

dr hab. Beata Utkowska, prof. UJK
Instytut Literaturoznawstwa i Językoznawstwa
Uniwersytet Jana Kochanowskiego

**Recenzja rozprawy doktorskiej pani mgr Pauliny Przepiórki
pt. *Edycja krytyczna realistycznych dramatów Macieja Szukiewicza*,
napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Beaty Obsulewicz-Niewińskiej (KUL 2024)**

Dysertacja pani mgr Pauliny Przepiórki niewątpliwie wypełnia lukę w badaniach literaturoznawczych. O twórczości dramatycznej Macieja Szukiewicza (1870–1943), modernistycznego poety i dramaturga, wiadomo niewiele – głównie dlatego, że zdecydowana większość jego sztuk nigdy nie została wydrukowana. Anna Podstawka, autorka jedynej monografii artysty, zatytułowanej *Dramaturgia Macieja Szukiewicza* (Lublin 2006) i patronującej omawianej dysertacji, stawia w swojej książce tezę, że dorobek Szukiewicza zasługuje na uwagę badaczy, ale warunkiem podjęcia naukowej dyskusji o jego twórczości jest wydobywanie utworów dramaturga z archiwów i ich wydanie. Rozprawa pani Przepiórki, będąca edycją trzech dramatów Szukiewicza, jest – jak pisze Doktorantka – pierwszym krokiem w tym kierunku, „przyczynkiem do tego przedsięwzięcia” (s. 10). Widać tu wyraźną ciągłość badań prowadzonych w lubelskim ośrodku, podejmowanie przez młodszych badaczy tropów podpowiedzianych przez poprzedników, rozwijanie ich pomysłów. To gwarancja rozwoju nauki, rzeczywistego przyrastania wiedzy.

Monografia Podstawki, na którą Autorka dysertacji bardzo często się powołuje, nie może jednak wyręczać Doktorantki, która jakby zakłada, że czytelnik przeczytał *Dramaturgię Macieja Szukiewicza*, wie o tej dramaturgii wszystko i żadne dodatkowe wyjaśnienia nie są mu potrzebne.

Z przypisu 5 do *Wstępu* – choć jest to informacja istotna i powinna się znaleźć w tekście głównym wywodu – dowiadujemy się, że „Spośród 20 utworów scenicznych tylko 9 udało się Szukiewiczowi wydać w postaci książkowej, wszystkie dzieła ukazały się jeszcze za życia autora” (s. 4). Z tych jedenastu niewydanych Doktorantka wybrała jako przedmiot swoich badań trzy dramaty realistyczne: *Przedwiośnie* z 1913, *Zawód* z 1918 oraz *Swawole Kupidyna* z 1934 roku. Nie wiemy, co zadecydowało o takim wyborze, nigdzie w pracy nie zostało to bowiem wyjaśnione: należy przypuszczać, że chyba konwencja estetyczna (realizm) oraz czas zdarzeń (dramaty współczesne). To domniemanie opieram na zdaniu kończącym pierwszy podrozdział *Wstępu*: „Niniejsza rozprawa, będąca edycją krytyczną trzech realistycznych sztuk

współczesnych: *Przedwiośnie*, *Zawód*, *Swawole Kupidyna*, stanowi przyczynek do tego przedsięwzięcia” (s. 10). Nie wiemy jednak, czy to jedyne nieopublikowane realistyczne sztuki współczesne Szukiewicza, czy też w archiwach i bibliotekach zachowały się również inne tego typu utwory, a wybór trzech wynika z ograniczeń podyktowanych rozprawą? Jeśli tak, to dlaczego akurat te trzy?

Niedopowiedzenie oraz skazanie czytelnika na domysły w przeróżnych obszarach działań pani Przepiórki jest głównym – w moim przekonaniu – mankamentem dysertacji, składającą bardzo potrzebnej i cennej.

Trzon rozprawy tworzą teksty wymienionych dramatów, zajmują one ponad 300 stron pracy (s. 46-361). Drugim składnikiem dysertacji jest paratekst edytorski, czyli komentarze Doktorantki. Składają się na nie cztery wypowiedzi: *Wstęp* (s. 3-34), *Zasady edycji* (s. 35-38), *Metryki* dochowanych przekazów *Przedwiośnia*, *Zawodu* oraz *Swawoli Kupidyna* (s. 39-45), a także przypisy rzeczowe, językowe i tekstologiczne do edytowanych utworów. Rozprawę kończy *Bibliografia* (s. 362-366).

Wstęp zawiera dużo więcej, niż zapowiada skromny tytuł. Jest solidnym, kilkuczęściowym studium o charakterze historycznoliterackim, recepcyjnym i edytorskim. W pierwszej jego części pani Przepiórka dokonała przeglądu stanu badań nad dorobkiem dramaturgicznym Szukiewicza (s. 4-9). W trzech kolejnych podrozdziałach *Wstępu* przedstawiła losy trzech edytowanych dramatów.

Najbogatszym materiałem dysponowała w odniesieniu do pierwszego utworu, czyli *Przedwiośnia*. Szczegółowo omówiła zatem recenzje sztuki, wystawionej w krakowskim teatrze w październiku 1913 roku. Sięgnęła po nieopublikowane, zachowane w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej, Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej w Bydgoszczy oraz Biblioteki Uniwersyteckiej UAM w Poznaniu listy Szukiewicza i do niego kierowane, by przedstawić nieudane zabiegi Szukiewicza dotyczące wprowadzenia *Przedwiośnia* do repertuaru teatrów warszawskich, poznańskich, a nawet wiedeńskich. Zrekonstruowała – w oparciu o tę korespondencję – proces twórczy dramatu, poprawianego przez Szukiewicza. Ponieważ w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu, w Bibliotece Śląskiej (Bibliotece Teatru Lwowskiego), w Bibliotece Narodowej oraz w Bibliotece Jagiellońskiej zachowały się cztery przekazy utworu, mgr Przepiórka pokrótce omówiła zmiany wprowadzane przez autora do kolejnych redakcji tekstu. Do tej ostatniej sprawy wrócę w dalszej części recenzji.

Dużo uboższa dokumentacja zachowała się w przypadku drugiego z edytowanych dramatów, czyli *Zawodu*. Są to głównie recenzje – stosunkowo liczne, *Zawód* był bowiem grany

w Krakowie (1918), we Lwowie (1919), w Poznaniu (1920) oraz w Warszawie (1921). Doktorantka omówiła te recenzje, sprobematyzowała je, wydobyła z nich treści odnoszące się do tematu sztuki (anachronicznego już wówczas, według krytyków, ujęcia feminizmu), jej konstrukcji (najczęściej ocenianej negatywnie) oraz gry aktorskiej (w przypadku zespołów teatru krakowskiego i lwowskiego bardzo chwalonej). Podobnie jak poprzednio, sięgnęła do niewydanej korespondencji Szukiewicza z dyrektorami, reżyserami, aktorami działającymi w kraju i za granicą, poświęconej sprawie zrealizowanych bądź poniechanych wystawień dramatu. Pani Przepiórka pisze, że nie dochowały się żadne materiały dotyczące powstawania *Zawodu* (s. 19), przetrwało natomiast co najmniej pięć egzemplarzy dramatu (do tyłu dotarła), nieznacznie różniących się od siebie. Doktorantka nie przedstawiła tych różnic, co uargumentowała tym, że zmienione wersje pochodzą z przekazów nieautorskich (s. 23) – tę sprawę również dokładniej skomentuję później.

Najtrudniejsze zadanie czekało na mgr Przepiórkę przy próbie rekonstrukcji losów *Swawoli Kupidyna* – sztuki właściwie bez historii. Ponieważ dramat nie doczekał się premiery scenicznej, a w korespondencji Szukiewicza udało się Doktorantce odnaleźć tylko informację o tym, że autor wysłał utwór na konkurs dramatyczny Polskiej Akademii Literatury w 1934 roku – ta część *Wstępu* jest siłą rzeczy najkrótsza. Również jedyny zachowany przekaz *Swawoli Kupidyna* nie pozwolił na jakiegokolwiek analizy dotyczące przemian tekstu.

Raz jeszcze chciałabym podkreślić wysoki poziom naukowy *Wstępu*, rzetelność i rozległość przeprowadzonych przez Doktorantkę kwerend, bardzo bogaty materiał źródłowy, sprawność pisarską Autorki, dobre opanowanie przez nią warsztatu polonistycznego. Zakończenie jednak tej niezwykle ciekawej rekonstrukcji konkluzją, iż edytowane dramaty „pozwalają [...] dostrzec zupełnie nowy wizerunek Szukiewicza jako dramaturga” (s. 33) – bez słowa wyjaśnienia, na czym to „nowe” polega, bez zasygnalizowania jakichkolwiek tropów interpretacyjnych – uważam za dużą stratę. Jest to jeden z przykładów owych, wspomnianych na początku recenzji, „skazań” czytelnika na domysły.

Tych domysłów i przypuszczeń przybywa w kolejnych częściach dysertacji. Rozdział *Zasady edycji* swoim tytułem – w przeciwieństwie do *Wstępu* – więcej zapowiada, niż w rzeczywistości zawiera. Najdokładniej zostały tu wyłożone zasady normowania układu graficznego tekstu oraz jego modernizacji, mniej skrupulatnie – zasady postępowania z błędami i skażeniami, w ogóle natomiast nie zostały wytłumaczone decyzje najważniejsze – czyli wybór podstawy tekstowej edytowanych dramatów. W przypadku *Swawoli Kupidyna* sprawa jest prosta, bo mamy jeden przekaz i tylko on może być podstawą jakiegokolwiek edytorskich działań – o nim nie będę zatem mówiła. Sprawa inaczej jednak wygląda w przypadku

Przedwiośnia, posiadającego cztery przekazy, i *Zawodu*, mającego ich pięć. Doktorantka tylko poinformowała: „Podstawę niniejszej edycji krytycznej stanowią egzemplarze sztuk Macieja Szukiewicza przechowywane w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej jako część spuścizny pisarza” (s. 35), ale nie podała żadnych argumentów, dlaczego akurat te przekazy uznała za najbardziej wiarygodne. Wskazanie na proveniencję – czyli „spuściznę pisarza” – nie jest uzasadnieniem tekstologiczno-edytorskim, tylko informacją o pochodzeniu przekazów.

Moje zastrzeżenia dotyczą głównie braku transparentności w postępowaniu Doktorantki, które albo w ogóle nie zostało udokumentowane w rozprawie, albo trzeba je rekonstruować na podstawie różnych części dysertacji i gubić się w domysłach, ponieważ nierzadko te wypowiedzi nawzajem sobie przeczą.

Na podstawie *Wstępu* oraz rozdziału *Metryki* można stwierdzić, że pani Przepiórka bardzo skrupulatnie wykonała pierwszy etap pracy związanej z przygotowaniem edycji krytycznej, czyli zgromadziła wszystkie przekazy „edytorsko ważne”. Przedstawiła ich historię, sporządziła precyzyjny opis bibliologiczny i zewnętrzny – metryki są pełne, dokładne, profesjonalne, funkcjonalne.

Sformułowanie opinii dotyczącej drugiego etapu postępowania edytorskiego, czyli wydzielenia z tej bazy tekstowej przekazów autentycznych i nieautentycznych, oraz etapu trzeciego, czyli przeprowadzenia krytyki tekstu, sprawia już jednak dużą trudność.

Wszystkie cztery przekazy *Przedwiośnia* Doktorantka z pewnością uznaje za autentyczne (choć takiego pojęcia nie używa): są to trzy maszynopisy z autorskimi poprawkami oraz jeden rękopis autorski – i wszystkie one powinny zostać włączone do krytyki tekstu. W przypadku *Zawodu* sprawa się komplikuje. Z *Metryk* wynikałoby, że trzy przekazy tego dramatu – dwa z Archiwum Teatru im. Słowackiego w Krakowie oraz jeden z Biblioteki Teatru Lwowskiego (dziś Biblioteki Śląskiej) – Doktoranta uznaje za przekazy nieautentyczne, bo opisuje je jako „rękopisy nieautorskie” (s. 42-43). Dwa kolejne – jeden także z Archiwum Teatru im. Słowackiego i jeden z Biblioteki Jagiellońskiej – to chyba przekazy autentyczne, bo zostały scharakteryzowane jako kopie maszynowe tej samej wersji (s. 41-42 i 44), a przekaz z Biblioteki Jagiellońskiej wybrany został na podstawie edycji. Trzy nieautentyczne odrzucamy, dwie autentyczne to kopie, czyli – jak w przypadku sztuki *Swawole Kupidyna* – mimo aż pięciu przekazów *Zawodu*, *de facto* dysponujemy jednym wiarygodnym, brakuje zatem materiału do krytyki tekstu. Ale jest to moja rekonstrukcja na podstawie rozdziału *Metryki*, nie zostało to powiedziane w rozprawie.

Nasuwa się podejrzenie, że taki jest powód, dla którego w dysertacji nie ma żadnego poświadczenia przeprowadzonej przez Doktorantkę krytyki tekstu. Pani mgr Przepiórka

mogłaby zestawić ze sobą tylko przekazy *Przedwiośnia*. Zamiast to zrobić i efekt porównania zaprezentować w postaci rejestru wariantów, „dopasowała” odmienną sytuację tekstową *Przedwiośnia* do sytuacji dwóch pozostałych sztuk i zwolniła się z tego obowiązku argumentem niezrozumiałym i nieprzekonującym: „Mając na uwadze główny cel pracy, odstąpiono także od projektu szczegółowego przedstawienia zmian wprowadzonych przez Szukiewicza w *Przedwiośniu*” (s. 35). Głównym celem pracy jest przygotowanie edycji krytycznej, rejestr wariantów to dowód przeprowadzenia krytyki tekstu. Właśnie „mając na uwadze główny cel pracy”, należało te zmiany przedstawić. Nie kwestionuję, że pani Przepiórka krytykę tekstu *Przedwiośnia* wykonała, ale musimy w to jej działanie uwierzyć na słowo. Dość ogólne omówienie we *Wstępie* zmian wprowadzanych przez autora do kolejnych redakcji tekstu nie zastąpi rejestru wariantów. Podobnie na wiarę musimy przyjąć, że wybrany przez nią na podstawę wydania czwarty, czyli ostatni chronologicznie przekaz *Przedwiośnia* zawiera istotnie ostateczną autorską redakcję tekstu (we *Wstępie* scharakteryzowane zostały zmiany między pierwszym, drugim i trzecim przekazem).

Rekonstruując sposób postępowania Doktorantki z przekazami *Zawodu* używam trybu przypuszczającego i określenia „chyba”, bowiem jej dowodzenie jest tu niespójne. Gdyby trzymać się informacji podanych w *Metrykach*, to dokumentacja tekstowa – jak mówiłam – zwyczajnie nie pozwala na przeprowadzenie krytyki tekstu ani na sporządzenie rejestru odmian do *Zawodu*. Tymczasem Doktorantka tak wyjaśniła swoją decyzję: „zrezygnowano z podania rejestru odmian w przypadku *Zawodu*, gdyż w przypadku lwowskiego przekazu sztuki (rkps BTLw 4183) nie ma pewności, że był to egzemplarz kontrolowany przez autora” (s. 35). Co może oznaczać, że pozostałe cztery „krakowskie” przekazy są identyczne (potwierdzałyby to słowa *Wstępu*: „W zbiorach Biblioteki Teatru Lwowskiego zachował się jeden egzemplarz teatralny dramatu, który nieznacznie różni się od trzech egzemplarzy przechowywanych przez Archiwum Artystyczne i Bibliotekę Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie”, s. 23; warto też pamiętać, że jeden z tych trzech egzemplarzy to kopia maszynopisu z Biblioteki Jagiellońskiej); może też sugerować, że noszą one jednak jakąś sankcję Szukiewicza. Ten ostatni domysł znajduje potwierdzenie w rozdziale *Zasady edycji*, gdzie pojawia się informacja, że jeden – ale tylko jeden – z odręcznych odpisów „krakowskich” różni się od pozostałych, bo zawiera schemat scenografii, którego nie ma w innych przekazach, i że ów odpis został „najprawdopodobniej skontrolowany przez samego autora” (s. 36). Czyli jednak są przesłanki pozwalające go uznać za przekaz autentyczny? Czy nie powinien być w związku z tym włączony do krytyki tekstu, a różnice zestawione w rejestrze wariantów?

Dobrze byłoby również poznać argumentację, która stoi za przypuszczeniem Doktorantki, że Szukiewicz kontrolował ten egzemplarz *Zawodu*. Nie została ona jednak przedstawiona. Sama hipoteza natomiast wystarczyła pani Przepiórcze, aby przekaz ze schematem scenografii wykorzystać w dalszym postępowaniu edytorskim: ponieważ w tekście wybranym przez nią na postawę edycji nie było schematu scenografii, został on dołączony do wydania krytycznego z tego właśnie nieautorskiego odpisu (s. 36).

Opinia o ustalonym w sposób (mniej lub bardziej) krytyczny tekście *Przedwiośnia*, *Zawodu* i *Swawoli Kupidyna* też wypada niejednoznacznie. Dużo wydarzyło się tu dobrego, sporo też złego.

Nadrzędnym celem przygotowania edycji krytycznej jest podanie tekstu poprawnego, autentycznego, integralnego, wedle tradycyjnej nomenklatury – zgodnego z wolą czy intencją autora. Edytorzy zawsze popełniają pomyłki, ale w przypadku rozprawy mgr Przepiórki zaskakuje zarówno skala owych błędów, jak i niezrozumiały powód tej sytuacji. Przekazy wybrane przez Doktorantkę na podstawie wydania nie generują większych problemów tekstologicznych, również problemów z odczytaniem. Są to bardzo dobrze zachowane maszynopisy: *Zawód* bez skreśleń i poprawek, *Przedwiośnie* i *Swawole Kupidyna* z nielicznymi odręcznymi poprawkami autora. Należałoby się więc spodziewać, że otrzymamy tekst względnie „czysty”. Kontrolne, wykonane na potrzeby tej recenzji porównanie tekstu dramatów opracowanych przez panią Przepiórkę z maszynopisami będącymi podstawą edycji ujawniło jednak bardzo dużo różnic. Jest ich kilkadziesiąt i są to ubytki tekstu, nieuzasadnione zmiany fleksyjne, leksykalne, składniowe, stylistyczne itd. – niektóre z nich w istotny sposób zmieniają sens utworów. Podaję najważniejsze przykłady:

Przedwiośnie

s. 49 Wszak nie ja – to róże całują cię na „dzień dobry”. – w podstawie: Wszak nie ja – to róże całują cię na „dzień dobry”. **Szczęśliwie!**

s. 51 Jak **to się** mówi do kogoś, - w podstawie: Jak **się to** mówi do kogoś,

s. 55 macierzyństwo nie podziałałoby na pańską **malżonkę** – w podstawie: macierzyństwo nie podziałałoby na pańską **żonę**

s. 57 A do **której** klasy – w podstawie: A do **którejże** klasy

s. 63 a w te popioły chyba nie wierzysz. – w podstawie: a w te popioły **sam** chyba nie wierzysz.

s. 69 **Weź** sobie jaką książkę z obrazkami i przeglądajcie. – w podstawie: **Weźcie** sobie jaką książkę z obrazkami i przeglądajcie. [z kontekstu wynika, że mówi do córki i Zdzisia]

s. 72 *Sarnicka znika w oknie* – po chwili wchodzi **jakiś** cień na werandę i stojąc za Lenką, słucha uważnie – w podstawie: *Sarnicka znika w oknie* – po chwili wchodzi **jak** cień na werandę i stojąc za Lenką, słucha uważnie [z kontekstu wynika, że mowa o Sarnickiej, nie o „jakimś” cieniu]

s. 78 A że lada świstek z sygnaturą... - w podstawie: A że lada świstek z **tą** sygnaturą...

s. 92 Prosto, prosto, schodkami **do góry**. – w podstawie: Prosto, prosto, schodkami **w górę**.

s. 109 *kręgu jej światła przy stole Błotowska, z robótką przerywaną na kolanach* – w podstawie: *kręgu jej światła przy stole Błotowska, z robótką przerwaną na kolanach*

s. 115 LENKA [...] **pochylając się, poprawia** – w podstawie: LENKA [...] **pochylającą się, poprawia** [z kontekstu wynika, że pochylającą się lalkę]

s. 126 **Czego** nie zgaszona w porę? – w podstawie: **Dlaczego** nie zgaszona w porę?

s. 131 chciałem się **czegoś** napić – w podstawie: chciałem się **czego** napić

s. 133 Jak ja mogłam **się tak** zagapić – w podstawie: Jak ja mogłam **tak się** zagapić

s. 134 Ileś **razy mnie** zdradziła? – w podstawie: Ileś **mnie razy** zdradziła?

s. 135 KIRYŁŁO [...] **Chwyta ją za ramię** – w podstawie: KIRYŁŁO [...] **Chwytając ją za ramię**

s. 143 mogło się dziecko **zgubić** – w podstawie: mogło się dziecko **zagubić**

s. 144 I nie **chwaląc się**, – w podstawie: I nie **chwalący się**,

s. 148 ZDZIŚ **obejmuje ją kurczowo** – w podstawie: ZDZIŚ **obejmując ją kurczowo**

s. 148 ZDZIŚ **przyciska jej dłoń do swego czoła** – w podstawie: ZDZIŚ **przyciskając jej dłoń do swego czoła**

s. 152 KIRYŁŁO [...] **spozstrzega zakłopotanie u Wiktusi** – w podstawie: KIRYŁŁO [...] **spozstrzega zakłopotanie Wiktusi**

Zawód

s. 157 ŻŁOBICKI wieczny **student** – w podstawie: ŻŁOBICKI wieczny **akademik**

s. 161 musi pan **starszą** babę pobawić – w podstawie: musi pan **starą** babę pobawić

s. 176 *wsuwa się nieco olśniony Żłobicki* – w podstawie: *wsuwa się nieco onieśmielony Żłobicki*

s. 186 Tak jest. – w podstawie: Tak jest, **my go...**

s. 186 Odpowie mi pani na jedno pytanie? – w podstawie: Odpowie mi pani na jedno **małe** pytanie?

s. 188 **wraca ku stołu**. – w podstawie: **zawraca ku stołu**.

s. 195 A więc pani to zna? odczuwa? – w podstawie: A więc pani to zna! odczuwa?

s. 207 nie wie, że największa tu **na nią** czeka. – w podstawie: nie wie, że największa tu **ją** czeka.

s. 215 **Dookoła** pełno tarniaku – w podstawie: **Dokoła** pełno tarniaku

s. 220 *całuje ją w głowę, twarz* – w podstawie: *całuje ją w głowę, w twarz*

s. 226 Niech mu to Bóg odpłaci **na dzieciach**. – w podstawie: Niech mu to Bóg odpłaci.
[frazą „na dzieciach” skreślona w podstawie]

s. 234 i wybadaj ją, gdybyś uważała – w podstawie: i wybadaj ją, **a** gdybyś uważała

s. 236 SOLIŃSKA **Irenka!** – w podstawie: SOLIŃSKA **Irka!**

s. 239 No **tak** ta... – w podstawie: No **ta**, ta...

s. 240 Ja też **się** nie wyłączam – w podstawie: Ja też **siebie** nie wyłączam

s. 244 To znaczy, że **ta** nadzieją tylko żyje. – w podstawie: To znaczy, że **tą** nadzieją tylko żyje.

s. 248 *przynosi wyplatane krzesło z **przedpokoju** w głębi* – w podstawie: *przynosi wyplatane krzesło z **pokoju** w głębi*

s. 253 *Marynia jej pomaga, ale **wraz** patrzy na nią zdziwiona.* – w podstawie: *Marynia jej pomaga, ale **wraz, wraz** patrzy na nią zdziwiona.*

Swawole Kupidyna

s. 263 JUREK **przytrzymuje** drzwi wychodzącym – w podstawie: JUREK **przytrzymując** drzwi wychodzącym

s. 267 JUREK z **uśmiechem** – w podstawie: JUREK z **uśmiechem**

s. 271 JUREK [...] *ugryzł się w język* Pani mnie rozumie, prawda? – w podstawie: JUREK [...] *ugryzł się w język **Chodzi o wytłumaczenie jej tego właśnie całuje Stefę w rękę*** Pani mnie rozumie, prawda?

s. 272 Ty to masz za sobą – w podstawie: Ty to **już** masz za sobą

s. 272 Do białego dnia nie zmrużyłam oka – w podstawie: Do białego dnia **potem** nie zmrużyłam oka

s. 277 Ze mną najlepiej **kawa** na ławę. – w podstawie: Ze mną najlepiej **kawę** na ławę.

s. 286 Ani rusz. **Twarda jak** grób. – w podstawie: Ani rusz. **Twarda. Milczała jak** grób.

s. 299 *ukazała na okno **za** zapuszczoną storą* – w podstawie: *ukazała na okno z zapuszczoną storą*

s. 306 *wchodząc z terasy zanim skończyły **się** płas i śpiew* – w podstawie: *wchodząc z terasy zanim skończyły płas i śpiew* [z kontekstu wynika, że bohaterki skończyły swój płas i śpiew]

s. 307 Cały wieczór **przesiaduję** po kątach i udaje sowę. – w podstawie: Cały wieczór **przesiaduje** po kątach i udaje sowę.

s. 308 pakuj się do mego pokoju, pakuj się, pakuj. – No, nie cieszyście się – w podstawie: pakuj się do mego pokoju, pakuj się, pakuj. **A nie każ nam na siebie długo czekać wypchnęła go za drzwi** No, nie cieszyście się

s. 308 Odstąpcie, bo suknię wam **ochlapie**... – w podstawie: Odstąpcie, bo suknię wam **ochlapię**...

s. 317 Ładnie tam będzie wyglądało jego żegnanie się – w podstawie: Ładnie tam będzie wyglądało **to** jego żegnanie się

s. 326 *ciska papierosa i... zatrzymuje się na widok* – w podstawie: *ciska papierosa, w najwyższym wzburzeniu wchodzi do pokoju i... zatrzymuje się na widok*

s. 327 MESTWIŃSKI Jakaś ty śliczna, jakaś ty... Stefa! **cofając się przed nim ku drzwiom z prawej, porywa na ręce**, – w podstawie: MESTWIŃSKI Jakaś ty śliczna, jakaś ty... Stefa! **cofając się przed nim ku drzwiom z prawej, porywa na ręce**,

s. 328 jak się ma kolegów, nie każdy potem zechce – w podstawie: jak się ma kolegów, **z których** nie każdy potem zechce

s. 333 I może już nie **sama**... – w podstawie: I może już nie **samą**...

s. 338 **na którym** położył był – w podstawie: **na który** położył był

s. 338 To dobrze – niech się prześpi. – w podstawie: To dobrze – niech się **trochę** prześpi.

s. 347 nie pozbawiaj mnie **upadającej** muzyki twego głosu – w podstawie: nie pozbawiaj mnie **upajającej** muzyki twego głosu

s. 360 MESTWIŃSKI **do wchodzących** – w podstawie: MESTWIŃSKI **do wychodzących**

Z całą pewnością większość tych różnic, jeśli nie wszystkie, to pomyłki Doktorantki. Nie wiemy jednak tego do końca, ponieważ w rozprawie nie zostały jasno wyłożone zasady wprowadzania emendacji i koniektur. Wiadomo, że wobec skażeń tekstów Szukiewicza Doktorantka przyjęła trzy zasady. Po pierwsze, podjęła decyzję, aby omyłki oczywiste (typu literówki, wahnięcia pióra, brakujące litery) poprawiać milcząco; po drugie, aby błędy konstrukcyjne, typu kwestie dialogowe błędnie przypisane innej osobie lub niekonsekwentny zapis imion osób dramatu, wymienić w rozdziale *Zasady edycji* (s. 36), a także odnotować w przypisach (np. s. 76, s. 99); po trzecie wreszcie, aby brakujące większe całości (np. wyrazy) wprowadzić do tekstu w nawiasach prostokątnych (s. 36). Większość tych poprawek i uzupełnień jest uzasadniona i konieczna. Choć mam wątpliwość, czy ujednolicenie imienia „Wiktusia” i „Wikcia” w *Przedwiośniu* wyłącznie do formy „Wiktusia” powinno obejmować także wypowiedzi postaci – czy Walentowa nie może o swojej koleżance mówić „Wikcia”? (s. 142, s. 144).

Doktorantka nie wyjaśniła natomiast sposobu postępowania z błędami językowymi Szukiewicza poważniejszymi niż literówki, a zatem leksykalnymi czy gramatycznymi, które poprawiane są przez nią w tekście w sposób niekonsekwentny: raz milcząco, innym razem z adnotacją w przypisie. Na przykład w sc. 5 aktu I *Zawodu* w podstawie tekstowej czytamy „Drzwiami z lewej wchodzi Kasia, wnosząc tacę z tartynkami i karafinkę wódki”; w edycji mamy: „Drzwiami z lewej wchodzi Kasia, wnosząc tace [...]” (s. 171). Dalej w utworze mowa jest o tym, że główna bohaterka, Irena, idzie „odebrać od Kasi tace, które odebrawszy, stawia na dalszej bibliotece” – stąd poprawka Doktorantki liczby pojedynczej („tacę”) na mnogą („tace”). Nie mamy jednak tej korekty odnotowanej w przypisie. Tymczasem w sc. 6 tego samego aktu w przypisie znalazła się informacja o błędnym zapisie w podstawie tekstowej wyrazu „hands opp”, poprawionym w edycji na „hands off” (s. 182). Takich sytuacji jest w pracy więcej. Niektóre poprawki, wprowadzone w sposób czytelny, bo z podaniem w przypisie brzmienia podstawy, budzą wątpliwości. Na przykład w sc. 6 aktu II *Zawodu* znajdują się takie didaskalia: „Irena wzięwszy neseser Wiązeckiej stamtąd, gdzie go przed zdjęciem płaszcz z Wiązeckiej położyła – uwalnia go z pokrowców na sofie i strzyże uchem w stronę dziecinnego pokoju” (s. 222). Problematicznym miejscem jest fraza „na sofie”, którą Doktorantka zastąpiła – jej zdaniem błędną – formę w podstawie: „na sobie”. Może jednak chodzi o pokrowce na owym neseserze? Jak to miejsce brzmi w innych przekazach? Czy poprawka opiera się na którymś z przekazów, czy pochodzi od Edytorki? To zasadnicze pytania, na które odpowiada krytyka tekstu. Dlatego jest potrzebna. Czytelnik powinien też otrzymać uzasadnienie tego typu ingerencji edytorskich.

Główny wysiłek, jaki pani Przepiórka musiała podjąć w związku z przygotowaniem samego tekstu, polegał na uporządkowaniu i znormalizowaniu zapisu partii dialogowych oraz didaskaliów – i tę pracę wykonała rzeczywiście bardzo skrupulatnie i sumiennie. Tekst, dzięki ujednoliceniu układu graficznego, zyskał dużą przejrzystość i czytelność. Nie budzą też wątpliwości zasady modernizacji języka przyjęte w edycji, wyłożone w rozdziale *Zasady edycji*, a dotyczące m.in. ortografii, pisowni liczebników, rozwijania skrótów, interpunkcji. Można oczywiście dyskutować z niektórymi decyzjami (np. czy jest sens zachowywać oboczności „gest / giest”; dlaczego tytuły nie są zapisywane kursywą; dlaczego modernizowana forma „tłómaczyć” brzmi „tłomaczyć”, a nie „tłumaczyć”), ale zasady te są przemyślane, zgodne z tradycją uwspółcześniania wypracowaną w edytorskie naukowym i z niewielkimi odstępstwami konsekwentnie realizowane w rozprawie.

Największy natomiast wysiłek Doktorantki związany z opracowaniem tekstu polegał na opatrzeniu dramatów Szukiewicza komentarzami rzeczowymi i językowymi. W mojej ocenie

przynajmniej połowa tej pracy została jednak wykonana niepotrzebnie. Przygotowaniu edycji – tym bardziej krytycznej – musi towarzyszyć pytanie, po co i dla kogo ją robimy. Jeśli – wracając do początku recenzji i motywacji mgr Przepiórki – edytujemy dramaty Szukiewicza, by przywrócić go do obiegu naukowego, to potencjalnym czytelnikom jego utworów naprawdę nie trzeba wyjaśniać, co to jest „ekshumacja”, „kryminal” czy „oranżeria”, co to znaczy „kajać się”, „spiec raka” lub „truchleć”, czym jest „samowar”, „stora” czy „butonierka”, a kim „wisus”, „podlotek” albo „mamka”. W ogóle sędzę, że ktoś, kto nie rozumie słów i zwrotów typu „trza”, „na polu”, „nota”, „monokl”, „ciźba”, „rżeżwy” itp., itd., nie tylko nie sięgnie po Szukiewicza, ale nigdy nic nie czytał i czytać nie będzie. Przed ewentualnym drukiem dramatów sugerowałabym rezygnację z wielu objaśnień językowych, namawiałabym też do niepowtarzania ich w każdym utworze osobno.

Istotne i rzeczywiście potrzebne objaśnienia językowe podane przez mgr Przepiórkę dotyczą zwrotów obcojęzycznych, regionalizmów, wyrazów dawnych, wyszłych już z użycia lub użytych w nieoczywistych kontekstach. Doktorantka podała także w przypisach informacje o ludziach – artystach, pisarzach, naukowcach, filozofach itd. – których nazwiska padają w rozmowach bohaterów dramatów. Rozszyfrowała aluzje literackie, ustaliła realia geograficzne, obyczajowe, społeczne, o których mowa w utworach. Te komentarze są funkcjonalne, komunikatywne, dobrze zredagowane, pomagają zrozumieć tekst. Szukanie informacji do objaśnień nie zawsze zakończyło się sukcesem, podpowiadam więc, że „plombiery weneckie”, których Autorce nie udało się rozszyfrować (s. 85), to „więzienie w pałacu św. Marka w Wenecji, tak nazwane od pokrywającego je dachu z ołowiu (włos. *piombo*), w którym Austriacy dręczyli więźniów politycznych” (*Encyklopedia ogólna wiedzy ludzkiej*, Warszawa 1875, t. 10, s. 173), a przedwojenny kuplet, o którym nic nie wiadomo (s. 304), notowany jest przez Michała Fedorowskiego w tomie *Lud białoruski na Rusi Litewskiego: materiały do etnografii słowiańskiej, zgromadzone w latach 1877-1905*, t. 6, *Pieśni (wraz z nutami)*, Warszawa 1960, s. 530. Sędzę też, że w kilku miejscach należy dodać objaśnienie, m.in. skomentować wypowiedź jednego z bohaterów *Przedwiośnia* na temat sztuki kubistycznej i czystej formy (s. 86), rozszyfrować aluzję literacką w zdaniu *Zawodu*: „»Nareszcie sami« - można by powiedzieć z poetą” (s. 192; być może to aluzja do wiersza Bolesława Londyńskiego pod takim właśnie tytułem; 1903), wyjaśnić, co znaczą słowa głównego bohatera tej sztuki, że jest „jak ojciec zadzumionych” (s. 279).

Opinia o rozprawie doktorskiej pani mgr Przepiórki nie obejmuje, oczywiście, oceny wartości literackiej zaprezentowanych w dysertacji sztuk Szukiewicza, ale po ich lekturze skłonna jestem, niestety, przyznać rację Romanowi Taborskiemu, który uznał późne dramaty

autora *Zawodu* za „typowe wyrobnictwo rzemieślnicze” (s. 7), a nie prof. Annie Podstawce, sugerującej, że w jego dziełach kryją się jakieś „zaskakujące warstwy znaczeń” (s. 8). W mojej ocenie to jednak słabe utwory, szczególnie *Swawole Kupidyna*, warto jednak dać czytelnikom szansę, aby sami wyrobili sobie o nich zdanie, a badaczom historii teatru i dramatu polskiego końca XIX i początku XX wieku dostarczyć materiał do analiz. Ten wysiłek – wydobywania z archiwów niedrukowanych utworów Szukiewicza oraz ich przygotowania do wydania – uważam za największą wartość dysertacji pani Przepiórki, za istotny jej wkład w humanistykę i dziedzictwo kulturowe. Z pewnością rozprawa świadczy o dużym już doświadczeniu tekstologiczno-edytorskim Doktorantki, umiejętności pracy z archiwaliami i rękopisami oraz dojrzałości badawczej Autorki.

Biorąc to pod uwagę i pomimo wyżej wymienionych zastrzeżeń, uważam, że praca pani mgr Pauliny Przepiórki spełnia wymogi stawiane rozprawom doktorskim i może stanowić podstawę do wszczęcia kolejnych etapów przewodu doktorskiego.

Kielce, 03.03.2025 r.

