„Śląskie Studia Polonistyczne" 2023, nr 2 (22)
ISSN 2353-0928
https://doi.org/10.31261/SSP.2023.22.01

CC BY SA

Opublikowano:
10.11.2023

Justyna Teterwak
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
https://orcid.org/0000-0001-8306-9449

W poszukiwaniu autorskiej sygnatury
O wczesnych rękopisach Konrada Bielskiego i Józefa Czechowicza

In Search of Authorial Signature:
On Early Manuscripts
from the Archives of Konrad Bielski and Józef Czechowicz

Abstract: In her article, Justyna Teterwak presents documents from the archives of Konrad Bielski and Józef Czechowicz, which include letters and materials containing Bielski's juvenilia (Bielski's rough drafts and copies of his poems made by Czechowicz). The analysis of individual pages of these autographs has allowed Teterwak to fill some gaps in the current biographical knowledge on the relationship between the members of the group Reflektor and its dynamics (from Bielski's mentoring position to Czechowicz's independence from the influence of the older poet). It has also allowed her to identify and define the agon (after Harold Bloom) present between the two writers in the process of shaping their creative personalities. Signatures preserved in the manuscripts make it especially noticeable. In Bielski's rough drafts, one can see the initial stages of the writer's developing his own signature, marked by the influence, as he repeatedly used Czechowicz's signature in his attempts to work out his. While imitating the characteristic ligature of the younger writer, Bielski abandoned this idea each time. Those copies of Czechowicz's signatures were almost invisible or were blurred, admittedly because Bielski was reluctant to use this personal element, especially one belonging to a friend. It is worth mentioning that Bielski played a great role at the outset of Czechowicz's literary career, which might have been the main reason for his disinclination to use the younger poet's ligature in the process of designing his own signature.
Keywords: signature, Konrad Bielski, Józef Czechowicz, archive, archival turn, biography, juvenilia

Abstrakt: W artykule zaprezentowano dokumenty znajdujące się w archiwach Konrada Bielskiego oraz Józefa Czechowicza, które zdeponowane są w Muzeum im. Józefa Czechowicza w Lublinie. Na dokumenty składają się listy i materiały, w których Bielski zebrał swoje młodzieńcze teksty – brudnopisy – a także odpisy jego utworów wykonane ręką Czechowicza. Analiza poszczególnych kart tych autografów umożliwiła uzupełnienie luk w dotychczasowej wiedzy biograficznej na temat relacji między członkami grupy Reflektor i jej dynamiki (od mentorskiej pozycji Bielskiego po uniezależnienie się Czechowicza od wpływu starszego z poetów). Pozwoliła także na zarysowanie agonu (H. Bloom) uobecniającego się między literatami w momencie kształtowania się ich osobowości twórczych. Jest to zauważalne zwłaszcza dzięki sygnaturom autorskim widocznym

w rękopisach. W brudnopisach Bielskiego można bowiem dostrzec początkowe etapy wymyślania przez pisarza własnego podpisu, które naznaczone zostały wpływem – poeta sięgał w swoich próbach wielokrotnie po sygnaturę Czechowicza. Bielski początkowo wzorował się na charakterystycznej ligaturze młodszego z pisarzy, ale każdorazowo porzucał ten pomysł, a naśladowane zapisy kreślił w niemal niewidoczny sposób lub zamazywał, co czynił być może ze względu na niechęć do korzystania z tak osobistego elementu, jakim jest podpis innego pisarza, zwłaszcza przyjaciela. Kwestia ta wydaje się tym istotniejsza, że Bielski odegrał ważną rolę na początku drogi twórczej Czechowicza.
Słowa kluczowe: sygnatura autorska, Konrad Bielski, Józef Czechowicz, archiwum, zwrot archiwalny, biografistyka, juwenilia

W centrum uwagi badaczy coraz częściej znajdują się ślady przeszłości przechowywane w archiwach. Ponowne docenienie w badaniach wielopostaciowych i niejednorodnych zasobów archiwalnych (Madejski, 2012, s. 297) otwiera przed historykami literatury nowe pola, co w znaczący sposób wpływa na rozwój współczesnej humanistyki. Znaleziska będące owocem wykonanych kwerend pozwalają niekiedy uzupełnić dotychczasową wiedzę faktograficzną, biograficzną (zob. Lejeune, 2001), ale odsłaniają też nowe problemy wymagające dalszego opracowania. Służą także do zrekonstruowania etapów powstawania dzieła, zajrzenia do „laboratorium pisarskiego" (zob. de Biasi, 2015) twórcy. Tego typu materialne podejście jest punktem wyjścia zwrotu archiwalnego (zob. Ulicka, 2010, s. 159–164; 2017, s. 273–302), który umożliwia „pracę w filologicznym (i kulturoznawczym) trybie *ad fontes*" (Lipiński, 2015, s. 178). Z dzisiejszej perspektywy jest to kwestia istotna, bo pokazuje, jak wiele jeszcze zadań stoi przed badaniami archiwalnymi oraz że metody wypracowane w toku analizy rękopisów mogą posłużyć do zbadania dokumentów i innych śladów materialnych, które dotychczas były niedostępne dla historyków literatury.

Za ciekawy aspekt badań archiwalnych uznać trzeba możliwość dodarcia do najwcześniejszych zapisków pisarza. To juwenilia bowiem stwarzają okazję do uchwycenia momentu kształtowania się wyrazu artystycznego twórcy, krystalizowania się osobowości twórczej w przestrzeni rękopisu. W zapiskach tych znaleźć można ślady podejmowanych przez młodego artystę[1] eksperymentów literackich i jego codzienne notatki, widoczne są często także jego wczesne fascynacje, niekiedy (nie)świadome naśladownictwa, wpływy innych autorów. Tego typu aktywność

1 Początkującym pisarzem można być w dowolnym wieku. Konieczną katagorią dla nazwania tekstów juweniliami jest natomiast właśnie młodość. W pracach badawczych podaje się, że o młodzieńczej twórczości mówić można do 21. roku życia autora. W artykule określenia „początkujący" i „młody" stosuję wymiennie.

artystyczną opisał Harold Bloom, badacz zajmujący się między innymi psychologią twórczości (zob. Bloom, 2002). Według niego tożsamość twórcza kształtuje się w **agonie**, bierze w nim udział prekursor (raczej w sposób bierny, pełniąc funkcję wzorca) i **efeb** („silny poeta", który początkowo naśladuje prekursora, by w ostatniej fazie kształtowania swojej tożsamości przejść bunt prowadzący do odnalezienia własnego wyrazu artystycznego).

Zarysowany wątek bloomowski zdaje się istotny w kontekście tego, co znajdzie się w centrum zainteresowania tego szkicu. Skupię się w nim na autografach Józefa Czechowicza i Konrada Bielskiego, które przechowywane są w zbiorach Muzeum im. Józefa Czechowicza w Lublinie. Na badane materiały składają się listy, odpisy wierszy Bielskiego wykonane ręką autora *nuty człowieczej* oraz brudnopisy Bielskiego. Dokumenty te odsłaniają nie tylko proces kształtowania się znajomości dwóch poetów, lecz także to, jak splatały się lub niekiedy też rozchodziły się ich ścieżki artystyczne, oraz to, jak formowały się osobowości twórcze Bielskiego i Czechowicza.

Ważnymi elementami wszystkich badanych autografów są sygnatury obu poetów. Ten, zdawać by się mogło – niepozorny, ślad pozostawiony w przestrzeni rękopisu przez artystę (najczęściej pod utworem) jest znakiem szczególnym, odsyła do rzeczywistości oraz wiąże się z kwestiami prawnymi (z kategoriami autorstwa, autentyczności oraz tożsamości) (Shallcross, 2011, s. 3), ale też, jak pisał Tomasz Dalasiński, stanowi element wiążący podmiot piszący z językową przestrzenią tekstu: „W klasycznych koncepcjach literatury autobiograficznej (mam tutaj na myśli zwłaszcza koncepcję Philippe'a Lejeune'a) sygnatura autorska oznaczała nazwisko w językowej przestrzeni tekstu tożsame nazwisku twórcy oraz użyte w aspekcie autobiograficznym. Ta fundamentalna definicja wynikała z szerszego przeświadczenia literaturoznawców – mającego swoje źródło w filozofii analitycznej – o odpowiedniości między imieniem a jego nosicielem, jeszcze szerzej – odpowiedniości między językiem a bytem. Zgodnie z tym przeświadczeniem, tematyzując swoje istnienie przez jego nazwanie, stwierdzamy to istnienie, łącząc je z prawdą, tzn. odnosimy czyste *signifiant* do jednostkowego bytu przejawiającego się jako samoidentyczne *cogito*" (Dalasiński, 2013, s. 150).

Sygnatura autorska, rozumiana jako podpis twórcy pod dziełem, oprócz tego, że zakotwicza utwór w rzeczywistości pozaliterackiej i wiąże się z kwestiami prawnymi, stanowi element wprowadzający w świat literatury czy sztuki w ogóle. Podpis taki jest istotny z jeszcze jednego względu – pozwala zaistnieć twórcy w przestrzeni publicznej, znajduje swoje miejsce w obiegu literackim. W XX wieku wiązało się to z zaangażowaniem literatów w rozwijającą się wówczas kulturę popularną (Biskupski, 2013, s. 20). Pisanie, postrzegane jako sposób na karierę i uczestnic-

two literatów w życiu kulturalnym, sprzyjało bezpośredniemu kontaktowi odbiorcy z autorem. Można było spotkać literata i poprosić go o coś, co mogłoby upamiętnić owo spotkanie w formie materialnej i tekstualnej, czyli w postaci autorskiej sygnatury. Podpis autora więc, należący już w tym wypadku również do przestrzeni publicznej, nie tylko ma oddawać tożsamość jako kategorię prawną, lecz także zawierać rys osobowości podpisującego się artysty. W kontekście podpisu autorskiego mówić można zatem o mechanizmach autokreacyjnych, które wyrażają się poprzez projektowanie i ćwiczenie własnego podpisu. Mechanizmy te uwidacznia dodatkowo fakt, że sygnatura jest odręczna, może zatem przybrać różne postaci: od połączenia imienia z nazwiskiem, poprzez samo nazwisko, aż do pseudonimu, zapisu inicjałów lub nieczytelnych znaków.

W materiałach z archiwów Bielskiego i Czechowicza znajdziemy ślady prób wymyślania przez twórców ich autorskich sygnatur, a także dowody późniejszego ćwiczenia podpisu przez Bielskiego. Poeta ten, choć w czasach, z których pochodzą badane dokumenty, debiut prasowy miał już za sobą[2], był jeszcze wówczas młodym artystą, który planował swój sukces na polu literatury. Dla młodszego kolegi stanowił natomiast wzór do naśladowania – sam Czechowicz określał Bielskiego mianem „budziciela". Jest to o tyle ważna kwestia, że rysująca się tu relacja nie przystaje do tej opisanej przez Blooma. W relacji polskich poetów nie występuje różnica generacyjna wskazana przez amerykańskiego badacza – Bielski i Czechowicz działali w ramach jednej grupy poetyckiej, byli niemal równolatkami, a ich pozycje względem siebie dopiero się budowały. Zanim zatem przejdę do analizy samej kwestii projektowania sygnatury przez Bielskiego, przybliżę tło biograficzne wyłaniające się ze wspomnień lubelskich twórców oraz ich korespondencji.

Warto zacząć od rekonstrukcji pierwszego spotkania literatów. Zaważyło ono na charakterze początku ich relacji, opierającej się na sprawach okołoliterackich. Wydarzenie to opisane zostało przez Bielskiego oraz Wacława Gralewskiego w tekstach o charakterze wspomnieniowym (Bielski, 1963, s. 110–111; Gralewski, 1968, s. 37–43, 47, 53–55). Spotkanie zaaranżował starszy brat Czechowicza, Stanisław, który poprosił przyjaciół o ocenę twórczości Józefa. Zanim jednak doszło do spotkania, uczulił ich, że w jego odczuciu utwory młodszego brata nie są najlepsze, a on sam jest wrażliwy na krytykę. Opis sylwetki poety zaproponowany w późniejszych wspomnieniach obu literatów utrwalił obraz Czechowicza jako postaci ekscentrycznej.

Młody Czechowicz na spotkanie przyniósł dwa zeszyty swoich juweniliów. Bielski i Gralewski nie ocenili ich wysoko: „Stach

2 Bielski debiutował na łamach „Młodzieży" w 1920 roku.

miał rację. Typowe młodzieńcze wzloty na bardzo słabiutkich skrzydełkach, w najlepszym razie chudziutka młodopolszczyzna" (Gralewski, 1968, s. 40). Ich zdaniem wiersze Czechowicza nie miały oryginalnego wyrazu. Inaczej jednak prezentowała się sprawa twórczości prozatorskiej Józefa – Gralewski zwrócił uwagę na to, że choć widoczne były w niej wpływy młodopolskie, to jednak „szereg fragmentów miało dużą siłę wyrazu. A i temat mógł zaszokować ludzi wychowanych w tradycyjnej dziewiętnastowiecznej moralności" (Gralewski, 1968, s. 41).

Opisane spotkanie było kluczowe dla zawiązania się długoletniej przyjaźni między Czechowiczem a Bielskim. Jej materialnym śladem jest korespondencja poetów. Chronologicznie pierwszy z zachowanych listów napisany został prawdopodobnie około 1922 roku, wkrótce po tym, jak poeci się poznali. Jego treść jest dość lapidarna:

> Nie mogę Pana nigdy zastać w domu, a o umówieniu się, co do godzin przyjęć Staszka nie ma mowy wobec tego, że Pan milczy. Gotów jestem przypomnieć Kochanowskiego (czego milczycie Panie Kondracie...)
>
> Zostawiam Panu *Nowatora* i żegnam. Kiedy usłyszę Błoka? (Czechowicz, [b.r.]a, list z 1922 lub 1923 roku)[3]

Choć zacytowana wiadomość jest krótka, można wyczytać z niej stosunkowo dużo na temat tego, jaki charakter miała wówczas relacja młodych poetów. List napisany został językiem oficjalnym, lecz nie wolnym od aluzji literackich – Czechowicz zawarł w wiadomości nawiązanie do tekstu Jana Kochanowskiego (*Na Konrata*). Ważne wydaje się również wspomniane pośrednictwo Stanisława w aranżowaniu spotkań poetów. Niewykluczone, że na początku znajomości literatów dominowała tego typu forma kontaktu – zakładać można, że w oczach Czechowicza Bielski jawił się jeszcze jako dalszy znajomy, wobec czego kalendarz ich dyskusji literackich mógł być uzależniony od starszego brata Czechowicza. Przytoczona wiadomość wyraźnie łączy się zresztą z wypowiedzią Bielskiego, spisaną w *Moście nad czasem*:

> Do mnie zbliżyła go oczywiście poezja. Byłem szczęśliwym posiadaczem pełnego zbioru poezji Błoka, który wtedy niełatwo było dostać. Czechowicz początkowo przychodził do mnie na wspólne czytanie. Potem mu kolejno pożyczałem poszczególne tomy. Wbrew ogólnie panującym zwyczajom książki zwracał, a przy okazji zawsze mi podrzucał przekład najulubieńszych wierszy. Od Błoka przeszliśmy do

3 W przytoczonych fragmentach z korespondencji Czechowicza zachowano oryginalną ortografię i interpunkcję.

> naszych własnych. Zaczęły się długie i poważne rozmowy (Bielski, 1963, s. 110).

Wspomnienia Bielskiego sugerują, że wspólne spotkania nad literaturą mocno zbliżyły do siebie artystów. Jeśli jednak wierzyć listom Czechowicza, wyglądało to nieco inaczej. Na pewien dystans wskazywałyby również oficjalny ton wynikający z nieprzełamanej jeszcze przez poetów konwencji komunikacyjnej (zob. Skwarczyńska, 1938). Niemniej jednak zacytowany fragment pokrywa się przynajmniej częściowo z wiadomością autora *nuty człowieczej*. Brak silnej więzi wyartykułowany został bezpośrednio w drugim (w kolejności chronologicznej) z zachowanych listów (1923 rok). Na podstawie tego autografu wnioskować można, że Czechowicz zobaczył w Bielskim przyjaciela po nieco ponad roku od ich zapoznania:

> Teraz jednak staje się ten cud, że proszę o zgodę i serdeczność. Bo przyznasz, że mimo pozory i zwierzenia, nigdyśmy przyjaciółmi nie byli. Zawsze był między nami, wyczuwany zapewne i przez ciebie, szklany kwadrat – niedostępność dusz.
>
> I gdybyś wiedział, co sprawiło, że nagle zachciałem zostać twym przyjacielem! Drobnostka, leciutki ton w słowach, któreś mi kilka dni temu powiedział o Staszku, że dobrze z nim i że wróci [starszy brat Józefa chorował na gruźlicę – J.T.]. Ten nieuchwytny niemal *timbre* prawdziwego uczucia, jakim Staszka wspomniałeś, rozgrzeszył cię w moich oczach.
>
> Dotychczas znałem cię z wierzchu i spontanicznych uczuć nie widziałem u ciebie nigdy. Spoza twojego fraka nigdy nie wystawał pręgowany ogon takich rudych chimer (Czechowicz, [b.r.]a, list z 1923 roku).

Kluczową rolę odgrywa w tym liście wyznanie. Czechowicz wprost wyartykułował to, że uznaje Bielskiego za przyjaciela. W świetle tej wiadomości przyczyną znacznego zbliżenia się poetów do siebie nie były wyłącznie sprawy artystyczne, ale również te związane z kwestiami osobistymi. Dotychczasową relację twórców Czechowicz postrzegał jako pozorną. O zmianie sytuacji można mówić dopiero w momencie, gdy Bielski objawił się Czechowiczowi jako osoba zdolna do okazywania emocji – wydał się młodszemu z poetów przez to autentyczny, a tym samym zasłużył na serdeczność z jego strony. Niedostępność Bielskiego dla Czechowicza mogła wynikać z faktu, że pierwszy z nich pochodził z lepiej sytuowanej rodziny, w dodatku był bardziej doświadczony jako poeta. Możliwe zresztą, że Bielski umyślnie próbował zacho-

wać dystans, stawiał siebie bowiem w roli mentora wprowadzającego młodszego kolegę w świat literatury.

O zmianie stosunków między poetami na bardziej familiarne świadczy też sposób, w jaki sformułowany został list. Czechowicz wyrażał się w nim znacznie bardziej otwarcie. Adresat nie był już dla nadawcy „Panem Konradem", a „Drogim Konradem". Skracanie dystansu przy użyciu zwrotu do adresata można zaobserwować, przeglądając również kolejne listy. Czechowicz najpierw zwraca się do Bielskiego oficjalnie „Panie Konradzie", następne dwa listy rozpoczyna od słów „Drogi Konradzie", ostatni natomiast od poufałego zapisu: „Drogi Końdziu!". Wyraźne są tu ślady zmian zachodzących w relacji artystów, która powoli staje się coraz mniej oficjalna. Przełożyło się to także na sposób podpisywania listów. Pierwszy z nich sygnowany jest w charakterystyczny dla Czechowicza sposób, stosowany w korespondencji oficjalnej (inicjał imienia przecinający pierwszą literę nazwiska i nazwisko w pełnej formie). Podpis ten powtórzony zostaje w kolejnym liście z dopiskiem „twój", co, choć nieznacznie, skraca dystans. Kolejne listy Czechowicz podpisuje: „Druh", „Twój J", „Józek". Dość swobodny sposób podpisywania listów może stanowić o bliskości dwóch poetów, zwłaszcza w przypadku ostatniego z zachowanych listów, w którym zwrot do Bielskiego brzmi „Drogi Końdziu", podpis natomiast – „Józek".

Tego, jak sytuacja była widziana przez Bielskiego, nie da się ustalić. Nie dysponujemy korespondencją kierowaną przez niego do Czechowicza. Możliwe zresztą, że odpowiedź na list, którego fragment zacytowałam, nigdy nie powstała[4]. Po latach Bielski przedstawił jednak inny pogląd na to, jak kształtowała się więź łącząca go z Czechowiczem. Nad przytoczonym przeze mnie wcześniej passusem ze wspomnień Bielskiego autor umieścił obszerny wyimek z omawianego listu. Fragment wybrany przez pisarza związany był z rolą, jaką odegrał on na początku drogi poetyckiej Czechowicza. Pisząc więc o relacji, która ich łączyła, miał wiadomość od przyjaciela przed sobą. Pominięcie wątku początkowego statusu relacji poetów, opisanego zresztą w cytowanym przez Bielskiego liście, jest dość zagadkowe i skłania do zastanowienia się nad tym, czy była to świadoma decyzja pisarza czy zwykłe przeoczenie[5].

4 Czechowicz w korespondencji ze Stanisławem Czernikiem napisał, że na wiele wiadomości wysłanych do Bielskiego otrzymał tylko dwie odpowiedzi (zob. Czechowicz, 2011, s. 317); Bielski przyznawał się natomiast, że nie należał do najlepszych epistolistów (zob. Bielski, 1959, s. 2).

5 Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku innego cytowanego przez Bielskiego fragmentu listu, w którym pominięty został wers z wiersza *Nocna kawiarnia*, dołączonego do wiadomości (zob. Czechowicz, [b.r.]a, list z 1923 roku; Bielski, 1963, s. 110–111).

O ile w pierwszej części analizowanego listu Czechowicz skupiał się raczej na kwestiach osobistych, o tyle w dalszej części zdawał Bielskiemu relację z lektury tekstów przyjaciela. Zwracał przy tym uwagę na to, jak wpłynęły one na jego własną wyobraźnię twórczą. Cytował dwa liryki Bielskiego – *Erotyk jesienny* (przytaczając ten tekst, poeta przyznawał się do naśladowania specyficznego rytmu wiersza Bielskiego) oraz *Kołysankę* (prawdopodobnie z pamięci)[6]. Wyimek z drugiego z wierszy, jak zaznaczył poeta, „prześladował" go przez długi czas, został jednak wyparty przez „sny Robinsona" (tj. *Opowieść o nowym Robinsonie*) – późniejszy prozatorski utwór Bielskiego. Fragmenty tego tekstu zainspirowały Czechowicza do podjęcia próby napisania opowieści o Hiramie. Z relacji wynika, że podczas pracy twórczej główną trudnością była dla artysty ilość pomysłów i nieumiejętność połączenia ich w logiczną całość, co ostatecznie wpłynęło na decyzję o odroczeniu prac nad dziełem. Co zdaje się istotne, Czechowicz, opisując własne problemy z twórczością prozatorską, zauważał, co łączyło go w tym aspekcie z Bielskim:

> Chcę aby się to wszystko tak wyklarowało, jak barwy w starym winie, już to wspólną chyba naszą jest cechą, że tak długo nosimy się z planami (Czechowicz, [b.r.]a, list z 1923 roku).

Listem znaczącym w kontekście budującej się relacji między poetami jest ten napisany przez Czechowicza w ostatni dzień 1923 roku. Intencją nadawcy była próba nakłonienia przyjaciela do poczynienia swego rodzaju bilansu dotychczasowej twórczości. Czechowicz zwracał przy tym Bielskiemu uwagę, że ten skłania się zbyt do „perwersji intelektualnych" (Czechowicz, [b.r.]a, list z 31 grudnia 1923 roku), zamiast do tego, co codzienne i bliskie. Wskazywał, że kwestia ta znacząco wpływa na wartość wierszy Bielskiego. Zarzucał mu przy tym nieumiejętność lub niechęć do sięgania do „drugiej i trzeciej świadomości" (Czechowicz, [b.r.]a, list z 31 grudnia 1923 roku), do miejsca, z którego dobywa się „głos melancholii" (Czechowicz, [b.r.]a, list z 31 grudnia 1923 roku). Autor *Kamienia* w liście wzywał przyjaciela do odzyskania roli „budziciela", co jednak istotne – wobec samego siebie. W kontekście tego autografu widoczne staje się to, że relacje między poetami uległy przekształceniu. Początkowa pozycja Bielskiego jako dominującej osoby, autorytetu Czechowicza – adepta poezji, zmieniła się, Bielski stał się równym przyjacielowi poetą czy wręcz

6 Czechowicz podaje wersję: „smutny, piszę dla ciebie tęskną kołysankę", w rękopisie Bielskiego natomiast wers ten brzmi: „Senny tworzę dla ciebie smutną kołysankę".

„zagubionym przewodnikiem", podczas gdy Czechowicz przyjął funkcję nowego „budziciela".

Sporo o umacniającej się więzi między poetami, jak i o ich dalszych losach poetyckich mówią dwa ostatnie listy Czechowicza do Bielskiego: pierwszy z listów został napisany z okazji imienin Bielskiego dnia 19 lutego 1924 roku, drugi natomiast wysłany podczas pobytu Czechowicza u siostry w Brodach (datowany na 16 lipca 1925 roku). Oba cechują się wyraźną poufałością wobec adresata, ale też tematyka obu związana jest głównie z literaturą i procesami twórczymi.

W wiadomości zapisanej na imieninowej kartce pojawił się ton zbliżony do tonu wcześniej omówionego listu. Czechowicz uczulał Bielskiego, by ten nie dał się zaślepić „trzydniowym lub dwugodzinnym teoriom życiowym pod hasłem urbanizmu, praktykowanym w spelunce i hotelu" (Czechowicz, [b.r.]a, list z 19 lutego 1924 roku)[7]. Ostatni z zachowanych listów wykorzystany został przez Bielskiego w artykule *Z niepowrotnej przeszłości* do ukazania rozterek towarzyszących Czechowiczowi w procesie „poszukiwania maniery własnej" (Bielski, 1959, s. 9). Bielski, przedstawiając ówczesne zmagania artysty, w pewnym stopniu się od nich dystansował. Opisujący swoje trudności Czechowicz uwzględniał jednak w nich przyjaciela:

> Szczerze ci się przyznam, że chociaż idziemy obaj na lewo to jednak wagmanostwo zadowolić nas nie może (wybacz, że mówię za obydwóch...), najlepszym zaś dowodem tego okres jasieńszczyzny, dekoracyjnej, patetycznej i bluffowej (Czechowicz, [b.r.]a, list z 19 lutego 1924 roku).

Wyraźnie widoczna staje się tu zmiana dynamiki w relacji literatów, Bielski z autorytetu staje się współtowarzyszem poszukiwań.

Materiałem, który prowokuje do stawiania dalszych pytań o więź łączącą młodych twórców, nie dając przy tym jednoznacznych odpowiedzi, jest zbiór kilku tekstów Bielskiego przepisanych ręką Czechowicza ([b.r.]a). Zachowały się cztery karty, na których poeta odpisał (na jednej lub dwu stronach) cztery wiersze przyjaciela: *Do przyjaciół*, *Erotyk jesienny*, *Fraszkę* i *Rewolucje*. Teksty te pochodzą z lat 1921–1923[8].

Elementami, na które warto zwrócić uwagę, są przede wszystkim sygnatury – Czechowicz podpisał teksty w imieniu swoje-

7 Cytat ten stanowi aluzję do listu Bielskiego do Stanisława Czechowicza: „Miłości dwugodzinne, jedno- i dwudniowe nie są jednakie tem do czego się dąży, ale przychodzić muszę, one dają złudzenia chwili, »to co najważniejsze«". Bielski, [b.r.]a, list z 15 października 1923 roku, k. 7v–8r.

8 Dwa z utworów zostały opublikowane: *Do przyjaciół* – w „Reflektorze" w 1923 roku (egzemplarz nienumerowany, s. 29) i w „Kamenie" w 1985 roku (nr 13, s. 3); *Erotyk jesienny* – w „Kamenie" w 1938 roku (nr 3–4, s. 36).

go przyjaciela. Zrobił to w sposób wariantywny, łącząc inicjał imienia z nazwiskiem Bielskiego. Powstały trzy formy zapisu: „KBielski", „KBielski." (gdzie „K" zapisane zostało tak, jakby Czechowicz rozpoczął pisanie od litery „J" lub „H"), „K. Bielski". Jest to o tyle istotna kwestia, że gdy starszy z poetów wypracował już własną sygnaturę, podpisywał się właśnie w ten sposób. Można więc przypuszczać, że zapis ten mógł być zasugerowany przez Czechowicza.

Warto w tym miejscu zastanowić się nad możliwymi przyczynami powstania tych autografów. Być może chodziło o utworzenie kopii tekstów i dokonanie na nich korekty na prośbę Bielskiego albo przepisanie liryków na własny użytek (czego powodem był podziw dla starszego kolegi; wskazywać na to może fakt, że przepisany został również *Erotyk jesienny*, który skłonił Czechowicza do naśladownictwa). Niewykluczone, że odpisy powstały w celu podarowania ich komuś – choćby właśnie Bielskiemu, który następnie wykorzystał autografy (taki scenariusz sugerują podpisy oraz skreślenia na tekstach, które później ukazały się drukiem; w analogiczny sposób poeta postępował z utworami opublikowanymi lub przeniesionymi do specjalnego zeszytu, do którego Bielski przepisywał wyselekcjonowane teksty ze swojej dotychczasowej twórczości). Najbardziej prawdopodobną przyczyną stworzenia autografów Bielskiego przez Czechowicza jest jednak przepisanie przez niego utworów mistrza ze względu na sympatię do autora i chęć zachowania jego wierszy dla siebie.

Odnotować przy tym należy, że wiersze w odpisach Czechowicza, wersje tych utworów zachowane w archiwum Bielskiego oraz te, które przekroczyły próg publikacji, nie są identyczne. Jako pierwsza przy porównywaniu tych wariantów rzuca się w oczy interpunkcja. Znaczna część zmian polega na pominięciu w odpisach znaków interpunkcyjnych kończących wersy, co być może wynikało z przeoczenia lub własnych przyzwyczajeń autora *Kamienia*. Możliwe, że stąd wynika zapis ostatniej strofy *Do przyjaciół*, w której Czechowicz rozbija zdanie wykrzyknikiem: „Lecz wierzę, coś się stanie na ziemi czy morzu/ Coś co przyjdzie jak piorun, jak wicher zaśwista!/ Że któryś z nas, nareszcie na nieprawem łożu/ Potwornego nad ranem spłodzi antychrysta" (Bielski, [b.r.]b, k. 1r, *Do przyjaciół*, odpis wykonany ręką Czechowicza). Zmiany, których dokonał Czechowicz, polegają na stawianiu przecinków zamiast kropek i na odwrót lub wykrzykników w miejsce innych znaków interpunkcyjnych. Są to jednak modyfikacje nieliczne i raczej nieingerujące w rytm czy sens.

Poza modyfikacjami, które mogły wystąpić omyłkowo, należy wskazać na zmiany interpunkcyjne, niosące z sobą wyraźne konsekwencje. Pojawiają się one w odpisie *Rewolucji* kilka razy. Interwencja Czechowicza w ewidentny sposób zmienia między innymi rytm dwuwersu, który w rękopisach Bielskiego przybrał

postać: „Dziś wieczorem – Drżą usta i trzęsą się ręce,/ Gorączka nieustanna, trwoga przyczajona". Zmiany wprowadzone przez młodszego z poetów doprowadziły do nieznacznie odmiennej wersji tego fragmentu: „Dziś wieczorem. Drżą usta i trzęsą się ręce./ Gorączka nieustanna. Trwoga przyczajona". Czechowicz oddzielił kropkami poszczególne elementy i w ten sposób – przez szybki, dynamiczny rytm – wzmógł uczucie niepokoju. W innym miejscu poeta przeniósł myślnik, łącząc dwa zdania, w miejsce znaku wykorzystanego przez Bielskiego wstawił przecinek. Dzięki temu zmienił organizację drugiego z wersów, ciąg słów przekształcając w wyliczenie. W wariancie autorskim „Uczone szpargały" zestawione są z „zatęchłą, starą mądrością". Natomiast Czechowicz dwuwers zapisał w ten sposób: „Walą się pod naporem tłumu biblioteki –/ Zatęchła, stara mądrość, uczone szpargały". Pisarz zrezygnował również z zapisu słowa „Uczone" wielką literą. Podobna sytuacja widoczna jest w ostatnim wersie utworu: w oryginale – „Tylko Ciebie nie było tam Galilejczyku!!!!!!", natomiast u Czechowicza pojawił się zapis „Tylko ciebie nie było tam galilejczyku.". Poeta zrezygnował nie tylko z rozwiązania interpunkcyjnego, jakie zastosował Bielski, lecz także z majuskuły, co stanowi charakterystyczne cechy jego późniejszych tekstów.

Obecność tych zmian w *Rewolucji* jest zastanawiająca – pojawiły się one bowiem nie tylko w związku z interpunkcją czy wielką lub małą literą, ale też w innych zabiegach Czechowicza, które postrzegać można już jako działania redakcyjne na tekstach Bielskiego (poprawienie zapisu „Wychodowali" na „Wyhodowali", „niesie" na „znosi", zamiana kolejności wyrazów wynikająca ze względów rytmicznych: „I na placach publicznych chce tańczyć bolero" / „I na placach publicznych tańczyć chce bolero"). Interesujące jest natomiast to, że poeta zrezygnował z oznaczania cyframi arabskimi kolejnych części utworu (składa się on z 9 części) oraz pominął jego podtytuł (*Obrazek jakich wiele*). Była to raczej świadoma decyzja, jeśli Czechowicz przepisywał tekst z dostępnych dzisiaj autografów – Bielski w obu swoich wersjach podtytuł wyróżnił stopniem pisma, umiejscowił go również bezpośrednio pod tytułem, trudno więc uznać, że przepisujący przeoczył ten element.

Część ze zmian, które pojawiły się w wersji Czechowicza, a które nie pokrywają się z wariantami Bielskiego, uznać należy za błędy („To" / „Ta"; „męczone" / „zmęczone"; „Nóg tysiące" / „Nóg tysiącem"; „rymach" / „rynnach") lub zmiany będące efektem zastosowania starej pisowni („lodowatem" / „lodowatym"). Podobna sytuacja występuje zresztą w *Erotyku jesiennym*, w którym oprócz zmian interpunkcyjnych pojawiły się przeinaczenia prawdopodobnie wynikające z pomyłek przy przepisywaniu („leszczynie-krzewinie" / „leszczynie-krzewiny"; „Upojonej" / „Upojone"; „dziewczynki" / „dziewczynie").

Warto zatrzymać się na chwilę przy utworze *Do przyjaciół*. W archiwum Bielskiego zachował się on w postaci maszynopisu (nie wiadomo jednak, czy powstał przed kopią, czy już po; zresztą sam maszynopis może nie być wersją utrwaloną przez Bielskiego). Tekst został opublikowany dwa razy – w „Reflektorze" i w „Kamenie" (zob. przypis 8). Sprawą interesującą jest tu jednak to, że każdy z wymienionych wariantów, razem z odpisem Czechowicza, jest nieco inny pod względem interpunkcyjnym i leksykalnym, co daje cztery wersje jednego wiersza. Sam odpis wykonany przez Czechowicza nie przypomina tylko jednego ze wspomnianych zapisów tekstu Bielskiego. Wskazać należy kilka istotnych różnic: 1) w odpisie i publikacjach widnieje wers zapisany w postaci: „Niezrównane i sprośne kawały", natomiast w maszynopisie: „Wierszowanie wesołe i sprośne kawały"; 2) zmiana jednego leksemu w piątej strofie sprawia, że powstają trzy wersje jednej linijki tekstu: w odpisie i maszynopisie „nieznane", w „Reflektorze" – „dalekie", w „Kamenie" – „pustynne"; 3) odnotować warto również zmianę wynikającą zapewne z uwspółcześniania języka: w odpisie i „Reflektorze" występuje zapis „nieprawem", w maszynopisie i „Kamenie" – „nieprawym", co sugeruje, że maszynopis najprawdopodobniej powstał później niż kopia Czechowicza. Odpis wiersza natomiast jest pewnego rodzaju kontaminacją pozostałych wersji, co tym bardziej utrudnia określenie czasu powstania odpisu, ale sugeruje też, że mogły istnieć jakieś wersje pośrednie tego utworu, z których korzystał Czechowicz.

O ile obecność sygnatur w korespondencji nie powinna dziwić, o tyle opisane przeze mnie wcześniej podpisy wykonane ręką Czechowicza są zastanawiające. Gdy dodamy do tego kolejne, odnalezione w zapiskach Bielskiego (w dwóch notesach i na luźnych kartach), sprawa staje się jeszcze bardziej interesująca, zwłaszcza że w autografach tych, obok sygnatur Bielskiego, rozpoznać można ligatury charakterystyczne dla Czechowicza (nachodzące na siebie litery „J" i „C"). Zagadkowa obecność inicjałów poety, jak i różnych form identyfikacji Bielskiego za pomocą pisma wynika zapewne z ćwiczenia przez właściciela notatników swojego podpisu. Szukanie autorskiej sygnatury przez Bielskiego rozpoczęło się przypuszczalnie jeszcze przed złożeniem podpisów na odpisach Czechowicza, a ślady tego pozostały w zeszycie pełniącym funkcję brudnopisu (Bielski, [b.r.]b).

Zmagania Bielskiego w tej materii widoczne są już od pierwszych stron tego notatnika. Trzy rozpoczynające dokument karty noszą znamiona różnych prób. Na pierwszej stronie widnieje pełen podpis (imię i nazwisko), sporządzony ołówkiem. Na kolejnej karcie pisarz skrócił już imię i nazwisko do inicjałów – delikatnie nakreślił litery ołówkiem. W zapisie tym skupił się na ozdobnikach. Sprawiły one, że zapis stał się nieczytelny, co prawdo-

podobnie było powodem niezadowolenia Bielskiego, który przekreślił nieudany wariant sygnatury. Na karcie trzeciej podpisy są już wyraźniejsze (znajdują się tam cztery różne próby). Pisarz zanotował imię, akcentując w nim – za pomocą dekoracyjnego zapisu – litery „d" i „K". Tylko w jednej z sygnatur uwzględnił w zapisie nazwisko, zostało ono jednak urwane w połowie („KonradBie").

Pierwsze podpisy imitujące ligaturę Czechowicza znajdują się już na szóstej karcie zeszytu (Bielski, [b.r.]b). Dwie obecne na niej kopie sygnatury są niemal całkiem zamazane. Skreślenia te wykonano z dużym naciskiem, z intencją, by ślady podpisu były niewidoczne pod warstwą ołówka. Z jednej strony przypuszczać można, że pierwotnie pisarz zdecydował się na wykorzystanie jako wzoru ligatury kolegi, uznał jednak finalnie ten pomysł za nie do końca trafny. Jedną z przyczyn skreślenia prób autografu mogło być zdawanie sobie przez Bielskiego sprawy z tego, że o ile połączenie liter „J" i „C" było łatwe i dawało estetyczny efekt, o tyle tego typu zabawa z własnymi inicjałami Bielskiego nie pozwalała na uzyskanie dobrej kompozycji. Z drugiej strony pisarz nie chciał korzystać z tak osobistego elementu, jakim jest bez wątpienia sygnatura innego autora. Natomiast to, że sam postrzegany był przez Czechowicza jako wzór do naśladowania, powodowało pewien dyskomfort przy inspirowaniu się podpisem przyjaciela. W mniemaniu Bielskiego mogło to stanowić zagrożenie dla jego własnej pozycji w tej relacji. Wyraźne zatem stało się dążenie Bielskiego do wytworzenia własnego wzorca, nieprzypominającego sygnatury sugerowanej przez młodszego kolegę. To z kolei uwyraźnia sytuację przeciwną do tej opisywanej przez Blooma. Pozycję **efeba** w tym wypadku zajmował Bielski, który starał się uwolnić od wpływu Czechowicza, przyjmującego rolę prekursora.

Na karcie siódmej widnieją jednak kolejne dwie imitacje ligatury (Bielski, [b.r.]b). Zapisane są delikatnie ołówkiem na marginesie. Sposób wykonania autografów sugeruje, że pisarz chciał, by pozostały one prawie niezauważalne. Na odwrocie karty natomiast znajduje się dość nieczytelny podpis Bielskiego – wyraźne w nim pozostają jedynie dwie pierwsze litery („K" i „B"). Ten wariant podpisu nakreślony został w ozdobnej postaci – po drugiej z liter znajdują się pętle, które mają imitować resztę nazwiska, następnie widoczne jest załamanie, prowadzące linię pisma w dół, w kolejną pętlę kończącą sygnaturę. Autograf ten przypomina podpis poety używany przez niego w późniejszych latach.

Ligatura Czechowicza pojawia się w zeszycie jeszcze na pierwszych stronach kart: dziesiątej (ligatura zapisana została trzykrotnie na marginesie wyraźnym pochyłym pismem, za ligaturami dopisano kropki), dwunastej oraz trzydziestej piątej (Bielski, [b.r.]b, k. 10r, 12r, 35r). Wariant z karty dwunastej Bielski wykonał w dość interesujący sposób. Zapisał go, nie odrywając

ręki od papieru – rozpoczął podpis od litery „J", przez co litera „C" przybrała spiralny kształt, przypominający nieco „@" (łac. *at*). Jest to o tyle ważne, że dwie kolejne próby wymyślenia własnej sygnatury przez Bielskiego opierają się właśnie na tego typu spiralnym kształcie, w którym autor umieszcza literę „B" (Bielski, [b.r.]b, k. 13r, 34v). Pisarz zapewne uznał ten podpis za mało czytelny lub niezbyt wygodny do ponawiania. Druga próba jest bardziej niewyraźna i to ona mogła doprowadzić do porzucenia tego pomysłu.

Ostatnia imitacja podpisu Czechowicza jest zamazana – wnioskować można, że tymczasowo Bielski zarzucił pomysł wzorowania się na sygnaturze przyjaciela, zwłaszcza że na kolejnych kartach powraca do zapisu „KBielski" (sygnatura przykryta została inicjałami WH, co prawdopodobnie stanowi nawiązanie do pseudonimu Wicher-Huraganowicz, użytego przez literata na łamach „Lucifera"). Na kolejnych stronach zeszytu pojawia również się eksperyment z literą cyrylicy – „Б", w łacińskim alfabecie odpowiadającą literze B. Próba ta także została przekreślona.

Istotne w zeszycie Bielskiego zdają się dwie strony, które są niemal w całości pokryte skreśleniami (Bielski, [b.r.]b, k. 65v, 66r). Można jednak dostrzec ciekawe elementy, które sugerują, jaka wersja podpisu finalnie zwyciężyła. W centralnej części strony (k. 65v) zapisane są inicjały Bielskiego, i to one są na stronie najwyraźniejsze. Znacznie częściej jednak autor ćwiczył sygnaturę, w której pierwsza litera imienia była połączona z nazwiskiem. Uznać zatem można, że to do takiego zapisu Bielski był najbardziej przekonany, to tę sygnaturę ćwiczył, pracując nad charakterystycznym wąsem pod nią.

Prześledzenie prób autografu, które widnieją na kartach odłączonych od zeszytu (Bielski, [b.r.]c), prowadzi do zbliżonych wniosków. Na autografach ujawnia się duża chęć Bielskiego do posługiwania się inicjałami, które zapisywane są w sposób wariantywny („KB"; „K.B."; „KB."). Widoczne jest również, podobne jak w zeszycie (Bielski, [b.r.]c), „wstydliwe" zapisanie ligatury Czechowicza. Nakreślona została ona delikatnie ołówkiem (narzędzie nie było dociskane zbyt mocno do papieru). Na ostatniej z kart natomiast widnieje już niemal triumfalny zapis „KBielski" z charakterystycznym elementem ozdobnym – autograf został sporządzony dużym stopniem pisma w widocznym miejscu. Ten ostatni podpis obecny jest w drugim z zeszytów na stronie tytułowej (Bielski, [b.r.]b, k. 1r). W tym samym zeszycie jednak pojawiły się również próby zapisu własnej ligatury – Bielski odtworzył ją ponownie na trzeciej stronie okładki. Sygnatura wypracowana w procesie poszukiwań pozostała z poetą na lata, choć w nieczytelnej i uproszczonej wersji, widocznej choćby w umowach wydawniczych z lat siedemdziesiątych oraz w dedykacji zapisanej

w tomiku *Siedem dawnych wierszy* podarowanym Marii Bechczyc-Rudnickiej w 1960 roku (Bielski, 1960).

Analiza autografów Konrada Bielskiego ukazała aspekty jego osobowości z pewnością niemożliwe do dostrzeżenia wyłącznie na podstawie tekstów, które przekroczyły próg publikacji. Nie na wszystkie pytania postawione w szkicu udało się znaleźć odpowiedzi, niemniej jednak analiza materiałów źródłowych związanych z awangardą lubelską rzuciła nowe światło na więź łączącą członków grupy Reflektor. Ukazanie dynamiki relacji Bielskiego i Czechowicza – od mentorskiej pozycji pierwszego z nich, przez ustawienie się obu poetów na równi, po wyraźne wysunięcie się Czechowicza na pierwszy plan – pozwoliło na zarysowanie uobecniającego się między nim a Bielskim bloomowskiego agonu. Mimo kolektywistycznego charakteru pracy w grupie literackiej i faktu, że artyści byli niemal równolatkami, w ich relacji pojawił się opisany przez Blooma lęk przed wpływem. Stało się tak jednak tylko w przypadku Bielskiego, który delikatnie, niemal wstydliwie kreśląc w swoich notesach sygnatury Czechowicza czy zamazując je, być może nie chciał się przyznać nawet przed samym sobą, że korzysta z tak osobistej rzeczy przyjaciela, jakim jest jego własny podpis. Obawa Czechowicza przed wpływem Bielskiego wydaje się w świetle przeanalizowanej korespondencji raczej znikoma. Poeta świadomie i dość swobodnie sięgał po twórczość innych, w tym Bielskiego, w celu wypracowania własnego stylu. Co więcej, zdecydował się na ingerencje w materię utworów przyjaciela, który początkowo stanowił dla niego wzór. Być może moment sporządzania tych odpisów był tą chwilą, w której Czechowicz uznał, że jest lepszym poetą niż Bielski.

Bibliografia

Biasi Pierre-Marc de, 2015: *Genetyka tekstów*. Przeł. Filip Kwiatek, Maria Prussak. Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, Warszawa.

Bielski Konrad, [b.r.]a: [Listy]. Muzeum im. Józefa Czechowicza w Lublinie. Sygn. MC 172R.

Bielski Konrad, [b.r.]b: [Utwory młodzieńcze z lat 1918–1924]. Muzeum im. Józefa Czechowicza w Lublinie. Sygn. MC 167R.

Bielski Konrad, [b.r.]c: [Wiersze Konrada Bielskiego i innych]. Muzeum im. Józefa Czechowicza w Lublinie. Sygn. MC 168R.

Bielski Konrad, 1959: *Z niepowrotnej przeszłości*. „Kamena", nr 19–20, s. 2, 9.

Bielski Konrad, 1960: *Siedem dawnych wierszy*. Lubelska Spółdzielnia Wydawnicza, Lublin. Egzemplarz dostępny w zbiorach Muzeum im. Józefa Czechowicza w Lublinie. Nr inwent. 3168.

Bielski Konrad, 1963: *Most nad czasem*. Wydawnictwo Lubelskie, Lublin.

Biskupski Łukasz, 2013: *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym w Łodzi*. Narodowe Centrum Kultury–Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej, Warszawa.

Bloom Harold, 2002: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. Agata Bielik-Robson, Marcin Szuster. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2002.

Czechowicz Józef, [b.r.]a: [Listy]. Muzeum im. Józefa Czechowicza w Lublinie. Sygn. MC 62R.

Czechowicz, [b.r.]b: [Odpisy utworów Konrada Bielskiego wykonane ręką Józefa Czechowicza]. Muzeum im. Józefa Czechowicza w Lublinie. Sygn. MC 42R.

Czechowicz Józef, 2011: *Listy*. Oprac. Tadeusz Kłak. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.

Dalasiński Tomasz, 2013: *Syllepsis i sygnatura w poezji Adama Wiedemanna*. „Tekstura", T. 1 (4), s. 147–159. Pobrano z: https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/2052/Tek.2013.013,Dalasinski.pdf?sequence=1 [8.09.2023].

Gralewski Wacław, 1968: *Stalowa tęcza. Wspomnienia o Józefie Czechowiczu*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Lejeune Philippe, 2001: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. Regina Lubas-Bartoszyńska. Przeł. Wincenty Grajewski et al. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków.

Lipiński Łukasz., 2015: *O zwrocie archiwalnym i praktyce badawczej w perspektywie Teorii Aktora-Sieci. Zwrot archiwalny wobec innych zwrotów*. W: *Tematy modne w humanistyce. Studia interdyscyplinarne*. Red. Łukasz Grajewski et al. „ProLog. Interdyscyplinarne Czasopismo Humanistyczne" – Zakład Antropologii Literatury i Edukacji Polonistycznej. Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, s. 178–189.

Madejski Jerzy, 2012: *Archiwum badacza literatury jako problem teoretycznoliteracki*. W: *Strukturalizm w Europie Środkowej i Wschodniej. Wizje i rewizje*. Red. Danuta Ulicka, Włodzimierz Bolecki. Fundacja Akademia Humanistyczna–Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, Warszawa, s. 296–309.

Shallcross Bożena, 2011: *Poeta i sygnatury*. „Teksty Drugie", nr 5, s. 53–61.

Skwarczyńska Stefania, 1938: *Teoria listu*. W: *Archiwum Towarzystwa Naukowego we Lwowie. Wydział I Filologiczny*. T. 9. Towarzystwo Naukowe Lwów, s. 1–373.

Ulicka Danuta, 2010: *Zwrot archiwalny (jak „ja" go widzę)*. „Teksty Drugie", nr 1–2, s. 159–164.

Ulicka Danuta, 2017: *„Archiwum" i archiwum*. „Teksty Drugie", nr 4, s. 273–302. https://doi.org/10.18318/td.2017.4.17.