

Marek DYBIZBAŃSKI

Niuanse nie tylko obyczajowe w redakcjach *Białej rękawiczki* Stefana Żeromskiego

Dzieje tekstu *Białej rękawiczki* – skrupulatnie zrekonstruowane przez Justynę Kołodziejczyk w *Uwagach wydawcy* do najnowszej edycji utworu w 22 tomie *Pism zebranych* Żeromskiego¹ – doprowadziły do osobliwych warunków jego współczesnej egzystencji. Mniej więcej w tym samym czasie, gdy za sprawą wydania przygotowanego przez Stanisława Pigoń (1956) utrwalała się ta postać tekstu, jakiej dostarczał niestaranny i najprawdopodobniej nieautoryzowany pierwodruk z roku 1921², odnajdywały się kolejne, przywalone gruzami kamienicy zburzonej w czasie powstania warszawskiego, rękopisy Stefana Żeromskiego. Był wśród nich brulion *Białej rękawiczki* – rozbity na dwie części, zapisane w dwóch osobnych zeszytach, odnalezionych w różnym czasie (1945 i 1951), z których wcześniej odkryta część końcowa trafiła do Muzeum Literatury, a początkowa do Biblioteki Narodowej, gdzie znajdują się też dwa autorskie czystopisy utworu pod nazwami *Biała rękawiczka, T. 1, Pierwsza redakcja tekstu* (sygnatura: Rps 7590 II t. 1) i *Biała rękawiczka, T. 2* (sygnatura: Rps 7590 II t. 2)³ – dzięki digitalizacji dostępne w domenie

¹ Zob. J. Kołodziejczyk, *Uwagi wydawcy*, [do:] S. Żeromski, *Biała rękawiczka*, [w:] *Pisma zebrane*, red. Z. Goliński i Z. J. Adamczyk, t. 22, Warszawa 2017.

² Stanisław Pigoń był świadom wszystkich mankamentów pierwodruku. Zob. *Nota redakcji*, [w:] S. Żeromski, *Dziela*, red. S. Pigoń, *Dramaty*, t. 3: *Grzech, Biała rękawiczka*, Warszawa 1956.

³ Zob. https://katalogi.bn.org.pl/iii/encore/record/C__Rb2891852?lang=pol, [dostęp: 17.07.2018]

publicznej⁴. Do tego dochodzi jeszcze redakcja pierwszej części dramatu (aktu I zwanego też prologiem) drukowana za życia autora w „Skamandrze” z 1921 roku (w szczegółach odmienna od tekstu znanego z wydania książkowego). Osobno wymienić należy zaginione cztery egzemplarze maszynopisów i śmiennej kopii sporządzonej w warszawskim Teatrze Polskim, która była podstawą obu wydań (tj. wydania książkowego i druku w „Skamandrze”)⁵.

Powstała więc sytuacja tyleż rozpaczliwa, co pociągająca, której głównym znamieniem jest brak jakiegoś stabilnego centrum w postaci redakcji uprzywilejowanej, wokół której mogłyby niezobowiązująco krążyć satelity brudnopisów ku ucieście filologów dzielących włos na czworo w sposób niezakłócający bytowania kanonicznej wersji tekstu. Zamiast tego uformowała się jakaś konstelacja tekstów równorzędnych, z których żaden nie ma ostatecznej autorskiej pieczętki. Najjaskrawszym świadectwem tego stanu rzeczy pozostaje decyzja publikacji w 22 tomie *Pism zebranych* tekstu w dwojakiej postaci: pierwszej opartej na pierwodruku z modyfikacjami wprowadzonymi na podstawie czystopisu pierwszego i druku w „Skamandrze” oraz drugiej – dodanej w „aneksie” transkrypcji czystopisu drugiego, będącego prawdopodobnie kopią roboczą, możliwe że nigdy niewykorzystaną⁶, a zawierającego wersję tekstu odmienną, choć do pewnego momentu przerabianą w kierunku uzgodnienia jej z wersją znaną z druku.

Transkrypcja czystopisu drugiego w 22 tomie *Pism zebranych* uwzględnia niektóre partie skreślone, wedle edytorskiej deklaracji - te, „których obecność jest konieczna do zrozumienia tekstu”, ale – jak wynika to już nie z deklaracji wstępnej, a z samego tekstu – także i te, dla których czystopis drugi nie dostarczał alternatywy.

Zasada nie zawsze się sprawdza – w niektórych miejscach sensowniej byłoby uchylić alternatywę dla takiego przynajmniej tekstu przekreślonego, który pozostaje w jakimś związku z fragmentem również skreślonym, ale niezastąpionym w rękopisie żadną nową redakcją, a w druku w aneksie przywróconym w imię zrozumiałości tekstu. Na przykład w akcie rozgrywającym się w salonie Baronowej, gdzie Mieczysław Martwic spodziewa się odnaleźć swą przyrodnią siostrę (w zależności od przyjętej segmentacji tekstu będzie to albo akt pierwszy, albo drugi) zasadniczy zwrot w rozmowie przebiega tak:

⁴ Zob. <https://polona.pl/item/biala-rekawiczka-t-1-pierwsza-redakcja-tekstu,MjgyOTA3NA/2/#info:metadata> i <https://polona.pl/item/biala-rekawiczka-t-2,MjgyODcwMg/1/#info:metadata>, [dostęp: 17.07.2018].

⁵ Zob. J. Kołodziejczyk, op. cit.

⁶ Zob. A. Kołodziejczyk, op. cit., s. 180.

MIECZYŚLAW

Powiem szczerze – pragnę odszukać jedną... z tych czarujących istot...

BARONOWA

Oszalał człowiek! Jakich istot? Gdzie? Co? Jak?

MIECZYŚLAW

Czarujących istot, które pani baronowa zawsze otaczała opieką, kształciła, wyprowadzała w świat... [...] Kładę tutaj, dajmy na to, dziesięć tysięcy marek... (*Otwiera portfel, wydobywa kilka papierów tysiącmarkowych i kładzie je na stole*).

[...]

BARONOWA (*dzwoni. Wchodzi Ferdzio*)

Ferdynand... Słuchaj no. Ubierzesz się natychmiast, zejdziesz na dół, wskoczysz w dorożkę i pojedziesz pędem na ulicę Piękną... (*szeptem cicho do Ferdzia parę wyrazów*) [2017, 31-34]⁷

W czystopisie drugim między wyłożeniem na stół pieniędzy a wezwaniem lokaja, który ma sprowadzić Ludwikę, znajduje się skreślona scena przeglądania albumu ze zdjęciami dziewcząt pozostających pod „opieką” stręczycielki. W czystopisie pierwszym i w redakcji drukowanej w tym miejscu przypada kwestia Mieczysława z podaniem nazwiska poszukiwanej dziewczyny – zrozumiałe więc, że wcześniej gość, którego Baronowa bierze za nierozpoznanego dawnego klienta, mówi: „pragnę o d s z u k a ć jedną z tych czarujących istot” (1921, 32; T. 1, 21r; podkr. MD). W czystopisie drugim jednak Mieczysław udaje, że nie szuka konkretnej osoby, co uzasadnia użycie w analogicznej kwestii czasownika „poznać” („Pragnę p o z n a ć jedną z tych czarujących istot”, T. 2, 18v⁸, podkr. MD) – ostatecznie i w tym rękopisie skreślonego i zastąpionego słowem „odszukać” (T. 2, 18v), ale przy jednoczesnym skreśleniu całej sceny przeglądania albumu. Jeśli zatem w aneksie przekreślone partie dialogu zostały zachowane, powinna się w nim uchować także pierwotna wersja kwestii Mieczysława z wyrazem „poznać” – inaczej przeglądanie albumu i dokonywany wspólnie z Baronową wybór dziewczęcia do towarzystwa nie mają sensu.

Wszystkich tego rodzaju niuansów różnicujących redakcje *Białej rękawiczki* nie da się oczywiście wypunktować bez dostępu do kompletu materiałów archiwalnych, jakie podczas pracy nad najnowszą edycją utworu zgromadziła

⁷ Skrót: 2017 odsyła do wydania: S. Żeromski, *Pisma zebrane*, t. 22, Warszawa 2017; cyfra po przecinku oznacza numer strony.

⁸ Cytaty z rękopisów oznaczam zgodnie z zapisem w katalogu Biblioteki Narodowej: T. 1 oznacza czystopis pierwszy, T. 2 – czystopis drugi; po przecinku numer karty i oznaczenie strony: *recto* lub *verso*.

Justyna Kołodziejczyk – a więc przynajmniej do brulionu i pełnej wersji obu autorskich czystopisów, a najlepiej do wszystkich dokumentów oraz listów cytowanych w bardzo skrupulatnie opracowanych *Uwagach wydawcy*⁹. Jednak nie tylko z tego powodu garść spisanych dalej spostrzeżeń nie będzie ani recenzją, ani artykułem polemicznym, ani też alternatywnym projektem edytorskim. Głównym powodem jest fakt, że dla edycji i opracowania takiej konstelacji tekstów równorzędnych nie wymyślono jeszcze sposobu, który zaspokajałby wymagania badaczy, nie godząc w przyzwyczajenia i oczekiwania czytelników. Przy ich analizie i interpretacji nie sprawdzi się natomiast również tryb genetyczny, ponieważ nawet chronologia poszczególnych redakcji pozostaje w sferze domysłów, a teksty kolejnych rękopisów wchodzą ze sobą w zaskakujące nieraz relacje. Czystopis drugi na przykład nosi ślady operacji upodabniających tekst do wersji znanej z czystopisu pierwszego, przy czym na niektórych odcinkach tekstu w obu czystopisach pojawiają się analogiczne skreślenia lub dopiski – jakby przez pewien czas, na jakimś etapie prac, w użyciu pozostawały oba rękopisy, w których tekst poprawiano równolegle i jednakowo – inne poprawki, nadające tekstowi ostateczny kształt znany z wersji drukowanej, nanesione zostały jednak tylko na czystopisie pierwszym, który w tym układzie mógłby się wydać właśnie drugim, czyli „młodszym”.

Czasami wywołaniu takiego wrażenia sprzyja nawet sposób zapisu jednakowych poprawek, nie zawsze chyba transponowanych do druku zgodnie z intencją autora. Jako przykład dość swobodnego podejścia pierwszych wydawców do tekstu posłużyć może tyrada Mieczysława z prologu (tudzież aktu I) wygłoszona w obronie pamięci ojca:

MIECZYŚLAW

Cel życia. Postanowiłem porachować się ze światem. który go upokorzył, zdradził, zniszczył i wtrącił do więzienia. Pokażę im, że oni to byli od niego gorsi, nie lepsi. Jadę teraz. Będę się uczył met+666od mej walki. Ale tu wróć! On nie umiał borykać się z tymi tutaj. Nie miał przygotowania. Nie wiedział, jak się to walczy z taką zgrają. Ja się tego nauczę na świecie. Przygotuję się jak Dawid do Goliata. [2017, 21]

Ten kształt tyrady, utrwalony w pierwodruku dramatu [1921, 21]¹⁰ i w *Prologu* drukowanym w „Skamandrze”¹¹, powtarza się w kolejnych wydaniach, włącznie z najnowszą edycją *Pism zebranych* [2017, 21]. W obu czystopisach fragment

⁹ Zob. J. Kołodziejczyk, *Uwagi wydawcy*, [w:] S. Żeromski, *Pisma zebrane*, t. 22, Warszawa 2017.

¹⁰ S. Żeromski, *Biała rękawiczka. Sztuka w 3 aktach z prologiem i epilogiem*, Warszawa 1921.

¹¹ „Skamander” 1921, z. VII-IX, s. 219.

zaczynający się od słów „On nie umiał...” został do tej kwestii dopisany. Zapis w czystopisie drugim – przy zastosowaniu transliteracji dyplomatycznej – wygląda tak:

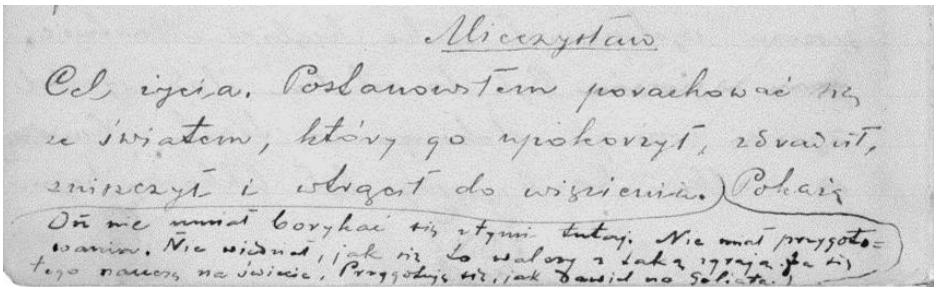
Mieczysław

Cel mojego życia. Postanowiłem porachować się ze światem, który go upokorzył, zdeptał, strato-

On nie umiał borykać się z niemi tymi tutaj. Ja to
 wał, zdradził i sprzedał. Ja im pokażę, że
potrafię. Nie miał przygotowania, nie wiedział jak się walczy z
taką bandą. Ja się tego nauczę na świecie. Ja się przygotowuję, jak Da-
wid na Goliata

[T. 2, 11v-12r]

Położenie tekstu dopisanego nie zostało tu precyzyjnie określone, ale dość wyraźnie (jeśli pominąć ostatnie dwa wersy przeniesione na dół sąsiedniej strony) skupia się on wokół granicy między serią czasowników a pogróżką. W czystopisie pierwszym całe wtrącenie dokładnie w to miejsce kieruje zamknięcie jego obrysowania –



[Rps 7590 II, t. 1, s. 13v]

– przy czym tyrada zawiera jeszcze jedno wtrącenie (pominięte w druku), a kończy się wykrzyknikowym akordem (w transliteracji linearnej):

MIECZYŚLAW

Cel życia. Postanowiłem porachować się ze światem, który go upokorzył, zdradził, zniszczył i wtrącił do więzienia. <<**On nie umiał borykać się z tymi tutaj. Nie miał przygotowania. Nie wiedział, jak się to walczy z taką zgrają. Ja się tego nauczę na świecie. Przygotuję się jak Dawid na Goliata.**>> Pokażę im, że oni to byli od niego gorsi, nie lepsi. <<**Udowodnię im, walcząc nieomylną bronią, że byli gorsi.**>> Idę teraz. Będę się uczył metod mej walki. Ale tu wróć!

[T. 1, s. 13v-14r]

Nawet przy dużej tolerancji i uznaniu, że Mieczysław nie wygłasza tu wcześniej przygotowanego przemówienia, lecz mówi z rosnącą złością i zapalem, trzeba przyznać, że zamykająca tę redakcję tyrazy groźba lepiej oddaje stan emocji bohatera niż powtórzenie ciągu usprawiedliwień dla słabości ojca zakończone okrągłym retorycznym porównaniem biblijnym.

Wracając do głównego wątku wolno pokusić się o przypuszczenie, że gdyby nie zachował się brulion, można by czystopis drugi omyłkowo wziąć za pierwszą redakcję, z której pisarz usuwał co śmielsze kawałki (jak przeglądanie albumu stręczycielki), pozostawiając – nieświadomie lub celowo – pewne luki fabularne, braki w biografii bohaterów czy niedostatki motywacyjne w ich postępowaniu. Czasem te braki przeszkadzają w domknięciu spójnej interpretacji – czego dowodzą zgłaszane przy paru szczegółach wątpliwości Moniki Gabryś¹² (wśród nich pytanie o sposób utraty majątku przez hrabiego Martwica). Można by je rozwiązać spostrzeżeniem, że interpretator opiera się na tym kształcie tekstu, jaki autor ostatecznie postanowił mu nadać, a którego dostarcza zazwyczaj redakcja drukowana. Jednakże w przypadku *Białej rękawiczki* tej właśnie ostateczności całkiem pewnym być nie można, a niepewność genezy owych luk skłania do eksperymentów z lekturą.

Mamy tu wszak do czynienia z przypadkiem dość paradoksalnym, który w jakimś sensie rozmywa definicyjną precyzję genetyki tekstów, zacierając poniekąd granicę między sankcjonowanymi przez nią terminami „etapu”, „fazy”, „przed-tekstu” a pojęciem „wariantu”, oddanym filologii klasycznej na określenie odmian powstałych w procesie kolportażu tekstu przed epoką druku, czyli wskutek wielokrotnego ręcznego kopiowania. Różnica wynikająca stąd, że – jak podkreślają genetycy – „istnieje nikły związek pomiędzy pracą intelektualną nowożytnego pisarza, który tworzy (inspirując się dziełem wcześniejszym bądź nie), i postępowaniem skryby, który przepisuje rękopis (zmieniając go), aby wyprodukować książkę”¹³, zaciera się bowiem właśnie w przypadku *Białej rękawiczki*, gdzie sam autor wszedł poniekąd w rolę skryby. Na podstawie (a) brulionu Żeromski sporządził wszak najpierw dla Arnolda Szyfmana (b) tzw. czystopis pierwszy¹⁴ – który na polecenie dyrektora i reżysera został w Teatrze Polskim w Warszawie przepisany i w swej nowej postaci (c) teatralnego maszynopisu stał

¹² Zob. M. Gabryś, *Stefana Żeromskiego dramat o zemście („Biała rękawiczka”)* [w zbiorze:] *Zapomniany dramat*, red. M. J. Olszewska i K. Ruta-Rutkowska, t. 2, Warszawa 2010.

¹³ P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek i M. Prussak, Warszawa 2015, s. 34.

¹⁴ Zob. J. Kołodziejczyk, s. 155.

się podstawą inscenizacji¹⁵ oraz (d) niestarannej edycji z 1921 roku¹⁶ – następnie zaś, niejako niezależnie od biegu historii czystopisu pierwszego, pisarz przygotował, znów na podstawie zachowanego (a) brulionu, kolejny autorski odpis, zwany (e) czystopisem drugim, przeznaczony być może dla teatru łódzkiego¹⁷ (wedle hipotezy Justyny Kołodziejczyk może on zawdzięczać swoje powstanie zwłóce Szyfmana w odsyłaniu pierwszego czystopisu i potrzebie szybkiego dostarczenia tekstu ówczesnemu dyrektorowi teatru w Łodzi – Aleksandrowi Zelwerowiczowi¹⁸). Taki stan zachowania – czy raczej modus istnienia – *Białej rękawiczki* pozwala raczej porównywać warianty dramatu niż odtwarzać jego genezę na podstawie *prze-d-tekstów*.

Wnioski należy przy tym formułować w obie strony, pamiętając, że co rękopis „wyjaśnia”, to tekst drukowany być może celowo „zaciemnia”.

Prawdę powiedziawszy, z utrwalonej w druku rozmowy przyrodniego rodzeństwa pod cmentarnym murem wcale nie wynika jednoznacznie, że nieżyjący hrabia Martwic porzucił matkę Mieczysława, by związać się z matką Ludwiki. Tekst drukowany podaje tylko taką informację:

MIECZYŚLAW (*pośepnie*)

Jego miłość dla twojej matki zapaliła ogień gniewu w całej naszej rodzinie. Powstała okrutna walka całego rodu Martwiców z naszym ojcem, trwająca tyle lat. Ty ledwie-ledwie domyślałaś się tej tragedji, w której ja rosłem od dziecka, i którą oddychałem od dziecka, jak zabójczem powietrzem.

LUDWIKA (*z uśmiechem*)

Znam i ja to powietrze, mój drogi.

MIECZYŚLAW

Nie wolno nam przecie było wiedzieć o sobie nawzajem, domyślać się swego istnienia. Powinniśmy byli nienawidzić się nawzajem. Tymczasem jego ku nam miłość stworzyła zupełnie co innego: tę naszą bezgraniczną miłość siostry do brata.

[1921, 17]¹⁹

Z tej relacji prędeż mogłoby wynikać, że stary Martwic był wdowcem i popełnił co najwyżej mezalians. Motywami zdrady, podwójnego życia, a także

¹⁵ Zob. *ibidem*, s. 159.

¹⁶ Zob. *ibidem*, s. 177.

¹⁷ Zob. *ibidem*, s. 160.

¹⁸ Zob. *ibidem*, s. 160.

¹⁹ Skrót 1921 odsyła do pierwodruku: S. Żeromski, *Biała rękawiczka. Sztuka w 3 aktach z prologiem i epilogiem*, Warszawa 1921.

zemsty – dokonywanej albo przez pierwszą (lub jedyną i tylko porzuconą) żonę, albo przez rodzinę Martwiców – akcja w obu czystopisach obrastała wtórnie (układ skreśleń i dopisków praktycznie pokrywa się):

Mieczysław (posepnie)

Jego miłość dla twojej matki zapaliła

gniewu w całej naszej rodzinie.
 ogień strasznejego ~~mężarni w sercu mojej matki~~
~~całego rodu Martwiców z naszym ojcem.~~

Powstała okrutna ~~ień~~ walka trwająca tyle lat.
 Ty ledwie-ledwie domyślałaś się tej tragedii,
 w której ja rośłem od dziecka, i którą oddychałem od dziecka, jak zabójczem powietrzem.

Ludwika (z uśmiechem)

Znam i ja to powietrze, mój drogi.

Mieczysław

Nie wolno nam przecie było wiedzieć o sobie nawzajem, domyślać się swego istnienia.
 Powinniśmy byli nienawidzić się nawzajem.

~~rodziny:~~

~~Tak samo, jak nienawidziły się nasze matki~~
 Tymczasem jego ku nam miłość stworzyła
 zupełnie co innego: tę naszą bezgraniczną
 miłość siostry do brata.

[T. 1, 10r-10v]

Literatura przedmiotu jednak powiela przemilczany w drukowanym tekście motyw podwójnego życia hrabiego, co nasuwa przypuszczenia o nawykach ukształtowanych przez pozatekstowe warunki lektury. Ponieważ nie istnieją ślady wskazujące na inne okoliczności, podejrzenie pada na inscenizację z 1921 roku i jej nie tyle nawet recepcję krytyczną, ile raczej podświadomie jakoś pielęgnowany – bo nieudokumentowany przecież – oddźwięk społeczny.

Rezygnacja z dosadnego wyeksponowania motywu zdrady i porzucenia uniemożliwiła z kolei planowane wyjaśnienie mechanizmu utraty majątku – w czystopisie pierwszym skupione na kwestii mezaliansu:

Mieczysław

Patrz, jakie to przedziwne zjawisko. On tak był w sobie rozdarty, rozszarpany, ścigany, nieszczęśliwy. jak nikt na świecie. Był między tobą i mną rozkrzyżowany. Kochał nas obydwójce do szaleństwa, a między

mną i tobą była przepaść z jego własnej miłości, czyli z winy. Nigdy ci tego wypowiedzieć nie zdołam...

Rada familijna wyzula go z posagu, stryjowie cofnęli zapisy, pozbawiono go wszystkiego co do grosza, gdyż rzucił rodzinę i sferę i połączył

się z twoją matką, której nie mogli przebaczyć, iż była tancerką teatryku varieté.

[T. 1, 11r]

– w czystopisie drugim zaś eksponujące zdradę:

Mieczysław

Patrz, jakie to przedziwne zjawisko. On tak był w sobie rozdarty, rozszarpany, nieszczęśliwy, jak nikt na świecie. Był między mną i tobą, jak rozkrzyżowany. Kochał nas oboje do szaleństwa, a między mną i tobą była przepaść z jego

Rodzina ojca mojego ojca Zrzekł się Rada familijna

Rada familijna

własnej miłości, czyli z winy. Nigdy ci tego

odebrała mu posąg mej matki, stryjowie cofnęli zapisy, pozbawiono go wszystkiego co do grosza, gdyż rzucił **rodzinę** rodzinę **żonę** [sfe....]

rozstał się z żoną [z wy-] [i] sferą i poślubił **zakaz** **połączył** się z twoją **matką, tak z**

tancerką w teatryku varieté.

[T. 2, 9v]

Jak widać, sporządzając czystopis drugi Żeromski przez chwilę rozważał pomysł honorowego uregulowania przez hrabiego spraw majątkowych w drodze zrzeczenia się – nie wiadomo, czy wszystkich dóbr rodowych, czy tylko posagu porzuconej żony – na rzecz zapewne Mieczysława. Można się domyślać (ale tylko domyślać), że o rezygnacji przesądziło zapotrzebowanie na interwencję arystokratycznej rodziny, która pierwotnie miała aż do czasu akcji pierwszych scen dramatu wywierać potężny i – w zgodnej opinii samych zainteresowanych – destrukcyjny wpływ na życie obojga dzieci hrabiego. Kierunek i następstwo zmian tu akurat są jasno widoczne: Żeromski zrezygnował z obarczenia najpierw matki Mieczysława, a później całej rodziny Martwiców winą za upadek Ludwiki. W wersji drukowanej ponosi ją tylko abstrakcyjna „ludzka nikczemność”:

LUDWIKA

Dowiedz się tego i zapamiętaj to sobie na pożegnanie: zawsze i z każdej służby wypędzała mnie ludzka nikczemność. Nikczemność – jest niepomierna. SzeŒowie, chlebobdawcy, kierownicy), właściciele, panowie! Dla każdego i dla wszystkich byłam smacznym kęsem, ponieważ jestem ładna! Wszyscy oni mają dla mnie jedno ohydne oblicze. Propozycje, targi, podstępny, pościgi, prześladowania, gnębienia...

MIECZYŚLAW

Nieźle to wykombinowałaś i efektownie deklamujesz. [1921, 44]

W obu autorskich czystopisach ta kwestia Ludwika jest znacząco rozbudowana, a przebieg ewolucji tekstu dokumentuje czystopis pierwszy:

Ludwika
Ale dowiedz się tego i zapamiętaj to sobie na pożegnanie: zawsze i z każdej służby wypędzała mnie twoja matka **rodzina, twoi stryjowie i krewni.** wypędzała ludzka nikczemność. Ludzka nikczemność – jest tu niepomierna. SzeŒowie, chlebobdawcy, Kłamiesz! **dyrektorowie, kierownicy, właściciele!**

Ludwika
Gdziekolwiek znalazłam zajęcie i skoro tylko zaczęłam pracować, zaraz ~~nadchodził do zarzą~~du anonim, tajny, bezimienny liścik do władzy, dyrektora, kierownika sklepu, do szefa lub chlebobdawcy. Wszędzie wskutek tego byłam **[przez]** tolerowana tydzień najdłużej. Zewsząd wy[pędzano] mnie na skutek ostrzeżenia, iż jestem zawodową złodziejką, [. . . .] podejrzana osobą złych obyczajów, łotrzyką, rozpustnicą, szpiegówką, kas[. . . .], choć nią nie byłam, – przysięgam na ten skarb, który posisz na sercu! – ani w najmniejszej mierze. (~~Please~~)

Mieczysław

Nieźle to wykombinowałaś i efektownie deklamujesz.

[T. 1, 31v-32r]

Ostatecznie w czystopisie pierwszym cały ten fragment – zapisany na karcie oznaczonej jako 32a, „obrysowany” kreskami poziomymi „od-do” – został przekreślony kilkoma pionowymi liniami, a na karcie następczej (oznaczonej numerem 32) zapisano wersję znaną z druku.

Wskutek decyzji przez autora chyba nie do końca przemyślanych to właśnie ci mroczni stryjowie stali się prawdziwymi opiekunami i obrońcami Mieczysława – a że byli przy tym nieznośnie protekcyjnymi²⁰, to już trudno. W tych zaś okolicznościach – zdrady, zemsty, kary – nienaturalna miłość prawowitego dziedzica tytułu, majątku i nazwiska do przyrodniej siostry z nieprawego łoża zyskuje posmak cośkolwiek perwersyjny. Efekt to być może znów niezamierzony, jeśli rzeczywiście – jak twierdzi Wojciech Natanson – „doszukać się tu można autobiograficznych akcentów, echa własnych przeżyć pisarza, którego wewnętrzne rozdarcie znalazło wyraz w pięknych wspomnieniach o Adamie Żeromskim”²¹. W zarysowanych relacjach między postaciami dramatu istotnie daje się zaobserwować jakieś osobliwe skłębienie emocjonalnego ładunku, podważające realistyczną zasadę prawdopodobieństwa. Nie chodzi tu o stany uczuciowe samych postaci, lecz o refleksy autorskiej podmiotowości rozbłyskujące w kreacjach bohaterów, jak owa dziwna więź przyrodniego rodzeństwa (pielęgnowana nawet kosztem przywiązania Mieczysława do własnej matki), jak bezwzględna lojalność syna wobec ojca (oszusta finansowego), jak obsesyjna nienawiść pierwszej żony do drugiej rodziny męża, jej siła niszczenia i zasięg oddziaływania, jak wreszcie zaskakująco zgodne

²⁰ W czystopisie pierwszym okazję do prezentacji zachowań stryjów podsuwają okoliczności aresztowania i śmierci starego Martwica – w transliteracji linearnej:

Mieczysław

Nie było mnie tutaj, byłem na politechnice, gdy się to stało. Nie mogłem natychmiast przyjechać. Mętno otrzymałem wiadomości...

Ludwika (z przekąsem)

Od twej<<go>> matki? <<stryja, opiekuna i dobroczyńcy>>

Mieczysław

Tak. Od mej<<go>> matki. Zwróciłem <<natychmiast>> się do stryja Witolda z prośbą o rachunek. Stryj, jak zawsze, po mnóstwie ezulności, elokwencji i moralów, obiecał <<wspaniałomyślnie>> pokryć niedobór. <<Zastrzegł, że robi to dla mnie.>> Nawet pokrył później, lecz ojca naszego już to nie uratowało. Umarł w więzieniu. Przyjechałem na pogrzeb.

Ludwika (z uśmiechem)

Wtedy to po raz pierwszy mogliśmy mówić ze sobą. [T. 1, s. 12v]

²¹ W. Natanson, *Stefana Żeromskiego droga do teatru*, Warszawa 1970, s. 127. Nie odrzucając hipotezy Natansona autorka najnowszej edycji dramatu przypomina, że syn Żeromskiego z pierwszego związku, Adam, zmarł w 1918 roku (a więc nie żył już w czasie pisania *Białej rękawiczki*) i nigdy nie miał okazji spotkać swojej przyrodniej siostry, Moniki (J. Kołodziejczyk, op. cit., s. 154).

odwracanie przez wszystkich uwagi od osoby drugiej żony czy może zaledwie kochanki hrabiego – jak by nie patrzeć, uwodzicielki, która rozbiła jego rodzinę.

Doświadczenie swej matki powtórzyła Ludwika – ponownie w kilku wariantach. W tekście drukowanym Baronowa relacjonuje:

BARONOWA

[...] Ów pierwszy wybrany, któremu zawierzyła, był to człowiek nieszlachetny... [...]

Łudził ją obietnicami, że ją pojmie za żonę, że wyjadą za granicę, że dla niej wszystko poświęci. [1921, 39-40]

Tymczasem w czystopisie drugim, przedrukowanym w *Aneksie* do wydania z roku 2017:

Baronowa

[...] Ów pierwszy wybrany, któremu zawierzyła, ~~był to człowiek żonaty~~. [...]

Łudził ją obietnicami, że ~~się rozwiedzie~~, że ją pojmie za żonę, że wyjadą do Rosji, że wszystko dla niej poświęci.... [T. 2, 24v-25r]

Przedruk czystopisu drugiego w *Aneksie* do wydania z roku 2017 ustanawia wariant trzeci, sprzeczny z obiema wersjami autorskimi:

BARONOWA

[...] Ów pierwszy wybrany, któremu zawierzyła, [w autografie skreślona dalsza część zdania, niezastąpiona żadnym innym wariantem:] był to człowiek żonaty.

[...]

Łudził ją obietnicami, że ją pojmie za żonę, że wyjadą do Rosji, że wszystko dla niej poświęci.... [2017, 224]

Czyli w druku pierwszy kochanek Ludwiki mógł (choć nie musiał) być jedynie beztroskim i gardzącym kobietami uwodzicielem, z zapisu w *Aneksie* wynika tylko tyle, że w innym wariantcie tekstu miał żonę, ale zgodnie z oryginalnym zapisem tego wariantu – w *Aneksie* zniekształconym – kochanka była tego faktu świadoma (wszak obiecywał „że się rozwiedzie”)! Z tej pozycji trudno udawać skrzywdzoną niewinność – i taki też zapewne był status matki Ludwiki w relacji z hrabią Martwicem.

Skazę dziedziczną – ale akurat ze strony ojca – jako istotny czynnik swoistego mechanizmu biograficznego prowadzącego do upadku Martwicówny wyeksponowała w swej interpretacji dramatu Monika Gabrys:

Bohaterka, decydując się na sprzedawanie własnego ciała, podporządkowała się regułom znieprawdzonego świata. Poszła zatem w ślady ojca – on nie potrafił żyć zgodnie z moralnością biedy, ona nie mogła poradzić sobie z wrogą rzeczywistością²².

„Moralność biedy” w funkcji kryterium etycznego wyłoniła się w cytowanej interpretacji z kwestii Mieczysława, istotnie posiadającej swoje konsekwencje dla rozpoznania motywacji działań nieżyjącego hrabiego Martwica, ale także ich oceny przez jego syna, oraz dla projektowanej postawy czytelnika i widza. W pierwodruku Mieczysław tłumaczy ojca:

Nie umiał żyć moralnym [podkr. – MD] życiem biedaka. Ratował się po dawnemu. Pożyczał. Gdy go wierzyciele ścigali, brał z kasy na najpilniejsze długi, licząc, że znajdzie sposób zwrotu. Grał, chcąc wygrać. [1921, 17]

Tę wersję charakterystyki stylu życia biedoty powtórzył w edycji z 1956 r. Stanisław Pigoń²³. Dziś jednak wiadomo, że uwaga o „moralnym życiu biedaka” powstała przez błędne odczytanie zapisanego drobniejszym pismem wtrącenia. W obu czystopisach – a także w wersji drukowanej w „Skamandrze”, którą Pigoń przecież znał – Mieczysław mówi nie o „moralnym”, lecz „normalnym” życiu biedaka²⁴.

To znaczy, że w *Białej rękawiczce* w ogóle nie istnieje pojęcie „moralności biedy”, a już na pewno Mieczysław nie używa tej kategorii w ocenie postępowania zmarłego ojca – co z jednej strony nie obala bynajmniej przypuszczenia o zależności wyborów Ludwiki od dziedzicznych obciążeń, z drugiej zaś strony nie szkodzi też całościowo traktowanej interpretacji Moniki Gabryś, dla której wspomniane pojęcie jest tylko środkiem pomocniczym. Jednak dobrze, że w najnowszej edycji dramatu ów drukarski błąd został w końcu skorygowany.

Budzi natomiast pewien niepokój decyzja edytorska w sprawie segmentacji tekstu *Białej rękawiczki*. W zaszłej między autografem a drukiem (opartym najprawdopodobniej na zaginionym teatralnym maszynopisie) zmianie nazw poszczególnych odcinków składowych dramatu Justyna Kołodziejczyk domyśla się celowej poprawki teatralnej:

Różnice między odpisem a autografem powstały niewątpliwie w trakcie przepisywania w Teatrze – na pewno bez udziału autora. Niektóre z nich są skutkiem omyłek przepisywacza, niektóre jednak mogły wynikać z celowych zmian dokonanych przez kogoś z Teatru. Na taką zamierzoną wygląda np. zmiana nazwy „Akt pierwszy” na „Prolog”,

²² M. Gabryś, op. cit., s. 35.

²³ S. Żeromski, *Dziela*, red. S. Pigoń, *Dramaty*, t. 3: *Grzech, Biała rękawiczka*, Warszawa 1956, s. 108.

²⁴ T. 1, s. 11v; T. 2, s. 10r, „Skamander”, z. V-VI, luty-marzec 1921, s. 217.

czego konsekwencją jest przekształcenie *Białej rękawiczki* – w autografie dramatu pięcioaktowego – w dramat trzyaktowy z prologiem i epilogiem²⁵.

Mimo uznania nieautorskiej proveniencji opisanej poprawki, w najnowszej edycji dramatu zachowano podział znany z wydań poprzednich – na podstawie następującej argumentacji:

Taka zmiana jest zupełnie uzasadniona, bo przecież wydarzenia zaprezentowane (w czystopisie) w akcie pierwszym i akcie piątym pozostają w luźnym związku z zasadniczą fabułą, zapisaną w akcie drugim, trzecim i czwartym; akt w czystopisie nazwany pierwszym w istocie jest prologiem, a akt piąty – epilogiem, więc zmiana wprowadzona do odpisu jest merytorycznie uprawniona, ale dokonana została z pewnością bez wiedzy (a więc i bez zgody) autora²⁶.

Zachodzące między poszczególnymi odcinkami związku wydają się jednak bardziej skomplikowane. W akcie według podziału autorskiego pierwszym zawiązują się dwa odrębne zrazu wątki, oba poprzez złożenie przysięgi zemsty: pierwszą składają trzej bandyci – Rypski, Tasak i Ferdzio – za śmierć syna Rypskiego, skazanego zgodnie z prawem, za udział w jakiejś bliżej nieokreślonej akcji przestępczej (w symbolicznej przestrzeni, parę kroków od miejsca wykonania wyroku), drugą – przyrodnie rodzeństwo Martwiców za upokorzenie ojca, również sprawiedliwie skazanego za okradanie kasy spółki naftowej na więzienie, w którym prędko zmarł (tu symboliczne znaczenie zyskuje biała rękawiczka hrabiego²⁷). Akt drugi – jego akcją oddziela od pierwszego upływ kilku lat – rozgrywa się w salonie Baronowej, z którego Mieczysław zamierza wyprowadzić odnalezioną siostrę, i z którego lokaj Ferdzio (jeden z bandytów z pierwszego aktu) ze swoim gangiem rabuje kosztowności. Między aktem drugim i trzecim następuje kolejny przeskok czasowy – wydostana z burdelu Baronowej Ludwika jest teraz żoną Tadeusza Mielskiego, syna drobnomieszczańskich dorobkiewiczów i akcjonariuszy fabryki paliw, dla której pracuje Mieczysław, oferujący właśnie zarządowi ulepszone maszyny destylujące własnego projektu, a do siebie na służbę – pod wpływem dyskretnego szantażu – przyjmujący

²⁵ J. Kołodziejczyk, op. cit., s. 171.

²⁶ Ibidem, s. 171.

²⁷ Symbolika tytułowego rekwizytu – sama w sobie łatwo czytelna (rękawiczka – arystokratyczne pochodzenie, biel – niewinność) – przewartościowuje gesty Mieczysława, odsłaniając obłudę jego intencji. Monika Gabryś zauważa, iż rękawiczka starego Martwica „demaskuje prawdę o honorze potomka arystokratycznego rodu”, a zdjęcie jej z ręki nieboszczyka „jest równoznaczne z przyznaniem, iż zmarły utracił dobre imię, a zatem również prawo do noszenia znaku godności” (M. Gabryś, *Stefana Żeromskiego dramat o zemście („Biała rękawiczka”)* [w zbiorze:] *Zapomniany dramat*, red. M. J. Olszewska i K. Ruta-Rutkowska, t. 2, Warszawa 2010, s. 34).

Ferdzia. W czwartym akcie wskutek odmowy zarządu firmy Mieczysław podejmuje decyzję o wyjeździe, Ludwika zleca Ferdziowi wysadzenie fabryki, ostrzeżony przezeń Mielski pragnie szybko pozbyć się akcji, czym prowokuje do podobnej wyprzedaży współników, których udziały skupuje – namówiony przez swoją zakochaną w Mieczysławie siostrę, Antoninę – żonę Ludwiki, tuż przed wybuchem pożaru. Akt ostatni przenosi akcję do miejsca znanego z aktu pierwszego, pod mur cementarny, gdzie okazuje się, że pieniądze bandytów powierzone Rypskiemu też były zainwestowane w akcje wysadzonej fabryki paliw, więc dawni sprzysiężeni w poszukiwaniu winnego ich bankructwa mordują za murem Mieczysława, przybyłego na pożegnalne spotkanie z Ludwiką, której towarzyszy Antonina.

Z jednej strony zatem rzeczywiście przestrzenna wspólnota odcinków granicznych ustanawia wyraźną ramę okalającą dla trzech aktów środkowych. Z drugiej jednak strony, jeśli za kryterium przyjąć rozwój akcji, to ściślejsze związki łączą ze sobą raczej trzy akty ostatnie niż trzy środkowe, a akt pierwszy wiąże się z nimi silniej niż drugi. Ponadto uprzywilejowanie któregoś z wymienionych czynników – przestrzennego lub czasowego – w funkcji środka spójności odpowiada innej strukturze dramatu. I właśnie ów prosty – ale nie niewinny – zabieg zmiany nazw poszczególnych części składowych przesunął dramat w sferę innej konwencji, a przynajmniej sugerował inny tryb lektury – inne oczekiwania, inne kryteria oceny. Klasyczną strukturę pięcioaktową – od której wolno wymagać zwartej, dynamicznej i jednolitej akcji, konfliktu nierozwiązywalnego bez trudnych wyborów i zdecydowanych działań, rozpoznania i zmiany położenia bohatera oraz innych klasycznych walorów – nagle zastąpił ciąg scen z epickimi „przybudówkami”, dla którego prawo obywatelstwa w krytycznej i teoretycznej refleksji wywalczył romantyzm, sankcjonując go dziełami tej miary co *Faust* lub *Dziady*²⁸, ale któremu sceniczny byt zapewniły najpierw formy gatunkowo nieczyste – dramy swobodnie krzyżujące zasady teatru dramatycznego z konwencjami opery oraz chwytami stosowanymi w różnych odmianach teatralno-malarsko-tanecznych widowisk²⁹. W czasach Żeromskiego ten

²⁸ Jak wiadomo, luźnej budowy III części *Dziadów* broniła pani George Sand za pomocą analogii z *Faustem*, a jej opis dramatu romantycznego – wedle niezakwestionowanego poglądu Wacława Kubackiego – „odpowiada kompozycyjnej zasadzie starożytnej epepei” (W. Kubacki, *Dramat romantyczny*, [w:] *Arcydramat Mickiewicza*, Kraków 1951, s. 13).

²⁹ Dla przykładu: *Wampir* (w Polsce znany jako *Upiór*) Charlesa Nodiera (1820) – „melodrama” oparta na motywach opowiadania niesłusznie przypisywanego Byronowi – też zaczyna się *Prologiem*, w którym dialog istot nadprzyrodzonych dostarcza widzowi danych o budowie i prawach świata, w jakim za chwilę zaczną się poruszać postaci z planu ziemskiego, niekoniecznie tych warunków świadome.

Jakkolwiek świętokradczo brzmi to porównanie, przecież ta sama zasada obowiązuje i w *Fauście*, i w III części *Dziadów*, i w *Kordianie*.

konflikt estetyk odżył poniekąd w starciu fetyszyzowanej w drugiej połowie XIX wieku struktury dramatycznej opartej na schemacie piramidy Freitaga z formami dramatu modernistycznego – i odbił się w recepcji *Białej rękawiczki*. Tyle że chyba nie recepcji teatralnej, a dopiero krytyczno-teatralnej.

W warunkach zaginięcia teatralnych odpisów tekstu trudno to oczywiście stanowczo przesądzić, ale nie wydaje się, by omawiana w edytorskim komentarzu „zmiana nazwy »Akt pierwszy« na »Prolog«” mogła nastąpić już w teatrze, skoro afisze anonsowały sztukę pięcioaktową³⁰.

Pierwsze udokumentowane przemianowanie „aktu pierwszego” *Białej rękawiczki* na „prolog” pojawia się w recenzji warszawskiego przedstawienia z roku 1921 autorstwa Władysława Rabskiego. Zamierzona eliminacja skojarzeń z klasyczną strukturą dramatyczną służyła jednak w recenzji innej sprawie niż we współczesnym komentarzu edytorskim. W wykonaniu Rabskiego transpozycja treści pierwszego aktu na poziom metatekstowego obramowania akcji właściwej była wyrazem gryzącej ironii:

Oto podnosi się kurtyna i pod murem cmentarza stoją [sic!] trzech bandytów. Mówił mi wprawdzie wczoraj jeden z młodych ekspresjonistów, że to nie są zwykli bandyci, tylko zło, jako żywioł, *das Böse an sich*, ale i on nawet po ostatnim akcie, widząc mój uśmiech pytający, mruknął coś o „załamaniu się linii ekspresjonistycznej”³¹.

Krytyk przyznawał wprawdzie, że „w całym tym prologu, w jego kontrastach, nastojach i ekspresji dramatycznej jest jakaś zgroza niesamowita”³², ale po nim następuje już tylko „garść sensacyjnych obrazków”, przypominających – wtedy, w 1921 roku – zapis „na wstędze kinematograficznej”³³. Niedostatki w kreśleniu realiów i brak konsekwencji w budowie akcji Rabski ponownie skomentował

Akt pierwszy *Białej rękawiczki* w funkcji prologu mógłby istotnie wyznaczać jakiś na poły magiczny porządek dramatu zemsty, choć – jak trafnie zauważa Monika Gabryś – w obu przysięgach przeważa „element przewidzianego zysku (robienie interesów przez bandytów, awans społeczny rodzeństwa) przy jednoczesnym osłabieniu komponentu związanego z przywracaniem ładu świata” (M. Gabryś, op. cit., s. 34). W dodatku w obu przypadkach zemsty ostatecznie zaniechano, na co zwrócił uwagę już jeden z pierwszych recenzentów warszawskiego przedstawienia (W. Rabski, *Z teatru. Teatr Polski: „Biała rękawiczka”, sztuka w 5 aktach Stefana Żeromskiego*, „Kurier Warszawski” 1921 nr 68 (09.03.1921), s. 6).

³⁰ Zob. E. Kalembe-Kasprzak, *Prometeusz z przepiórką. Dramaty Stefana Żeromskiego: od Czarowica do Przelęckiego*, Poznań 2000, s. 239.

³¹ W. Rabski, op. cit., s. 5.

³² Ibidem, s. 5.

³³ Ibidem, s. 6.

ośmieszeniem strategii ewentualnej obrony przy użyciu ekspresjonistycznej wizji sztuki:

Proszę nie pytać się dokładnie: jak? co? gdzie? Takie pytania w królestwie filmu są zawsze niedyskretne. A jeśli już się upierać będziecie, że to jest przecież teatr, to mój młody przyjaciel ekspresjonista pouczy was natychmiast, że sztuka ekspresjonistyczna odrzuca prawdę naturalizmu, że choć wszystko się dzieje w świecie pozornie najrealniejszym i nawet tak brutalnie realnym jak *Biała rękawiczka*, wyobraźnia widza „powinna wznieść się ponad rzeczywistość”, zapatrzeć się tylko w „wielkie linie koncepcji” i „wyzwolić z chaosu zdarzeń widomych ukrytą istotę rzeczy”³⁴.

Zdarzały się oczywiście w historii literatury owocne przewartościowania nazw pierwotnie deprecjonujących czy prześmiewczych. Trzeba też uczciwie przyznać, że podział *Białej rękawiczki* na pięć klasycznych aktów bynajmniej nie podnosi jej wartości, nie dodaje powagi, nawet nie wzmacnia spójności tekstu, ale przynajmniej posiada, potwierdzoną w autografie, sankcję autorską. Jakkolwiek, z drugiej strony, ma ją także wersja znana z niestarannie sprawdzonego przez autora pierwodruku.

NUANCES, NOT ONLY OF MORAL NATURE, IN THE EDITIONS OF STEFAN
ŽEROMSKI'S "THE WHITE GLOVE"

Summary

There exist several forms of the text of "The White Glove": apart from the sloppy first edition, there is a rough draft and two fair copies found after the war, of which one – in transcription – was included in the latest edition of the drama in the volume entitled *22 Collected Writings* of 2017. An analysis of the manuscript calls into question some of the editorial decisions, and a comparison of particular editions reveals the complicated process of the author's struggling with the details which influence the images of the characters, the relations between them and the social and moral background of the conflict. The manner of segmenting the text which was changed somewhere in between the manuscript, the premiere and the first edition (from a tragedy in five acts to a drama with a prologue and an epilogue in three acts) influenced the critical reception of the work.

³⁴ Ibidem, s. 6.