dokładnie było tych wizyt, tego nie wiem, jednak na pewno był jeszcze raz. Dwudziestego piątego marca 1946 roku Stefania Baczyńska tak pisała w liście do Jerzego Andrzejewskiego:

więc czekałam spokojnie i wreszcie przyjechał pan Kazimierz [Wyka]. Przez kilka dni był u mnie, pracując bardzo intensywnie zmontowaliśmy ten tom i zdaje mi się, że dobrze. Pan Kazimierz jest bardzo miły i ma nieocenione walory jako człowiek, jako znawca poezji⁶.

Tomem, o którym wspomina Baczyńska w liście, był *Śpiew z pożogi* Krzysztofa Baczyńskiego. Wersję gotową do druku, razem z trzema zeszytami, w których zapisywał swoje wiersze, poeta tuż przed powstaniem ukrył u przyjaciela Juliusza Garzteckiego, a ten w lipcu 1945 roku oddał je jego matce. Zaraz potem zwróciła się do Andrzejewskiego i do Wyki z prośbą o pomoc w przygotowaniu i wydaniu wierszy Krzysztofa. Prosiła również o pomoc w ponownym opracowaniu gotowego zbioru, przede wszystkim w zwiększeniu liczby wierszy przeznaczonych do druku, ponieważ – jak pisała do Andrzejewskiego – „wybór zdaje mi się nie być zbyt szczęśliwie zrobiony”⁷. Przygotowany przez Baczyńską i Wykę *Śpiew z pożogi* w ogóle nie przypominał projektu Krzysztofa. Autorska wersja przewidywała 44 wiersze starannie skomponowane w dwa cykle. Tymczasem wersja, która stała się pośmiertnym debiutem Baczyńskiego, objęła 158 tytułów ułożonych w zupełnie innym porządku. Dla przyszłej legendy Baczyńskiego taki kształt książki okazał się nawet bardziej korzystny. To jednak już inna historia – do tego już kiedyś przeze mnie opowiedziana⁸.

Bardzo prawdopodobne, że w chwili pisanie eseju na biurku Wyki obok zniszczonego „czarnego” *Fausta* z niemieckiej biblioteki Der Stadthauptman Warschau leżały również wiersze Krzysztofa Baczyńskiego. Podczas pierwszej po powstaniu wizyty w Warszawie literaturoznawca zapewne jeszcze nie wiedział o ich istnieniu. Na pewno nie były to autografy (tych Baczyńska nie wypuszczała z rąk), lecz mogły to być maszynowe odpisy sporządzone przez matkę poety. Wyka znał (przynajmniej z grubsza) losy rękopisów, które zostały wydobyte spod ruin i oddane Baczyńskiej przez zaufanego depozytariusza. Miał również świadomość, jaki był los ich autora – tego nie było trudno się domyślić.

Zresztą taką świadomość miała również matka Krzysztofa, chociaż do momentu ekshumacji usiłowała za wszelką cenę zakłinać rzeczywistość. Widać to w tym samym liście do Andrzejewskiego, w którym opowiadała o wizycie Wyki i „montowaniu tomu”, gdzie na przestrzeni kilku zdań wyraża najpierw ogromny żal do pisarza o zadedykowanie świeżo wydanego zbioru opowiadań *Noc „Pamięci Krzysztofa”*, a następnie zadaje mu rozpaczliwe pytania:

Czy Pan to rozumie? Czy Pan umie się z takimi wyrokami pogodzić? [...] Z jaką radością przyjąłabym śmierć, jakim byłaby dla mnie wybawieniem. Czy Pan może zrozumieć matkę, która traci takiego syna? Gdyby Pan znał moje życie, gdyby Pan wiedział czym było dla mnie to dziecko od chwili poczęcia, nie dziwiłby się Pan temu, co muszę przecierpieć teraz⁹.

Rozpacz, która jest nie do pojęcia i nie-do-pomyślenia, można nie rozumieć, można nawet nie chcieć tego zrobić, lecz nie sposób się jej dziwić. I być może właśnie przez ów brak zdziwienia rzecz cała stała się (staje się) porażająca.

Okoliczności towarzyszące zakupowi „czarnego tomu” spowodowały, że *Fausta* „nie dało się czytać po prostu”. Późniejsze doświadczenia na pewno utrwaliły taką lekturę. Te same okoliczności sprawiły, że w 1946 roku zbioru wydobytych z ruin wierszy poległego i nieodnalezionego jeszcze poety „nie dało się” zredagować tak, jak czyni się to zazwyczaj.

O ile gwiazdka przed słowem oznacza w językoznawstwie historyczną rekonstrukcję słowa, o tyle kwadratowy nawias w edytorstwie jest sygnałem włączenia na prawach emendacji zrekonstruowanego domyślnie słowa lub fragmentu tekstu. W wydaniu *Śpiewu z pożogi* z 1947 roku żaden z wierszy nie nosił tego śladu. W każdym następnym w kwadratowy nawias został wpisany fragment lub tytuł krótkiej elegii – jednego z najpopularniejszych wierszy Baczyńskiego. Tytuł czyta się najczęściej jednym tchem: *Elegia [o chłopcu polskim]*, szybko przeskakując nad niesłychalnym znakiem. Nie trzeba nawet potykać się o niego wzrokiem, ponieważ tytuł, jak też czytelny, konwencjonalny tekst wiersza bardzo dobrze ilustrują to, czemu nie sposób się dziwić. Wiersz „o chłopcu polskim” wpisuje się starannie w tradycję *Stabat Mater Dolorosa* – swoistej poetyckiej piety. Dzięki temu staje się na tyle uniwersalny, że pozwala skodyfikować rozpacz – nawet taką, która wydaje się nie do pojęcia. Wpisanie sytuacji w uniwersalne wyobrażenie matki lamentującej nad śmiercią syna posiada jeszcze jedną właściwość: rozdziela i przypisuje role, dzięki czemu nadaje oplakiwanej ofierze mesjanistyczny wymiar.

Rękopis jest tylko jeden – czytelny, z dwiema zaledwie poprawkami. Pierwsza dotyczy siódmego wersu, gdzie słowo „syneczku” zostało przekreślone i zastąpione słowem „w ciemności”. Jedyny autograf sprawia wrażenie czystopisu, więc poprawka mogła być wynikiem pomyłki podczas przepisywania wiersza w ustalonej wersji. Druga in-

rencja nie dotyczy zmiany w tekście. Zapisany pierwotnie jasnym atramentem tytuł *Elegia* został poprawiony ciemniejszym odcieniem. Zaraz za tytułem w tej samej linii znalazło się osiem kropek. Te również poprawiono. Później na kropki naniesiony został przymek „o” – wszystko wersalikami. Nie wiadomo, czy przymek na pewno został dopisany ręką autora. Baczyński swoje „o” zazwyczaj zaczynał na górze i prowadził ruchem od lewej, tymczasem litera na tej karcie została zapisana od dołu w prawo. Niemal na pewno nie było to również pismo matki¹⁰.

Zachowany maszynopis, wykonany przez Stefanię Baczyńską na papierze przebitkowym na użytek prac redakcyjnych, stanowi bardzo dokładną kopię tekstu. Różni go jedynie podział na trzy strofy czterowersowe, zamiast na jeden tetrastych i cztery dystychy, przy czym rękopis jest pod tym względem na tyle nieprecyzyjny, że trudno byłoby zakwalifikować tę decyzję jako redakcyjną zmianę. Drobną różnicą jest zastąpienie dokładnej daty dziennej z rękopisu („20 III 1944”) datą miesięczną („III.44.”). W tytule wiersza, podobnie jak w oryginale przepisany wersalikami, pierwotnie znalazło się wyłącznie słowo *Elegia*, dopiero później na maszynopis naniesione zostały ręcznie przez Baczyńską słowa „o chłopcu polskim”¹¹. W *Śpiewie z pożogi* – będącym miejscem pierwodruku *Elegii...* – tekst podzielony został na trzy równe strofy, tytuł zapisano w sposób ciągły, bez nawiasu i przy użyciu wersalików, a datę skrócono tylko do roku: „1944 r.”. Wiersz był jednym z ostatnich utworów w antologii¹². Po nim następowały już tylko *Modlitwa do Bogarodzicy* oraz *Rodzicom*. Taka kompozycja niewątpliwie uzupełniła lamentacyjny monolog, który niejako kontynuowała maryjna modlitwa, a to jeszcze bardziej wzmocniło mesjanistyczny ton *Elegii...*

Zazwyczaj tekst nie funkcjonuje jednak jako część cyklu, lecz osobno – wydobyty z papierowego zbioru lub zaprezentowany w wersji cyfrowej w sieci. Nawet pobieżna kwerenda pozwala ustalić, że *Elegia [o chłopcu polskim]* jest jednym z najczęściej, a bodajże nawet najczęściej publikowanym, recytowanym, śpiewanym, przepisywanym, kopiowanym czy „przeklejanym” tekstem. Wygodna, krótka dwunastowersowa postać wiersza pozwala łatwo go przyswoić, zapamiętać, reprodukować i utożsamiać się z tym utworem. W wielokrotnie powielonym tekście całkowicie zatarty się jednak okoliczności jego odnalezienia i zredagowania. Wpisany (lub: dopisany) w polskie losy wiersz nadal porusza czytających, ale zarazem za dużo porządkuje i tłumaczy – „daje się czytać po prostu”...

Dwóch profesorów literaturoznawców pokłóciło się kiedyś o ten tekst – jednym był Kazimierz Wyka, drugim Ireneusz Opacki. W polemice poszło nie o całość nawet, ale o samo zakończenie wiersza. W liście, który był komentarzem czy też recenzją interpretacji Opackiego, kra-kowski krytyk napisał:

w tym znakomitym liryku zakończenie – jak nieraz u Baczyńskiego, poety mało doświadczonego w robocie

warsztatowej – jest puszczone, chybione, nie dotrzymuje poziomu całości. [...] Samo orzeczenie „przeżegnałeś” jest tak wielointerpretacyjne, że trudno dociec, o co poecie chodziło. Bo weźmy możliwości semantyczno-kontekstowe: a) przeżegnałeś (znakiem krzyża), a więc – wybaczyć, b) przeżegnać – *pożegnać*. Nie wiadomo o co chodzi! A „serce pękło” – jakż banal w ostatecznym słowie utworu¹³.

Opacki bronił swojej koncepcji, przeciwstawiając „przeżeganie” strzelaniu. Tylko że w dyskusji literaturoznawców, podobnie jak w wielokrotnym powieleniu, zatarło się to, co zasłoniło odręczne uzupełnienie polonizujące tytuł w maszynopisie wiersza. A w gruncie rzeczy chodziło o rzecz tak prostą, że niemal niedostrzegalną – za bardzo przed nosem niż z nosem w tekście.

Miał rację Wyka, że zakończenie wiersza brzmi banalnie. Pękające serce wydobyte zostało z obfitego repertuaru poetyckich nadużyć. Niewielu romantycznym poetom nie zdarzyło się coś takiego chociaż raz. Zdarzyło się również Goethemu. Wszelako dylemat, czy serce pęka z emocji, czy zostaje rozerwane karabinową kulą, zdarzył się tylko jeden raz – w zakończeniu, niemal identycznym jak u Baczyńskiego, tyle że... po niemiecku. Na pytanie postawione w ostatnim wersie *Elegii*... odpowiedział sto lat wcześniej w wierszu *Enfant perdu* Heinrich Heine:

Ein Posten ist vakant! – Die Wunden klaffen –
Der eine fällt, die andern rücken nach –
Doch fall ich unbesiegt, un meine Waffen
Sind nicht gebrochen – nur mein Herze brach

Kiedyś na język polski przełożył ten wiersz – niezbyt szczęśliwie – Aleksander Kraushar¹⁴. Zresztą polskie przekłady Heinego wciąż pozostawiają sporo do życzenia. Język ukraiński ma tutaj więcej szczęścia i dwa przekłady Łesii Ukrainki. Szczególnie jej drugi przekład, który miał premierę w 1906 roku, wydaje się znakomity¹⁵.

Z premedytacją porzucam analizę i rekonstrukcję motywu *enfant perdu* – od Franciszka Villona przez Jana Jakuba Rousseau i wojskową nomenklaturę. Nie znalazłbym w nich mesjasza, lecz zagubienie i stratę, a dokładniej utratę czy „utrącenie”. I niech tak zostanie. Kto zechce, ten doczyta, przekartkuje albo odwróci oczy. I nie wiem, co jeszcze... W listopadzie 2023 roku, w Ukrainie wiersza Heinego i elegii Baczyńskiego nie da się czytać jak dwóch wierszy po prostu.

Drohobycz, 19 listopada 2023

Przypisy

- ¹ Kazimierz Wyka, *Faust na ruinach*, [w:] tegoż, *Życie na niby. Pamiętnik po klęsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 210.
- ² Tenże, *Miecz Syreny*, [w:] tegoż, *Życie na niby...*, dz. cyt., s. 203.

- ³ Tamże, s. 204.
- ⁴ George Bornstein, *Jak czytać stronę. Modernizm i materialność tekstu*, przeł. Joanna Sobesto, „Wielogłos” 2017, nr 1, s. 23.
- ⁵ K. Wyka, *Faust na ruinach...*, dz. cyt., s. 215.
- ⁶ Rękopis listu Stefani Baczyńskiej do Jerzego Andrzejewskiego z 25 marca 1946 roku, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, sygn. 1587, k. 84.
- ⁷ Rękopis listu S. Baczyńskiej..., sygn. 1587, k. 81.
- ⁸ Zob. Maciej Tramer, *Edycja, której nie było*, [w:] Balaghan. *Mikroświaty i nanohistorie*, red. Mariusz Jochemczyk, Magdalena Kokoszka, Beata Mytych-Forajter, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 85–97; tegoż, *Bez brudnopisu. Układanie Baczyńskiego*, „Forum Poetyki” 2020, nr 21, s. 130–144.
- ⁹ Rękopis listu S. Baczyńskiej..., sygn. 1587, k. 84.
- ¹⁰ Krzysztof Kamil Baczyński: [Kodeks 1942–1943], rękopis, Biblioteka Narodowa, sygn. Rps 7970 II; <https://polona.pl/item-view/35288922-deaa-4012-929e-bfb9aaae95f9?page=67>, dostęp: 17.11.2023.
- ¹¹ [Odpisy wierszy Krzysztofa Kamila Baczyńskiego], Biblioteka Narodowa, sygn. Rps 7987 III; <https://polona.pl/item-view/29ab5cab-9de3-4e94-9500-827a1535ce70?page=348>, dostęp: 17.11.2023.
- ¹² Krzysztof Kamil Baczyński, *Śpiew z pożogi*, Spółdzielnia Wydawnicza „Wiedza”, Warszawa 1947, s. 242.
- ¹³ Ireneusz Opacki, *Elegia optymistyczna*, [w:] tegoż, *Król Duch, Herostrates i codzienność*, Para, Katowice 1997, s. 228.
- ¹⁴ Henryk Heine, *Enfant perdu*, [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, przeł. Aleksander Kraushar, wyb. i red. Adolf Sowiński, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956, s. 362.
- ¹⁵ Zob. Lesia Ukrainka, *Z Geine: Enfant perdu*, „Vilna Ukrayina” 1906, nr 3, s. 39; <https://diasporiana.org.ua/periodika/vilna-ukrayina-1906-ch-3/>, dostęp: 27.08.2025.