https://doi.org/10.18778/8331-374-0.01

Jadwiga Goniewicz

SŁOWO WSTĘPNE

Niniejszy tom jest drugą częścią edycji pism Włodzimierza Kirchnera, której celem jest wydanie krytyczne tekstów autora. Przez niemal siedemdziesiąt lat znajdowały się one wyłącznie w autorskich rękopisach i maszynopisach. Publikacja ta stanowi kontynuację pierwszej części, która ukazała się w 2023 roku. W jej zakres wchodzą dwa ostatnie nieopracowane dotąd źródła: *Pamiętnik* Włodzimierza Kirchnera pisany od grudnia 1953 prawdopodobnie do lata 1954 roku oraz szkic *O poczuciu malarskim w fotografice* z listopada 1953 roku. Edytorki pominęły okres międzywojenny, kiedy Kirchner koncentrował się zasadniczo na zagadnieniach związanych z fotografią[1], a plonem tych studiów stał się wymieniony wyżej szkic. W tym okresie fascynował się również filmem; w periodyku „Ekran i Scena", gdzie od roku 1924 pełnił funkcję kierownika działu filmowego[2], zamieszczał wiele swoich tekstów, których tematyka świadczyła dobitnie, którą gałąź sztuki uznał za najdoskonalszą, dość wskazać typowy dla jego poglądów na estetykę szkic *Humor i umilanie wzroku w amerykańskim filmie*[3].

---

[1] Cenne są zwłaszcza uwagi Włodzimierza Kirchnera o fotogeniczności, zob. An. Wal., *Fotogenia ma swoje kaprysy – mówi artysta Wł. Kirchner. Na czym polega fotogeniczność*, „Kino" 1930, nr 19, s. 3.

[2] B. Gierszewska, *„Ekran i Scena" (1919–1932)*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej" 1993, nr 4, s. 71–85.

[3] Bogato ilustrowany szkic ukazał się w czasopiśmie „Ekran i Scena" 1925, nr 5, s. 5–9.



Il. 1. Zdjęcie Wandy Lutosławskiej z Peszyńskich, zrobione w 1913 r. przez Włodzimierza Kirchnera w atelier przy ul. Wierzbowej 8
Zbiory Polskiej Akademii Umiejętności

Kirchner, odszedłszy z Kościoła katolickiego w 1909 roku, otworzył wraz z żoną Wandą z Mierzanowskich własne atelier fotograficzne o nazwie Photographie Moderne, w Warszawie przy ulicy Wierzbowej 8. W okresie I wojny światowej wyjechał za granicę (przebywał m.in. w Londynie, skąd słał artykuły), nieustannie szkolił się w zakresie sztuki fotograficznej; na Wierzbową powrócił, by wespół z aktorką Stanisławą Wysocką założyć tam Studio Teatralno-Filmowe. W latach 20. poznał Stanisławę Pieczyńską, która pod jego okiem zgłębiała tajniki fotografii i fotografiki, z czasem przerastając samego mistrza. Do dziś w rodzinnych zbiorach zachowały się jej portrety wykonane przez Kirchnera.

Praca za obiektywem aparatu była jego największą pasją – fotografię uważał za wysublimowaną dziedzinę sztuki, wymagającą rzetelnego przygotowania merytorycznego, zmysłu estetycznego i znajomości dzieł mistrzów malarstwa i rzeźby. Pisząc umieszczony w niniejszym tomie szkic *O poczuciu malarskim w fotografice*, ukazał namiastkę swojej ogromnej wiedzy oraz niezwykłej wrażliwości na piękno, które dostrzegał w ludzkich twarzach, oczach, barwach malowanych przez światło. W planach miał stworzenie całego cyklu pism z serii *Fotograf–artysta*, ale zrealizował tylko jedną część.

Pamiętnik Kirchnera również nie został zrealizowany zgodnie z zamierzeniem w całości. W swoich wspomnieniach autor sięgnął pamięcią jedynie do czasów dzieciństwa i wczesnej młodości, choć i te zapiski planował kontynuować, pisząc: „Ale o tym później" – lecz „później" nigdy nie nadeszło, a *Pamiętnik* pozostał nieukończony. Nie zmienia to jednak faktu, z jaką szczegółowością[4], pieczołowitością, a jednocześnie swadą Kirchner przywołuje postaci z dawnych lat, dając tym samym czytelnikowi ogromną porcję wiedzy o współczesnych sobie czasach.

Właśnie ze względu na rangę i wartość merytoryczną *Pamiętnika* autorki zdecydowały się umieścić go na początku tomu. Z uwagi na mnogość przywoływanych miejsc, postaci i wydarzeń treść obu źródeł opatrzono komentarzem edytorskim oraz merytorycznym w formie przypisów do tekstu głównego.

Za podstawę opracowania *Pamiętnika* przyjęto rękopis, przechowywany wraz z kopią maszynopisową sporządzoną przez córkę autora, Hannę Kirchner. W przypadku pracy *O poczuciu malarskim w fotografice* podstawę wydania pełniło jedyne zachowane źródło – autorski maszynopis.

Wszystkie wspomniane artefakty znajdują się w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie.

---

[4] Choć *Pamiętnik* w istocie kryje mnóstwo informacji o rozmaitych osobach, miejscach, wydarzeniach, to niektóre nazwiska, tytuły czy daty 78-letni wówczas autor przeinaczył, uniemożliwiając identyfikację części z nich.

Podstawa wydania

W pracy nad niniejszą edycją krytyczną redaktorki dysponowały tekstami źródłowymi pozostającymi w rękopisach i maszynopisach:

- W. Kirchner, *Pamiętnik*, 1953 [Instytut Sztuki PAN – rkps 242/IV];
- W. Kirchner, *O poczuciu malarskim w fotografice*, 1953 [Instytut Sztuki PAN – rkps 176/IV].

Opis źródeł

Pamiętnik

Za podstawę wydania *Pamiętnika* posłużył rękopis zachowany w trzech częściach. Wszystkie zeszyty zostały zapisane przez Włodzimierza Kirchnera i nie noszą śladów bezpośrednich ingerencji osób trzecich. Dopiski na marginesach, poprawki czy skreślenia są wykonane tym samym typem tuszu oraz identycznym charakterem pisma co tekst główny. Oprócz jedynej daty pojawiającej się na samym początku części pierwszej – grudzień 1953 r. – w *Pamiętniku* nie zostały zawarte żadne inne, które mogłyby świadczyć o tym, jak długo autor spisywał swoje wspomnienia.

Pierwsza część notatek mieści się w 40-kartkowym zeszycie w kratkę, o formacie A5 (ok. 14,8 × 21 cm), z zapisanym tytułem: *Pamiętnik. I Uwertura*. Strony numerował autor ołówkiem w prawym górnym rogu i zakreślał kółkiem. Całość, zapisana jednostronnie czarnym tuszem, składa się łącznie z 48 kart – niektóre z nich zostały dołączone luzem bądź doklejone przez autora, o czym zresztą sam wspomina w pamiętniku: „Notatki piszę byle jak – w skrótach, jakby stenograficznie. Później je segreguję, przecinam, kleję, tworzę stronicę. Piszę tylko na jednej stronie, żeby je można było ciąć według potrzeby, wstawiać inne, przestawiać".

W niektórych miejscach (m.in. na rewersach kart nr 19, 25, 40) znajdują się poboczne notatki niezwiązane z treścią pamiętnika. Są to rachunki, obliczenia, pojedyncze hasła czy swobodne codzienne zapiski. Spośród wszystkich trzech części *Pamiętnika* pierwsza jest sporządzona

przez autora stosunkowo najstaranniej, ma najmniej luźnych kartek i budzących wątpliwość elementów, jak np. niejasna numeracja.

Część druga pamiętnika, opatrzona tytułem *Pamiętnik, 2 rozdział. Zmagania się z pamiętnikiem*, zawiera się w takim samym jak tom pierwszy zeszycie w miękkiej oprawie, formatu A5. Wewnątrz znajdują się 52 numerowane karty zapisane jednostronnie czarnym i granatowym tuszem. Niektóre kartki zostały przez autora włożone do środka luzem bądź doklejone. Wiele stron ma niestandardowe wymiary i kształty ze względu na specyfikę sporządzania notatek przez autora.

Na rewersach niektórych kart (m.in. nr 47, 48, 53, 59, 60, 72, 85) widać poboczne notatki niezwiązane z treścią pamiętnika, które znalazły się tam, gdyż autor chciał zapewne wykorzystać wolne miejsce na jednostronnie zapisanej kartce. W pewnych przypadkach treść pamiętnika znajduje się zatem na drugiej stronie zapisków związanych z działalnością firmy Polifoto, list zakupów, pism ze spółdzielni, sprawozdań itd.

Elementem wymagającym szczegółowej analizy okazała się numeracja stron w *Pamiętniku*, którą ostatecznie udało się wyjaśnić. Ważnym przekazem pomocnym w ustaleniu właściwej kolejności kart nienumerowanych lub nieuwzględnionych w numeracji był sporządzony później przez Kirchnera maszynopis *Pamiętnika* (przechowywany razem z maszynopisem – rkps 242/IV). Dzięki temu źródłu możliwe było potwierdzenie, w którym miejscu w treści autor zamierzał umieścić luźne strony, być może dopisane później – były one włożone pomiędzy kartki zeszytów w dokładnie tej samej kolejności, na jaką wskazuje maszynopis. Posiłkując się tym przekazem, ustalono odpowiednie umieszczenie w rękopisie kart opisanych poniżej:

- kilka z nich, z części drugiej pamiętnika, nie zostało przez autora ponumerowanych, ale uwzględnił je on w całościowej numeracji oraz w maszynopisie. Są to karty w kolejności: 25 i 32;
- po k. 14 kolejna jest sygnowana numerem 16. Choć mogłoby się wydawać, że k. 15 zaginęła, to k. 16 rozpoczyna się słowami będącymi kontynuacją myśli z k. 14. Również w maszynopisie treść z k. 16 stanowi bezpośredni ciąg dalszy słów z k. 14. Najprawdopodobniej doszło zatem do autorskiej omyłki w numeracji;
- pomiędzy karty 30 i 31 autor włożył nienumerowany arkusz, również uwzględniony przez niego w przekazie z maszynopisu;

- po k. 49 następna ma numer 51, a kolejna 50. W wersji sporządzonej na maszynie autor zapisał treść właśnie zgodnie z kolejnością: 49, 51, 50. Może to świadczyć o pomyłce podczas nanoszenia numeracji, którą autor zniwelował dopiero później, zmieniając kolejność stron bez modyfikowania numerów.

Trzecia część. Dramat młodości została spisana na podwójnych kartach w kratkę, wyrwanych z notatnika o formacie A4 (ok. 21 × 29,7 cm). W tym przypadku również w zakres autografu wchodzą mniejsze, posklejane przez autora fragmenty i wycinki notatek. Brulion liczy łącznie 91 kart zapisanych jednostronnie czarnym tuszem. Strony ponumerował autor – od 1 do 88, w środku znajdują się też fragmenty opatrzone liczbą i literą: 48 a (pomiędzy 48 i 49), 60 a (60 i 61), 67 a (67 i 68). Ze względu na specyficzny sposób prowadzenia pamiętnika Kirchner najprawdopodobniej dołączył te strony do całości później, dopisując odnośnik literowy.

O poczuciu malarskim w fotografice

Jedynym zachowanym źródłem w tym przypadku była odbita na kalce kopia autorskiego maszynopisu, licząca 30 kart formatu A4, numerowanych od 1 do 28 wraz z dwiema dołączonymi luźno mniejszymi karteczkami – jedną, w kolejności 29, zawierającą dokończenie myśli ze strony 28, a także drugą z wyraźnie odnotowaną adnotacją do k. 13 (znajduje się tam zapis proporcji substancji chemicznych do wywoływania odbitek fotograficznych).

Na kopii maszynopisu naniesione są odręczne dopiski autora wykonane ołówkiem oraz niebieskim długopisem. Charakter pisma jest tożsamy z tym w rękopisie *Pamiętnika*. Oprócz tego w tekście znajdują się znaki edytorskie i drobne, nieliczne poprawki naniesione czarnym tuszem przez prof. Hannę Kirchner-Ładykę, która miała dostęp do tejże kopii maszynopisu, zdeponowanej w Instytucie Sztuki PAN (w 2002), na etapie przygotowywania szkicu *O poczuciu malarskim w fotografice* do publikacji. Nie mają one jednak charakteru redakcyjnego ani nie wykazują znaczącej ingerencji w kształt tekstu, a stanowią jedynie niezbędne poprawki związane z błędami interpunkcyjnymi, ortograficznymi czy stylistycznymi oraz drukarskimi. Zostały one uwzględnione w *Zasadach transkrypcji*.

Zasady transkrypcji i rozstrzygnięcia edytorskie

Głównym celem przyświecającym wydawczyniom w edycji niniejszych utworów było jak najmniejsze ingerowanie w kształt tekstów źródłowych. Dołożono jednocześnie starań, żeby prace były czytelne, niepozostawiające wątpliwości, a także – pod kątem językowym – nieco bliższe współczesnemu czytelnikowi. Z tego powodu w niektórych miejscach dokonano nieznacznych modernizacji. Zastosowane rozstrzygnięcia transkrypcyjne wynikają z głównych założeń krytyki tekstu: zmierzano do ukazania takiej postaci utworu, która w jak najmniejszym stopniu zatracałaby cechy podstawy wydania, a zatem – by jak najwierniej obrazowała intencje autora i jednocześnie była wolna od błędów ortograficznych, stylistycznych, fleksyjnych, interpunkcyjnych oraz drukarskich. Większość wymienionych poniżej zmian i emendacji wprowadzono do tekstu bez specjalnych oznaczeń, gdyż wynikają one z ustaleń filologicznych, a ponadto nie wpływają na zmianę intencji autora. Wszelkie rodzaje modernizacji zastosowanych w obu tomach szczegółowo opisano poniżej.

- Dokonano niezbędnych poprawek w pisowni obcojęzycznych nazw własnych (np. *Eugen → Eugene, Cezanne → Cézanne, Anglada y Comerasa → Anglady Camarasy, Rentlingera → Reutlingera, Szenker → Schenker, Lieberman → Liebermann, Velasquez → Velázquez, Largillere → Largillière, Dühborpa → Dührkoopa, Paulo Veronese → Paolo Veronese, Boticellego → Botticellego, Hopner → Hoppner, Verommeau → Perronneau, „Illustration" → „L'Illustration"*).
- Zapisano kursywą tytuły przywoływanych obrazów, książek i rzeźb (np. *Popołudniu Fauna, Fotografika, Victora Hugo, Myśliciela, Drwal*), a także zwrotów obcojęzycznych (*pointes seiches, grainu, schwungu, pour épater le bourgeois*).
- Zmodernizowano pisownię przymiotnika utworzonego od obcego zwrotu: *atelier'owego → atelierowego*.
- Uwspółcześniono pisownię wyrazów z *u* i *ó* (np. *tłómaczyć → tłumaczyć, wiurkach → wiórkach*).
- Polskojęzyczne nazwiska pozostawiono w tekście głównym bez ingerencji, zgodnie z autorskim autografem (*Żurawski, Podkuliński*).

W przypisach uwzględniono natomiast pisownię stosowaną w aktach metrykalnych (*Żórawski*, *Podkóliński*).

- Uzupełniono drobne pominięcia interpunkcyjne w skrótach oraz na końcu zdania (np. *i.t.d* → *itd.*, *tj* → *tj.*, *tzw* → *tzw.*, *np* → *np.*). Poprawiono także omyłkowe ditto- i haplografie: tekst uzupełniono o pominięte spacje, znaki interpunkcyjne i pojedyncze litery, a zlikwidowano je w przypadku omyłkowego ich zastosowania.
- Usunięto podwojone omyłkowo wyrazy i zwroty.
- Ze względów estetycznych oraz dla większej przejrzystości zamieniono autorskie podkreślenia i kursywy na pogrubienia.
- Zrezygnowano z sygnalizowania i opisywania drobnych, bardzo nielicznych defektów wynikających z uszkodzeń rękopisów. Miejsc takich było niewiele, a co więcej w każdym z przypadków możliwe było jednoznaczne odtworzenie części bądź całego wyrazu z kontekstu. Jedynie pojedyncze opuszczenia zostały zaznaczone nawiasem kwadratowym, lecz wyłącznie ze względu na zapis z autografu – są to fragmenty, w których autor zostawił pustą przestrzeń na dopisanie tytułu przywoływanej książki, którego później nie uzupełnił, podobnie jak – w innym fragmencie – daty wydania wspomnianego czasopisma.
- W jednym z fragmentów zastosowano dwa nawiasy kwadratowe w zdaniu mogącym budzić u czytelnika niezrozumienie. Zapisano w nich nazwiska osób, które autor miał na myśli, lecz w tekście użył skrótu myślowego, tworząc jednocześnie błąd logiczny w wypowiedzi (dotyczący państwa Staffów).
- Zachowano stosowane przez autora wyróżnienie dialogów w formie cudzysłowów. Redaktorki postanowiły w tym przypadku nie ingerować w tekst ze względu na specyficzny rytm i narrację, jaka wyróżnia ego-dokument. Oryginalny zapis pozwala na podkreślenie intymnego wydźwięku pamiętnika oraz jego płynnej narracji.
- Zachowano oryginalne znaczniki przypisów dolnych w postaci znaku * stosowanego przez autora. Przypisy wprowadzone przez wydawczynie oznaczano każdorazowo cyframi arabskimi.