

# Jan Michalik

---

## Kształtowanie tekstów dramatów Jana Augusta Kisielewskiego

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 68/3, 225-264

---

1977

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

JAN MICHALIK

KSZTAŁTOWANIE TEKSTÓW DRAMATÓW  
JANA AUGUSTA KISIELEWSKIEGO \*

**Problemy chronologii**

Gdy zapowiada się podjęcie badań dotyczących chronologii twórczości Jana Augusta Kisielewskiego, to decyzja ta może — u znających literaturę przedmiotu — wywołać zdziwienie i stwarzać wrażenie problemu pozornego, bo od blisko dziesięciu lat definitywnie już rozwiązanego, opracowanego.

Przypomnijmy. Przez długi czas panowało przekonanie, że *Karykatury* powstały wcześniej niż *W sieci*. Pogląd taki sformułował bodaj Adam Grzymała-Siedlecki w r. 1925, mylnie zresztą informując, że *Karykatury* zostały wysłane na konkurs „Kuriera Warszawskiego”. W istocie było inaczej. Na konkurs ten 31 maja 1897 Kisielewski wysłał *W sieci* oraz znany nam jedynie z tytułu dramat *Parias* (tekst spłonął w czasie ostatniej wojny), natomiast w lipcu roku następnego jurorom konkursu im. Paderewskiego przedstawił do oceny *Karykatury* wraz z *Sonatą*. Ustaleń tych dokonali — niezależnie od siebie, a niemal jednocześnie — Tomasz Weiss i Roman Taborski<sup>1</sup>. Bez wątplenia najwcześniej z tych utworów powstał *Parias*, następnie — zdaniem wymienionych badaczy — *W sieci*. Taborski uściślił także termin napisania utworów decydujących o miejscu, jakie Kisielewski zajmuje w historii literatury okresu Młodej Polski. Dramat *W sieci* miał być napisany pomiędzy 19 lutego a końcem maja 1897, *Karykatury* zaś pomiędzy 16 kwietnia (data pre-

\* Konieczność ograniczenia rozmiarów artykułu zmusiła autora do egzemplifikowania poszczególnych zjawisk przeważnie dwoma przykładami (w istocie niemal w każdym przypadku można wskazać ich co najmniej kilka), zatem obraz korektur pisarza został niekiedy zubożony. Praca nad tekstem *Sonaty* będzie przedstawiona na innym miejscu.

<sup>1</sup> T. Weiss, *Jan August Kisielewski 1876—1918*. W zbiorze: *Literatura okresu Młodej Polski*. T. 2. Warszawa 1967. „Obraz Literatury Polskiej XIX i XX Wieku”. Seria 5. — R. Taborski, *Trzech dramatopisarzy modernistycznych*. Warszawa 1965, s. 68—101.

miery *Uludy* M. Szukiewicza) a 1 lipca 1898. Korektę do tych ustaleń wprowadził Piotr Obrączka, który powołując się na opublikowany przez siebie (znany zresztą Taborskiemu) list do Dyrekcji Teatru Miejskiego w Krakowie, napisany późną jesienią 1898, czas rozpoczęcia pracy nad tekstem *W sieci* przesunął na r. 1896, nie kwestionując przy tym twierdzenia, iż na okres między 19 lutym a końcem maja 1897 przypadają właściwe narodziny kilkusetstronicowego dramatu. Czas powstania *Sonaty* i *Karykatur* to według niego „1897 — czerwiec 1898”<sup>2</sup>. Do tej konstatacji należałoby wprowadzić znów małą poprawkę: jeśli Kisielewski 31 maja wysłał jednocześnie i *Pariasa*, i *W sieci*, to znaczy, że do pracy nad dwoma następnymi dramataми pozostałby mu rok. Ustalenia te budzą wiele uzasadnionych, jak się nam wydaje, zastrzeżeń.

Zarówno Taborski, jak i Obrączka nie uwzględnili szeregu dokumentów nakazujących traktować powyżej przedstawione twierdzenia wyłącznie jako hipotezę. Przede wszystkim nie wzięto pod uwagę sposobu pracy Kisielewskiego, który pomimo iż w ciągu krótkiego czasu napisał cztery dramaty (w tym opasły tom *W sieci*!), nie miał daru łatwego pisania. Teksty swe wielokrotnie zmieniał, poprawiał. Wspomina o tym Grzymała-Siedlecki:

Nie należy [Kisielewski] do pisarzy, którym się wszystko improwizuje. Nie należy do umysłowości, które się łatwo sobą zadowolają. Stawia sobie wysokie wymagania i nie spocznie, dopóki nie doprowadzi rzeczy do zamierzonej doskonałości. Godzinami nieraz rozmyśla nad jednym zdaniem. Pisze całymi nocami. Szerniał z trudu i wyczerpania. Nic to! Jeszcze raz tę scenę! I jeszcze raz. Tu jeszcze czuć drewno w uczuciach, tu jeszcze jakaś próżnia. Jeszcze raz<sup>3</sup>.

Wolno sądzić, iż w relacji tej nie ma wiele przesady. Pisarz rzeczywiście nie zadowolął się raz osiągniętym kształtem dramatu. Jak będziemy to mieli okazję wykazać dalej, każdy z tekstów był drobiazgowo poprawiany. Data przesłania na konkurs, moment premiery ani też publikacja tekstu nie oznaczały końca pracy nad nim.

Pragniemy polemizować z panującym obecnie poglądem określającym jednoznacznie, bez żadnych zastrzeżeń, czas powstania *Karykatur* czy to na krótki okres od kwietnia do czerwca 1898 (Taborski), czy też na dwanaście miesięcy po wysłaniu do Warszawy *W sieci* (Obrączka).

Historycy literatury niesłusznie pominęli milczeniem informację Grzymały-Siedleckiego, zaprzyjaźnionego z młodziutkim dramaturgiem właśnie w czasie jego największej aktywności twórczej:

*Karykatury* pisał Kisielewski niemal równocześnie z następną swą sztuką, *W sieci*. Komponowane były niemal równocześnie, bodaj miał autor na dwóch

<sup>2</sup> P. Obrączka, *Studia nad życiem i twórczością Jana Augusta Kisielewskiego*. Opole 1973, s. 57.

<sup>3</sup> A. Grzymała-Siedlecki, *Na orbicie Melpomeny*. Warszawa 1966, s. 216.

jakby stołach dwa powstające teksty, jednego dnia zajęty był na przykład *Karykaturami*, a nazajutrz tamtą drugą sztuką <sup>4</sup>.

Z relacji tej wynika, że historia powstania dramatów Kisielewskiego jest bardziej skomplikowana, niż się przyjęło. Pierwszy rzut *Karykatur* byłby według niej równoczesny z *W sieci*. Pisarz ukończył jednak najpierw ten drugi utwór, potem dopiero przystąpił zapewne do „ostatecznego” opracowania „studium scenicznego”. Relacja zgodna jest z przekazami współczesnych Kisielewskiemu krytyków. Niezwykle interesujące jest świadectwo Ludwika Brunera:

swoje arcydzieło *W sieci* [...] przerabia [Kisielewski] niezliczoną liczbę razy; dla scenicznego ćwiczenia, niby zadanie na oznaczony temat, pisze *Karykatury* i znów poprawia *W sieci* [...] <sup>5</sup>.

Trzeba tu zaakcentować, że Bruner parę lat przedtem, recenzując przedstawienie *Karykatur* <sup>6</sup>, zgodnie ze „zdrowym rozsądkiem” uważał, że powstały one później niż *W sieci*. Prawdopodobnie dopiero gdy przygotowywał sylwetkę Kisielewskiego do cyklu *Młoda Polska*, uzyskał, może od samego autora, informację o rzeczywistym przebiegu pracy.

Maria Turzyma, która niewątpliwie знаła dramaturga (należała jak i on do stowarzyszenia postępowej młodzieży krakowskiej) — na wstępie swej korespondencji ogłoszonej 20 kwietnia 1899, a więc w niespełna dwa tygodnie po prapremierze *Karykatur*, informowała:

Zaczną od „studium scenicznego” *Karykatury*, które chociaż później nagrodzone i wystawione, jest pierwszym dziełem scenicznym autora <sup>7</sup>.

O tym, że najpierw powstały *Karykatury*, pisali też Antoni Beaupré i Feliks Koneczny <sup>8</sup>.

O prawdziwości tego twierdzenia mogą świadczyć pierwotne imiona postaci, które nie mają nic wspólnego z praktyką naturalistyczną, są natomiast charakterystyczne dla pozytywistycznej farsy czy komedii. *Sprawozdanie z czynności Komitetu powołanego do oceniania utworów dramatycznych, przesłanych na konkurs imienia Ignacego Paderewskiego*, przyjęte i podpisane 14 kwietnia 1899, więc dopiero w tydzień po prapremierze krakowskiej *Karykatur* <sup>9</sup>, ujawnia, iż w tekście sztuki przesłanym na konkurs roilo się od nazwisk znaczących. I tak studenci nosili nazwiska: Matematyński, Radykaliński, Negatyński, Impresjoniński itd.,

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 247.

<sup>5</sup> J. Sten [L. Bruner], *Dusze współczesne*. Lwów 1902, s. 138.

<sup>6</sup> (St.) [L. Bruner], „*Karykatury*” *J. A. Kisielewskiego*. „Krytyka” 1899, z. 2, s. 105—106.

<sup>7</sup> M. Turzyma [M. Wiśniewska], *Utwory konkursowe na scenie krakowskiej. I. Jan Kisielewski, „Karykatury”*. „*W sieci*”. „Prawda” 1899, nr 17.

<sup>8</sup> b. [A. Beaupré], „*Karykatury, studium sceniczne w czterech aktach*”, napisał J. A. Kisielewski [...]. „Czas” 1899, nr 82. — F. Koneczny, *Teatr krakowski*. „Przegląd Polski” t. 135 (1899), s. 154.

<sup>9</sup> „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1899, nr 16. „Dodatek [...]”, s. 5—6.

które — jak czytamy w sprawozdaniu — „dostatecznie określają znamiona osób”. Łatwo ustalić, że Matematyński to obecnie Stachowski, Radykaliński — Radowski, Negatyński — Rozborski (teraz pojawia się tylko zupełnie epizodycznie w akcie I), Impresjoniński zaś to Jurowicz lub Lassota. Warto zwrócić uwagę, że w paru wypadkach nowe nazwiska „czarnokawców” zostały urobione od imion (noszących je prototypów?): Stach, Witold, Jerzy. Relski nosił wcześniej nazwisko Olimpiński. Mieszczanin Borkowski zwał się Kamienicki. Wojciech Migdał to pierwotnie „pan Michał”. Tylko Zosia pozostała Zosią.

Informacje zawarte w *Sprawozdaniu* z jednej strony zdają się potwierdzać trafność naszej tezy o wczesnym rozpoczęciu *Karykatur*, z drugiej w oczywisty sposób wskazują, iż pisarz nie zaprzestał pracy nad dramatem po przesłaniu jego pierwszej wersji w czerwcu 1898 do Warszawy. Już dyrekcjom teatrów w Krakowie i we Lwowie dostarczył tekst przerezegowany. Świadczy o tym egzemplarz teatralny, który służył do przygotowania premiery lwowskiej (7 IX 1899) — dotąd nie znany — przechowywany w Bibliotece Teatru Śląskiego im. S. Wyspiańskiego w Katowicach (sygn. 1273). Dokonane zmiany nie dotyczyły zasadniczego konfliktu, kompozycji dramatu, ale w sumie ilość różnic jest znaczna. Kisielewski wprowadził szereg poprawek jesienią 1898 albo raczej zimą 1899, jeszcze przed ogłoszeniem werdyktu *jury* konkursu im. Paderewskiego, skoro Tadeusz Pawlikowski wystawił sztukę już w dwa tygodnie od tego momentu.

Zmiana nazwisk wskazuje, iż autor starał się zatrzeć cechy konwencjonalnej komedii, nieco zakamuflować jawnie satyryczny wizerunek środowiska studenckiego. Początkowo utwór nie był osadzony w krakowskich realiach (widać to jeszcze nawet w egzemplarzu teatralnym)<sup>10</sup>. Pisarz nie dbał w pełni o prawdopodobieństwo sytuacji, nie stronił od satyrycznego przerysowania, deformacji. Koledzy przychodzili do Olimpińskiego, by „mu poruczyć łaskę marszałkowską w zorganizowaniu przyszłego sejmku postępowego” (K<sub>1</sub>). Dopiero w egzemplarzu teatralnym jest to „studencka instytucja finansowa” (K<sub>2</sub>).

Nieco inaczej rysowała się w pewnym momencie akcji dramatu psychiczna sylwetka Zosi. W *Sprawozdaniu* czytamy:

---

<sup>10</sup> Do kolejnych wersji tekstu *Karykatur* odsyłamy skrótami: K<sub>1</sub> = wersja przesłana na Konkurs im. J. Paderewskiego; K<sub>2</sub> = egzemplarz teatralny, stanowiący podstawę prapremiery lwowskiej (7 IX 1899); K<sub>3</sub> = pierwodruk („Ateneum” 1899, t. 4); K<sub>4</sub> = „wydanie sceniczne” (Lwów 1903). Liczby po skrócie oznaczają stronicę (ze względu na czytelność całości tekstu podajemy je — poza wypadkami wyjątkowymi — tylko w odniesieniu do K<sub>3</sub>). — Nie posługujemy się opartą na wydaniu scenicznym edycją w serii „Biblioteka Narodowa” (J. A. Kisielewski, *Dramaty*. Opracował R. Ta b o r s k i. Wrocław 1969. BN I 196), w której wydawca dowolnie zmienił oryginalną interpunkcję pisarza.

W mądrości serca zaczyna rozumieć różnicę między sobą i nim [Olimpskim], wymagania się jej obniżają, już ona rezygnuje z jego uczucia, poprzestanie na służbie u niego jako gospodyni i piastunka jego dziecka: jednej rzeczy tylko nie zniesie: podziału lub rozdziału.

Takiego momentu w tekście drukowanym ( $K_3$  i  $K_4$ ) nie ma.

Za każdym razem nieco inna jest sytuacja, w której Migdał proponuje małżeństwo Zosi. *Sprawozdanie* informuje:

Przychodzi on [tj. pan Michał] oświadczyć się o rękę Zosi, wówczas gdy ona jest już matką, o czym on zgoła nie wie, i dopiero na widok kołyski nos mu się wydłuża i fantazja w nim mięknie. „A z kim... to okoliczność” — pyta zbity z pantaląku. Lecz spostrzegłszy wchodzącego Olimpskiego [...] domyśla się reszty i odchodzi [...].

W wersjach drukowanych kołyska w mieszkaniu Zosi nie stanowi zaskoczenia dla „podgórskiego amanta”.

Kolejna różnica: akt II rozpoczyna w pierwodruku zdanie „Relski i Zosia już od kilku miesięcy mieszkają na Grzegórkach” ( $K_3$  209), w wydaniu scenicznym — „już od roku” ( $K_4$  28), w tekście konkursowym wydarzenia aktu II miały miejsce „po dwóch latach” ( $K_1$ ), w egzemplarzu teatralnym brak wzmianki o upływie czasu.

Mamy również wskazówkę, że dramaturg nadal pracował nad językiem postaci. Słynne zdanie Relskiego: „Powiedział: — podły — i ja nie dałem mu w twarz —!” ( $K_4$  99), to wynik szczęśliwej zmiany wcześniejszej redakcji: „On mnie znieważył, a ja mu krzesła nie rozbiłem o głowę” ( $K_1$ ).

Jak widać, troszczył się pisarz o szczegóły, o wygląd każdej sytuacji. Niewątpliwie w tekście konkursowym nie było jeszcze rozbudowanych didaskaliów, *Sprawozdanie* zapewne zwróciłoby na nie uwagę; nie ma ich też w egzemplarzu teatralnym. Dalej wykazemy, iż powstały one w ostatecznej formie dopiero w trakcie przygotowania utworu do druku w „Ateneum”<sup>11</sup>.

Przedstawiony materiał zmusza do uchylenia tezy o trzymiesięcznym okresie tworzenia *Karykatur*. Nie sposób zatem mówić o zależności dramatu od *Uludy* Szukiewicza, wystawionej 16 kwietnia 1898<sup>12</sup>. Pierwszy zarys utworu mógł powstać już na przełomie lat 1896 i 1897, a następnie został rozbudowany w roku 1898. Pisarz po wysłaniu tekstu na konkurs opracował go jeszcze raz. W tej formie utwór wystawiono w teatrach krakowskim i lwowskim. Natomiast kształt znany nam z pierwo-

<sup>11</sup> J. A. Kisielewski, *Karykatury. Studium sceniczne w czterech aktach*. „Ateneum” 1899, t. 4, z. 1—3 (październik—grudzień), s. 1—16, 209—231, 424—449.

<sup>12</sup> W dodatku, jak przypominał P. Obrączka (*Nieznaný debiut Jana Augusta Kisielewskiego*. „Pamiętnik Teatralny” 1974, z. 3/4, s. 438) Kisielewski w r. 1898, „prawdopodobnie w pierwszym półroczu”, wyjeżdżał do Wiednia; M. Rolle twierdził nawet (cyt. za Obrączką): „Rok 1898 spędza on [tj. Kisielewski] w Monachium i Wiedniu na studiach nad dramatem i teatrem niemieckim”.

druku uzyskały *Karykatury* prawdopodobnie na początku drugiej połowy roku 1899. Kolejne poprawki nastąpiły w trakcie przygotowywania tzw. wydania scenicznego. Obecnie dysponujemy zatem trzema redakcjami tekstu i wiemy, iż pierwotna, przesłana na konkurs, nie była identyczna z żadną spośród dziś znanych.

Równie skomplikowane, wielostopniowe wydają się nam dzieje powstawania dramatu *W sieci*. Taborski, a następnie także Obrączka (choć ten przyznaje, że rozpoczęcie pracy nad dramatem musiało nastąpić wcześniej), doszli do wniosku, iż Kisielewski ogromny ten dramat napisał w krótkim czasie między 19 lutego a 31 maja 1897. *Terminus a quo* stanowi tu data listu do „panny Broni” ogłoszonego przez Grzymałę-Siedleckiego<sup>13</sup>, *terminus ad quem* — ostatni dzień nadsyłania utworów na konkurs „Kurier Warszawski”. *Terminus ad quem* jest bezdyskusyjny, natomiast *terminus a quo* nasuwa poważne wątpliwości. We wspomnianym liście, datowanym właśnie 19 lutego 1897, znalazło się szereg sformułowań i rozwiązań sytuacyjnych przypominających fragmenty „wesołego dramatu”<sup>14</sup>. Fakt ten dał asumpt do tezy o autobiografizmie jako podstawowym znamieniu twórczości pisarza oraz służył do określenia czasu powstania *W sieci*. Wydaje się nam znów, iż jest to przesłanka zbyt nikła, by opierać na niej twierdzenie, iż Kisielewski rozpoczął pracę nad tekstem utworu dopiero w lutym 1897, inspirowany biografią „panny Broni”. Naszym zdaniem również możliwa jest sytuacja odwrotna: to utwór literacki stanowił pierwowzór tekstu listu. Hipoteza ta tylko w pierwszej chwili może robić wrażenie paradoksu. Jak wiemy, Kisielewski jesienią 1898 (pomiędzy 14 listopada a 5 grudnia) wyjaśnił, że „wesoły dramat ten pisany [był] przed dwoma laty i tak wysłany na konkurs”<sup>15</sup>. Zatem zimą 1897 — zachowajmy pewną rezerwę co do jednoznaczności stwierdzenia autora — musiała być ukształtowana w głównych zarysach co najmniej fabuła sztuki. Sądzymy, że sformułowania w liście do panny Broni są wtórne wobec dramatu.

Nie zwrócono dotąd należytej uwagi na skłonność pisarza do układania swej biografii według wzorców literackich. Pisał o tym już Grzymała-Siedlecki:

Ponad swoimi utworami realnymi [...] snuł on zawsze ów fantazjowany dramat, poemat „Życie Jana Augusta Kisielewskiego”. Gwoli pięknu tego marzenia nakręcał nieraz sytuacje życiowe tak, by nabierały dobrze zbudowanych scen, dramatycznej logiki. Nawet jego miłość, jego erotyka miała zapach dzieła

<sup>13</sup> Zob. Grzymała-Siedlecki, *op. cit.*, s. 225—232.

<sup>14</sup> Starannego zestawienia zbieżności fragmentów listu i *W sieci* dokonał Obrączka (*Studia nad życiem i twórczością Jana Augusta Kisielewskiego*, s. 62—63).

<sup>15</sup> Cyt. za: Obrączka, *Studia nad życiem i twórczością Jana Augusta Kisielewskiego*, s. 52; podkreśl. J. M.

sztuki. Nie zawsze się dawało oddzielić uczucie, a nawet zmysły od tego nieboskokomediowego: „dramat układasz”<sup>16</sup>.

Trafność tego spostrzeżenia poświadczyc może drobny na pozór — dotąd nie interpretowany — szczegół: Jan August Kisielewski w pierwszych latach XX w. na premierach teatralnych, na imprezach „Zielonego Balonika” pojawiał się zwykle z kwiatem chryzantemy w klapie fraka — tak jak Jerzy Boreński na balu maskowym...<sup>17</sup>

Wskazane wyżej okoliczności każą, wydaje się nam, odrzucić marzec, kwiecień i maj 1897 jako wyłączny czas pisania *W sieci*. Uważamy — w zgodzie z oświadczeniem samego autora, iż praca nad tekstem trwała blisko rok, od jesieni 1896.

I tym razem, tak jak to było potem z *Karykaturami*, moment wysłania dramatu na konkurs nie oznaczał zakończenia procesu twórczego. Kisielewski dokonał szeregu poprawek, zmian. W liście do Dyrekcji Teatru Miejskiego w Krakowie wspomniał, iż składa *W sieci* „po stonowaniu owych (wskazanych przez jury) »jaskrawości«, pogłębieniu charakterów figur drugoplanowych itd., itd.”<sup>18</sup>

Szczerliwym trafem znamy kilka różnic pomiędzy  $W_1$  a  $W_3$  i  $W_4$ <sup>19</sup>. Wiadomość o nich zawarł Władysław Bogusławski wśród innych cennych informacji o pierwotnym tekście *W sieci* — w nie wykorzystanej dotąd przez historyków literatury recenzji przedstawienia *Karykatur* w Warszawie. Wybitny krytyk pisał, iż publikacja dramatu sprawiła „siurpryzę dawnym członkom komisji konkursowej”. Dopiero w wydaniu książkowym pojawił się odrębny tytuł dla drugiej części, pierwotnie pozbawionej takiego wyróżnika, przybyło „trochę scen i figur epizodycznych” i dopiero teraz „przybył sam p. Kisielewski”. Z całości recenzji wynika, że „sam p. Kisielewski” to rozbudowany tekst odautorski<sup>20</sup>. Trzeba przy tym pamiętać, że Bogusławski porównywał tekst konkursowy nie z jego drugą wersją, którą pisarz dostarczył w grudniu teatrowi krakowskiemu,

<sup>16</sup> Grzymała-Siedlecki, *op. cit.*, s. 223.

<sup>17</sup> I tak np. K. Makuszyński w niedługim szkicu *Tragiczna postać sztuki polskiej* (w: *Kartki z kalendarza*. Warszawa 1939, s. 154, 155, 156) owe kwiaty (kamelie, chryzantemy) w butonierce wspomina aż trzykrotnie.

<sup>18</sup> Cyt. za: Obrączka, *Studia nad życiem i twórczością Jana Augusta Kisielewskiego*, s. 52.

<sup>19</sup> Do kolejnych wersji tekstu *W sieci* odsyłamy skrótami:  $W_1$  = wersja przesłana na konkurs „Kuriera Warszawskiego”;  $W_2$  = egzemplarz teatralny dostarczony teatrowi krakowskiemu w grudniu 1898;  $W_3$  = egzemplarz teatralny prezentujący tekst przeredagowany w wyniku współpracy z T. Pawlikowskim;  $W_4$  = pierwodruk (Kraków 1899);  $W_5$  = „wydanie sceniczne” (Lwów 1902). Liczby po skrócie oznaczają stronicę (analogicznie jak przy lokalizacjach w *Karykaturach* stronicę wskazujemy w zasadzie tylko w odniesieniu do  $W_4$ ).

<sup>20</sup> W. Bogusławski, „*Karykatury, studium sceniczne w 4-ch aktach*” przez Jana Augusta Kisielewskiego. „*Kurier Warszawski*” 1899, nr 321.



lecz z czwartą — przygotowaną do publikacji książkowej. Tak więc najwcześniejszy chronologicznie spośród zachowanych do dziś tekstów *W sieci* jest już trzecim z kolei. Wiemy bowiem, że egzemplarz rękopiśmienny w Bibliotece Teatru im. J. Słowackiego (sygn. 5600) stanowi owoc przemian i skrótów, jakie nastąpiły w wyniku współpracy pisarza z Tadeuszem Pawlikowskim, co zgodnie poświadczają wszyscy kompetentni pamietnikarze<sup>21</sup>. Czwartą wersję stanowił pierwodruk<sup>22</sup>; w dalszym biegu naszych rozważań wykażemy, iż tekst dostarczony teatrowi nie był identyczny z pierwodrukiem. Tak więc znów od momentu rozpoczęcia pracy do momentu publikacji (jesień 1896 — jesień 1899) minęło około trzech lat<sup>23</sup>. Następnym istotnym etapem w kształtowaniu dramatu — dopiero teraz otrzymał on formę, w której był przez dziesiątki lat upowszechniany na scenach teatralnych, a także w dwóch edycjach powojennych (1956, 1969) — było opracowanie tzw. wydania scenicznego, które to zadanie pisarz wykonał w latach 1901—1902<sup>24</sup>. Tak więc tekst znany dziś powszechnie pod tytułem *W sieci* stanowi już piątą wersję utworu.

Sumując: twierdzimy, iż nie można bez bliższych dookreśleń mówić o czasie powstania dramatów Kisielewskiego. Zachowały się każdego z nich co najmniej dwie wersje, nad każdym z nich autor pracował kilka lat. Pierwodruki *Karykatur* i *W sieci* ukazały się po mniej więcej trzyletnim okresie twórczego wysiłku, który pisarz kontynuował aż do wydania scenicznego, czyli kształt dziś nam znany stanowi efekt około pięciu lat korygowania pierwotnego tekstu.

W artykule niniejszym zamierzamy zająć się nie tylko czasem powstania poszczególnych dramatów, ale także — przede wszystkim —

<sup>21</sup> Zob. S. Przybyszewski, *Moi współcześni*. Cz. 2.: *Wśród swoich*. Warszawa 1930, s. 138. — Grzymała-Siedlecki, *op. cit.*, s. 216. — L. Solski, *Wspomnienia 1855—1954*, s. 176—177.

<sup>22</sup> J. A. Kisielewski, *W sieci. Wesoly dramat w dwóch częściach a pięciu aktach*. Kraków 1899.

<sup>23</sup> W lutym 1899 ukazał się w „Życiu” (nr 4) fragment pt. *Jura i Jula. Pieśń promienna, pieśń biała*. Obrączka (*Studia nad życiem i twórczością Jana Augusta Kisielewskiego*, s. 54) sugeruje — prawdopodobnie słusznie — iż jest to „utwór samoistny, związany z dramatem jedynie postaciami głównych bohaterów”.

<sup>24</sup> Dokładna data edycji poszczególnych tomów tzw. wydania scenicznego, które ukazało się nakładem Towarzystwa Wydawniczego we Lwowie, nie jest znana. *Nowy Korbut* podaje: *W sieci*: 1902, *Karykatury*: 1903, *Sonata*: 1903, *Ostatnie spotkanie*: 1903. „Przewodnik Bibliograficzny” za r. 1903 odnotowuje wszystkie utwory w następującej kolejności: *Sonata* (styczeń), *W sieci* (luty), *Ostatnie spotkanie* (kwiecień), *Karykatury* (maj). Omówienie *Sonaty* w prasie już na początku stycznia 1902 świadczy, iż dramat został wydany z końcem r. 1901 (zob. *Nowe książki*. „Dziennik Polski” 1902, nr 3). Wypada przyjąć, że utwory dramatyczne J. A. Kisielewskiego ukazywały się we Lwowie od grudnia 1901 do połowy r. 1903; pisarz przygotowywał teksty do druku prawdopodobnie od 1900 roku.

różnicami pomiędzy kolejnymi redakcjami *W sieci* i *Karykatur*. Dla większej przejrzystości rezygnujemy tutaj z analizy przekształceń didaskaliów. Pracę autora nad tekstami pragniemy przedstawić w „tradycyjnej” kolejności tych utworów, jako że zaprezentowane powyżej wywody nie zmieniają faktu, że *W sieci* najpierw przedstawił Kisielewski pod osąd publiczności. Tekst obszerniejszy, *W sieci*, podlegał liczniejszym korekturom i skreśleniom. Można mieć nadzieję, iż przesłanki ingerencji są łatwiejsze do uchwycenia przy takiej kolejności.

### Praca nad tekstem „W sieci”

Historycy literatury nie omawiali dotąd szczegółowo różnic pomiędzy zachowanymi opracowaniami autorskimi „wesołego dramatu” (ograniczając swe uwagi do pierwodruku i tzw. wydania scenicznego). Taborski odnotował:

Tekst obydwóch części dylogii został w tym wydaniu wydatnie skrócony i przystosowany w ten sposób do wymagań jednowieczorowych spektakli. Z części pierwszej usunął autor m. in. całkowicie dwie epizodyczne postaci. Bąbarę i Władysława Serbę, z tym, że rozmowę Serba — Podlipska (*W sieci*, 1899, s. 312—321) przeniósł obecnie w nieco przeredagowanej postaci do *Ostatniego spotkania* (s. 10—15) <sup>25</sup>.

Obrączka wyliczył kilkanaście miejsc, gdzie w wydaniu scenicznym opuszczono całe stroniczki z pierwodruku. Według obliczeń tego badacza dają one ostatecznie „oszczędność” około 110 stronic. Poza tym na 8 stronicach dostrzegł liczne opuszczenia <sup>26</sup>. Jednocześnie wiadomo przecież, iż wydanie 2 *W sieci* zostało skrócone o mniej więcej 200 stronic. Nie trudno się domyślić, że na tych kilkadziesiąt stronic rozbieżności między podanymi rozmiarami skrótów złożyła się duża ilość interwencji, których zakres był bardzo zróżnicowany: od jednego wyrazu do kilku, a nawet kilkudziesięciu zdań. Nie zostały one dotąd zarejestrowane i opisane.

Podjęliśmy próbę wypełnienia tej luki. Za konieczne uznaliśmy uwzględnienie w tych badaniach również tekstu egzemplarza teatralnego (przechowywanego w Bibliotece Teatru im. J. Słowackiego) — istotnego ogniwa pomocnego w śledzeniu kolejnych przemian utworu. Dużym ułatwieniem była tutaj praca magisterska Ewy Miedzińskiej *Projekt wydania krytycznego „W sieci”* przygotowana w 1970 r. pod kierunkiem prof. T. Weissa. Przedmiot jej analizy stanowi tylko pierwsza część dylogii. Jest to tekst dostatecznie duży, by ewentualnie pozwolił zorientować się w zasadach ingerencji autora we wcześniejsze redakcje dramatu.

Za tekst podstawowy dla niniejszych rozważań przyjęto pierwodruk jako tekst najobszerniejszy, ukształtowany w wyniku rozbudowania wer-

<sup>25</sup> Taborski, *op. cit.*, s. 90.

<sup>26</sup> Obrączka, *Studia nad życiem i twórczością Jana Augusta Kisielewskiego*, s. 54—56, 129—130.

sji teatralnej, który następnie skrócił pisarz do rozmiarów wydania scenicznego.

Zasadniczą trudnością okazał się brak jednostki, którą można by zmierzyć wielkość poszczególnych cięć tekstu. Skreślenia podzieliliśmy na dwie grupy: w pierwszej znalazły się interwencje obejmujące co najmniej parę zdań, w drugiej fragmenty jednozdaniowe, kilku- i jednowyrazowe. Zestawienie dwóch drukowanych redakcji (pierwodruku i wydania scenicznego) ujawniło, iż na pierwszą grupę składa się 345 skreśleń, na drugą — 512.

Zebranemu przez nas materiałowi statystycznemu można przyjrzeć się także pod innym kątem: czy skreślane partie tekstu występowały w zachowanym egzemplarzu teatralnym ( $W_3$ ). W grupie pierwszej mamy 96 fragmentów, które istniały i w egzemplarzu teatralnym, i w pierwodruku ( $W_4$ ), 249 takich, które pojawiły się dopiero w pierwodruku. Analogiczne liczby w grupie drugiej: 268 i 244. A zatem 364 razy Kisielewski skreślił partie tekstu istniejące już w  $W_3$ , 493 razy — występuje wyłącznie w  $W_4$ . Aby dopełnić obrazu skomplikowanych stosunków między poszczególnymi redakcjami dramatu, trzeba dodać, iż w obrębie pierwszej grupy możemy wskazać 49 miejsc, gdzie tekst pojawił się dopiero w pierwodruku i został zachowany w wydaniu scenicznym ( $W_5$ ), w obrębie drugiej grupy miejsc takich jest 124.

Wyliczenia powyższe uświadamiają nam ogrom pracy włożonej przez autora w każdorazowe przygotowanie dramatu do druku, skomplikowane relacje pomiędzy trzema redakcjami *W sieci*, drobiazgowość i częstotliwość ingerencji — co nakazuje zachować rezerwę wobec dotychczasowych twierdzeń (także piszącego te słowa<sup>27</sup>) o czysto mechanicznym charakterze skreśleń, ale nie pozwoliło uchwycić precyzyjniej przesłanek zmian dokonanych przez autora. Dążenie do skrótów, likwidacji zbyt rozległych dialogów, eliminacja postaci drugoplanowych były oczywiste od początku.

Próba wyjaśnienia celowości skreśleń dokonanych przez Kisielewskiego w poszczególnych redakcjach nie dała jednoznacznych rezultatów, postanowiliśmy więc najpierw dojść do naczelnej zasady rządzącej organizacją tworzywa językowego, a dalej kompozycją *W sieci* i pozostałych utworów pisarza, poprzez analizę wariantów stylistycznych tych fragmentów tekstu, które istnieją we wszystkich opracowaniach autorskich. Na zjawisko to nie zwrócił dotąd nikt uwagi, tymczasem postępowanie Kisielewskiego w tym zakresie wydaje się bardzo symptomatyczne.

Rozpocniemy od sytuacji, w której zmian jest najwięcej, a zatem materiał egzemplifikacyjny najbogatszy — mamy nadzieję uchwycić podstawowe tendencje, jakimi kierował się pisarz dokonując poprawek. Zachodzi tu taki układ odpowiadających sobie fragmentów tekstu w trzech

<sup>27</sup> J. Michalik, rec.: J. A. Kisielewski, *Dramaty* (1969). „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 2, s. 302.

redakcjach, w którym fragmenty te są identyczne w egzemplarzu teatralnym i pierwodruku, a zmienione w wydaniu scenicznym.

Przyjrzyjmy się najpierw modyfikacjom dotyczącym artykulacji poszczególnych wyrazów. Dogodną okazję ku temu stanowi *Maritana* śpiewana na początku dramatu przez Misię:

W<sub>3</sub> i W<sub>4</sub> 6

Nie — kiedy życia łzawy bieg  
Ra — dości błę — y — — yska dniem;  
A, co mło — dzieńczy marzył wiek,  
To było — tylko snem.  
Wy — dziera nieubłagany czas  
Marzenia młooodych lat; —

W<sub>5</sub>

Niekiedy życia łzawy bieg  
Radości błyska dniem;  
A co młodzieńczy marzył wiek  
To było — tylko snem.  
Wydziera nieubłagany czas  
Marzenia młodych lat;

I oto podobny przykład:

W<sub>3</sub> i W<sub>4</sub> 21

Leci pies bez o — — — wies  
— — —  
Ogonem wy — — — wija —  
Pewnie nie — ż..ż..mężaty,  
Szczęśliwo bestyja.. oj dana!!

W<sub>5</sub>

Leci pies bez owies  
Ogonem wywija —  
Pewnie nie mężaty  
Szczęśliwo bestyja... oj dana!

W pierwodruku od razu widać ambicję zapisania sposobu wymówienia słowa. Przejawia się to w licznych próbach sygnalizowania ruchu melodii przez stosowanie interpunkcji wewnątrzwyrazowej („nie — kiedy”, „ra — dości”, „wy — dziera”, o — — — wies”, „wy — — — wija —”), połączone niekiedy z deformacją zapisu słowa („błę — y — — yska”). Inny sposób graficznej deformacji słowa: „młooodych”.

Na szczególną uwagę zasługuje wers ludowej piosenki (*nb.* podwojenie pauzy między pierwszy a drugim wersem wskazuje na większą niż pomiędzy następnymi odległość czasową w śpiewie):

Pewnie nie — ż..ż..mężaty,

Mamy tu podwojenie kropki używane przez Kisielewskiego dla zaznaczenia szybszego następstwa głosek niż sugerowałyby to trzy kropki, mamy pauzę poprzedzającą dwa ż, która informuje, że Julia musiała tu zawiesić głos, nim znalazła właściwe słowo. Żadnego z wymienionych zabiegów nie spotkamy w wydaniu scenicznym, w którym oba fragmenty zostały zapisane w sposób skonwencjonalizowany, niczym nie sugerujący sposobu ich wypowiedzenia.

Interpunkcję wewnątrzwyrazową spotykamy nie tylko w tekstach melicznych: „Ki — ic” w W<sub>4</sub> 23 (w W<sub>5</sub> „kic”). Kisielewski używał też znaków interpunkcyjnych do określenia linii intonacyjnej i tempa zdania. Np. w W<sub>4</sub> 532 „I — co — ty — o tym myślisz — — ?” (w W<sub>5</sub> „I co ty o tym myślisz?”). Można sądzić, że pierwotnie granice między zdaniami były zatarte, niektóre fragmenty stosunkowo monotonne, np. W<sub>4</sub> 350 „O — o oddał — Już [...]”, a w W<sub>5</sub> „O — o — oddał. Już [...]”, w W<sub>4</sub> 113 „a jednak; — ... tam się... nie świeci codziennie. —”, w W<sub>5</sub> „a jednak!

Tam nie codziennie się świeci!". Taka dynamizacja wypowiedzi nie była zresztą regułą, do sprawy tej powrócimy. Znak interpunkcyjny mógł też wskazać na moment zawieszenia głosu, chwilę wahania, szukania właściwego sformułowania. Tak np. było w W<sub>4</sub> 26 „to się znaczy, jako... wyście som uod paleca po cubek bycz... hy, [...]”. W W<sub>5</sub> zarówno chwila przerwy w toku wypowiedzi, oznaczona aż czterema kropkami, jak i charakterystyczne zjawiska fonetyczne (rozkład nosówek i prelabializacja) znikają: „to się znaczy, jako wyście są od paleca po cubek bycz... hy, [...]”. Pisarz zlikwidował też notację trzech zaimków jako jednej *quasi*-całości: „sie — mu — sie” (W<sub>4</sub> 25). Opuszczenie pauz jest równoznaczne ze zlikwidowaniem informacji o sposobie intonacji nie dokończonego zdania: „a najlepiej udała sie mu sie ta...” (W<sub>5</sub>). Dla dyrektywy, którą kierował się początkowo Kisielewski, charakterystyczny jest zapis czasownika z zaimkiem zwrotnym jako jednego słowa — w celu zaznaczenia, iż są wymawiane łącznie: „rzeknąłse” (W<sub>4</sub> 24) i „dziwowolsie” (W<sub>4</sub> 25).

Zastanawiająco wrażliwy był pisarz na wszelkie zjawiska fonetyczne, które starał się w pierwszej edycji precyzyjnie odnotować. Uproszczeniem byłoby twierdzić, że w wydaniu scenicznym nie poświęcał im już tyle uwagi co wcześniej. Świadczyć mogłyby o tym takie zmiany: w W<sub>4</sub> 32 „Ajdzże dziewi — co!”, w W<sub>5</sub> „A idzże dziewico”, w W<sub>4</sub> 42 „Mmoja Milutka”, w W<sub>5</sub> „Moja Milutka!”, w W<sub>4</sub> 42 „A — ż ten Bronik ordynarny. — Ach!!!”, w W<sub>5</sub> „Ależ ten Bronik ordynarny — ach!” Zmieniał jednak także wymowę niektórych słów, np. „osobliwiej” (W<sub>4</sub> 42) na „ossobliwiej” (W<sub>5</sub>), inaczej proponował artykułować okrzyk „Jula!!!” (w W<sub>4</sub> 38 zapisany on jest: „Ju — la!!!”, w W<sub>5</sub> ma formę Julla!!!). W dalszym ciągu „słyszał” swych bohaterów, lecz wypowiedziom ich nadawał nieco inną postać: w W<sub>4</sub> 87 „O! — — —”, w W<sub>5</sub> „Oh”, w W<sub>4</sub> 258 „Ssst!”, w W<sub>5</sub> „Sss!”. W kolejnych wersjach tego samego zdania dokonywał dwustronnej wymiany form „sie” i „się”: „Nie doś, zem sie ji dał w gębusię po — tego, jeszcze się do moji familii wpycho” (W<sub>4</sub> 28), „Nie doś, zem się dał w gębusię po — tego, jeszcze sie do moji familii wpycho” (W<sub>5</sub>).

Kisielewski dostrzegł i odnotował także zająknięcia w potocznym języku mówionym. Charakterystyczne są zróżnicowane zapisy tego zjawiska. Podwójnie, czasem potrójnie, a nawet poczwórnje powtarzane sylaby rozdzielone są różnymi znakami interpunkcyjnymi. Najczęściej między powtarzane sylaby wstawiał Kisielewski pauzę: „ba — ba — bardzo” (W<sub>4</sub> 178), czasem występuje tam wielokropek, np. „pa... pamięta!” (W<sub>4</sub> 182), zdarza się, iż powtórzone sylaby napisane są rozdzielnie, np. „Fi fi — filister?” (W<sub>4</sub> 245), jeden raz powtórzone sylaby łączą się jakby w samodzielny wyraz „papa — letot” (W<sub>4</sub> 390). W W<sub>5</sub> w żadnej z przytoczonych wyżej wypowiedzi jąkanie nie jest uwidocznione. Można jednak wskazać *casus*, w którym Kisielewski jąkanie zachował, a zlikwidował tylko jego nadmiar: wypowiedź „Ta — t — ta — ta — ta — dzie —

dziękuję. — T — ta —” (W<sub>4</sub> 390) posiada w W<sub>5</sub> formę: „Ta. Dzie — dziękuję. T — ta”.

To, co było wyraźne tylko w niektórych zdaniach ilustrujących zmianę stosunku do realizacji fonetycznej tekstu (tj. zacieranie w wydaniu scenicznym znamion tekstu jako precyzyjnego zapisu wypowiedzi mówionej, z wszystkimi cechami, zjawiskami właściwymi tylko jej, a nie wypowiedzi pisanej), jest całkowicie przejrzyste w świetle korektur, które Kisielewski wprowadził w zakresie składni i słownictwa. Dość konsekwentnie likwidował nie dokończone zdania (a nie znamy przypadku, by wprowadził nowe). Zabiegu tego dokonywał w dwojaki sposób: albo wykreślał człony urwane, albo dodawał całe grupy wyrazów.

Najpierw przykłady skrócenia wypowiedzi o jej część, czasem o jeden wyraz lub tylko jego początek: „czy ja w ogóle cośkolwiek robię czy ja...” (W<sub>4</sub> 115), „czy ja w ogóle cośkolwiek robię” (W<sub>5</sub>); „Przepraszam mocno prze.” (W<sub>4</sub> 153), „Przepraszam mocno” (W<sub>5</sub>); „Z prawej zgubiłem, na lewej ręce...” (W<sub>4</sub> 389), „z prawej ręki zgubiłem” (W<sub>5</sub>). Nieraz pisarz pozostawiał zdanie „otwarte”, ale nigdy obok drugiego takiegoż: „a ja... Cóż...” (W<sub>4</sub> 109), „a ja...” (W<sub>5</sub>).

Drugi sposób likwidowania zdań urywanych polegał, jak wspominaliśmy, na uzupełnieniu wypowiedzi niepełnej (zrozumiałej tylko dzięki kontekstowi) o człon, czasem zdanie wyjaśniające: „Hohoho, ze trzy tygodnie” (W<sub>4</sub> 23), „Ze trzy tygodnie nie widzieliśmy pana” (W<sub>5</sub>); „Katarzyna nie wróciła dotychczas. — — — ” (W<sub>4</sub> 233), „Katarzyna nie wróciła dotychczas. Jest z natury powolna” (W<sub>5</sub>). Przypadek to bodaj szczególnie ciekawy, bo ujawnia sens, intencję trzech pauz we wcześniejszych redakcjach.

Dla zmienionej koncepcji języka w wydaniu scenicznym niezwykle charakterystyczne jest dopisywanie zakończeń słów i zdań (poprzednio zakończenia te pozostawione były domyślności odbiorcy, ale łatwe do odgadnięcia, narzucała je sytuacja, wcześniejsze wypowiedzi): „Pan miał jechać do Pa...” (W<sub>4</sub> 23), „Pan miał jechać do Paryża” (W<sub>5</sub>); „Pann... (krok ku Julii)” (W<sub>4</sub> 109), „Panno Julio!” (W<sub>5</sub>); „— o — o — oj — — —” (W<sub>4</sub> 331), „ojcu” (W<sub>5</sub>); „Ludowa poezja ma w sobie tyle...” (W<sub>4</sub> 21), „Ludowa poezja ma w sobie tyle czaru!” (W<sub>5</sub>); „pan odważasz się w ten sposób...” (W<sub>4</sub> 413), „pan odważasz się w ten sposób do mnie mówić?” (W<sub>5</sub>).

Można wskazać przykłady uporządkowania składni, likwidacji pewnego typu wielosłowia: „Początkujący... panie sędzio... tylko —” (W<sub>4</sub> 180), „Początkujący” (W<sub>5</sub>); „Ja teraz jeszcze — to wisi przede mną ten obraz” (W<sub>4</sub> 252), „Teraz jeszcze wisi przede mną ten obraz!” (W<sub>5</sub>); „Zdaje się... że... he. Może nawet mam przy... przy... he” (W<sub>4</sub> 115), „Zdaje się jednak... może nawet mam przy sobie” (W<sub>5</sub>).

Tendencja do pozbawiania tekstu cech języka mówionego wyraźna jest w zmianach, jakich Kisielewski dokonał w zakresie słownictwa. Zmierział do stosowania wyrazów jak najpoprawniejszych, zgodnych z pol-

szczyzną literacką. Zrezygnował z form żargonowych (które występowały, przypominamy, także w egzemplarzu teatralnym): „kiecz” (W<sub>4</sub> 25), „kicz” (W<sub>5</sub>); „Pońdziesz niewiasta zgarbydki dzyrować” (W<sub>4</sub> 38), „Pońdziesz niewiasta skarpetki cerować” (W<sub>5</sub>).

Kisielewski wyrugował słowa określane przez współczesny mu *Słownik języka polskiego* J. Karłowicza, A. Kryńskiego i W. Niedźwieckiego jako „mało używane”: „ciekawi” (W<sub>4</sub> 412) zastąpił wyrazem „zajmuje” (W<sub>5</sub>); „rozglądnę się” (W<sub>4</sub> 103) przez „rozejrzę się”. „Wyraz, którego należy unikać”, tzn. „konwenuje” (W<sub>4</sub> 325), zamienił na „odpowiada” (W<sub>5</sub>), starą formę „niemożebne” (W<sub>4</sub> 279) na „niemożliwe” (W<sub>5</sub>).

W wydaniu scenicznym postacie mówią precyzyjniej, używają wyrazów, których znaczenie jest węższe. W W<sub>4</sub> 267 „metapsychoza” występuje u „spirytystów”, w W<sub>5</sub> u „okultystów”. W W<sub>4</sub> 324 Julia mówiła: „Ja przecież nie wyszarpałam mu włosów”, w W<sub>5</sub> „Ja przecież nie wyskubałam mu włosów”. W opisie obrazu wieloznaczna „figura” (W<sub>4</sub> 72) została zastąpiona przez „postać” (W<sub>5</sub>). Dwukrotnie „bajki” (W<sub>4</sub> 49, 77), posiadające kilka bardzo różnych znaczeń, zastąpione zostały przez „plotki” (W<sub>5</sub>), zdomowione w literaturze polskiej od czasów Reja. Ale dostrzec też można nieco inny kierunek korektur: potoczny „interes” (W<sub>4</sub> 290) ustąpił miejsca mniej wyrazistej „sprawie” (W<sub>5</sub>), Milcia musi na wykład nie „skoczyć” (W<sub>4</sub> 243), lecz „pójść” (W<sub>5</sub>).

Nastąpiły też zmiany, których intencji trudno dziś dociec. Pan Aleksander nie jest już „pocziwy” (W<sub>4</sub> 360), ale „bardzo dobry” (W<sub>5</sub>); pomaga nie „swojej, hohoho, damie” (W<sub>4</sub> 344), lecz „swojej pani” (W<sub>5</sub>). „Stację” (W<sub>4</sub> 402) zastąpił pisarz „dworcem” (W<sub>5</sub>); „kiepski dowcip” (W<sub>4</sub> 408) „marnym dowcipem” (W<sub>5</sub>).

Usunięto niewątpliwy kolokwializm: zamiast „ja już czwarty dzień do klasy nie idę” (W<sub>4</sub> 165) mamy „ja już czwarty dzień do klasy nie chodzę” (W<sub>5</sub>).

W zwrocie frazeologicznym brzmiącym w W<sub>4</sub> 46 „obskoczyły jak psy dziada w ciemnej ulicy!” — w W<sub>5</sub> ulica nie jest „ciemna”, lecz „ciasna” (tak jak w autentycznym porzekadle). Uległy wymianie też całe zwroty frazeologiczne. W W<sub>4</sub> 152 Rolewski zapytany, czy dobrze spał, najpierw odpowiedział: „Jak snop, dziękuję za pamięć”, w W<sub>5</sub> „Mogliby mię ukraść. Dziękuję za pamięć”.

Poprawki Kisielewskiego były bardzo drobiazgowe, np. w W<sub>4</sub> 159 mamy potoczne „co gorsze”, w W<sub>5</sub> bardziej literackie „co gorsza”. Impulsu dostarczała niewątpliwie chęć oczyszczenia tekstu ze zbytnej ilości kolokwializmów, błędów językowych stale spotykanych w mowie potocznej.

Ciekawe, iż przy ogólnej tendencji do podporządkowania tekstu normie polszczyzny literackiej, pojawiają się też i nowe „błędy” — jednakowoż prawie wyłącznie w wypowiedziach Bronika, konsekwentnie posługującego się mieszaniną gwary i żargonu: w W<sub>4</sub> 25 „perspektywa”, w W<sub>5</sub> „peszpektywa”, w W<sub>4</sub> 25 „Nie wpychaj sie dziewico, [...]” (po-

prawna forma wołacza), w  $W_5$  „Nie wypychaj się dziewica, [...]” (forma mianownika zgodna z praktyką języka potocznego).

Wypadnie odnotować zmieniony kilkunastokrotnie szyk wyrazów w zdaniu. W ingerencjach tych nie udało się nam wykryć jakiegóż reguły. Zmienia się kolejność słów znajdujących się obok siebie. Są też sporadyczne przypadki dodawania lub usuwania słowa nie mającego wyraźnego znaczenia dla wartości stylistycznej lub merytorycznej zdania.

Chwilowo na uboczu pozostawiamy korektury, jakich dokonał Kisielewski w zakresie interpunkcji, także jego stosunek przy redakcji wydania scenicznego do nieartykułowanych dźwięków (okrzyków, westchnień, śmiechów), których wiele znalazło się w pierwodruku.

Przedstawiony materiał jest na tyle obszerny i jednoznaczny, iż pozwala na istotną konstatację: dwie pierwsze edycje *W sieci* dokonane pod opieką autora dzieli niewielki odstęp czasu, w ciągu którego jednak znacznie zmieniły się poglądy autora na tekst literacki. W roku 1899 pomyślany on był jako precyzyjny, maksymalnie wierny, drobiazgowy zapis żywego języka mówionego, Kisielewski miał ambicję graficznego wskazania każdego najdrobniejszego zjawiska fonetycznego, każdego momentu wahania przy formułowaniu wypowiedzi, pochwycenia procesu jej kształtowania, ujęcia jej jako aktu mówienia konkretnej jednostki w konkretnej sytuacji; zasadą tej wypowiedzi miała być nie konwencjonalna poprawność, ale naturalność, nieodłączna od niej przypadkowość, fragmentaryczność, chaos składniowy, sięganie do potocznego słownictwa, używanie wyrazów nie zawsze w zgodzie z ich słownikowym znaczeniem. W wersji wydania scenicznego (1902) wysiłek dramaturga skoncentrował się na zbliżeniu tekstu do polszczyzny literackiej, języka pisanego, do obowiązującej normy poprawnościowej. Generalnie rzecz biorąc — w tym kierunku szły, takie zadanie miały wszystkie nowe warianty stylistyczne. Należy przypomnieć i podkreślić, iż cały przeanalizowany dotąd materiał zaczerpnięty z pierwodruku posiada identyczną formę w egzemplarzu teatralnym, można się zatem spodziewać, iż także w egzemplarzu konkursowym; taka byłaby więc pierwotna koncepcja języka dramatu.

Dowodem, że Kisielewski przygotowując pierwodruk (1899) był wierny swym pierwotnym (z lat 1896—1897) wyobrażeniom o zadaniach i funkcji tekstu literackiego, są fragmenty, których brak w egzemplarzu teatralnym: autor albo nie zaakceptował w tym wypadku skreśleń zaleconych przez dyrekcję teatru, albo fragmenty te dopisał, po czym w następnym wydaniu przeredagował. Obserwujemy tutaj ten sam mechanizm korekt stylistycznych, jaki przedstawiliśmy poprzednio. Nie ma potrzeby przytaczania tu ich analizy, gdyż nie przynosi ona żadnych niespodzianek, dostarcza jedynie dalszych argumentów na rzecz sformułowanej wyżej tezy.

Materiał egzemplifikacyjny obejmuje tutaj ogółem ponad 60 wariantów, wobec ponad 120 w grupie omówionej poprzednio, gdzie fragmen-



ty  $W_3$  i  $W_4$  są identyczne, a zostały zmienione w  $W_5$ . Podobnie kształtują się proporcje ingerencji pisarza w poszczególnych grupach zjawisk; zatrzymamy się tylko na wybranych charakterystycznych przykładach.

Stosuje Kisielewski interpunkcję wewnątrzwyrazową: w  $W_4$  54 „m — u — s — z — e”, w  $W_5$  „muszę”. Liczne są wypadki zapisu fonetycznego. Bywa on likwidowany całkowicie (w  $W_4$  139 „bezpieczniejsze”, w  $W_5$  „bezpieczniejsze”) lub częściowo (w  $W_4$  338 „Ide jde!”, w  $W_5$  „Ide, ide!”; w  $W_4$  289 „Jach cie lepsa myśl nawiedzi”, w  $W_5$  „Jak cie lepsa myśl nawiedzi”), bywa jednak też wprowadzany — znamienne, iż kilkakrotnie w wypowiedziach służącej, wieśniaczki Katarzyny (w  $W_4$  338 „Cie — z łaski pana Jezusa — głucho jeszcze nie jestem”, w  $W_5$  „Ady z łaski pana Jezusa — głucho jeszcze nie jezdem”; w  $W_4$  340 „jużci”, w  $W_5$  „juści”; w  $W_4$  340 „wstałby”, w  $W_5$  „wstołby”), raz w tekście Jerzego: w  $W_4$  394 „zerrwiesz z nim”, w  $W_5$  „zerwiesz z nim!”

Nietrudno wskazać ingerencje ograniczające czy wręcz eliminujące chaotyczne, mechaniczne powtórzenia słów, ich części, jąkania (w pierwotnym zamiśle wszystko to miało służyć wydobywaniu napięcia emocjonalnego): „...pluć — plu... plu... y...” ( $W_4$  59) zostaje przekształcone w krótkie „...pluć!” ( $W_5$ ), „No — thak — ja, hja, ja...” ( $W_4$  185) otrzymuje postać „No — thak — ja...” ( $W_5$ ).

Godne uwagi wydają się te fragmenty tekstu, w których pisarz zlikwidował wielosłowie, zbędne mnożenie określeń, dążąc do jaśniejszego wyrażania się, nazywania rzeczy wprost, a nie poprzez omówienia czy zwroty niejednoznaczne: w  $W_4$  406 „jest pewien gatuneczek bezrogów, czteronogów — dwunogów — jedno... hehehe — i beznogów także”, w  $W_5$  „jest pewien gatuneczek dwunogów”; w  $W_4$  374 „Czymże jest dla nas ta tak zwana miłość dla naszych dusz: kawiozem — ale nie jest chlebem codziennym. A bez chleba przecież nie można żyć!”, w  $W_5$  „— czymże jest dla naszych dusz ta tak zwana codzienna miłość?” Kierując się tą samą zasadą Kisielewski zamienił początek dłuższego zdania: „Sklepy tylko...” ( $W_4$  392), na zwięźłą informację „Sklepy zamkną” ( $W_5$ ).

A oto przykład porządkowania chaosu składniowego: w  $W_4$  349 „Wiem, że tego nie powinno. — To nie powinno być. Ale dzisiaj nie zawsze można — cóż dopiero pannie na wydaniu — wierzyć”, w  $W_5$  „Wiem, że tak nie powinno być. Ale dzisiaj nie zawsze można wierzyć, nawet sobie, cóż dopiero pannie na wydaniu”.

Zdarzają się też wypadki rugowania kolokwializmów na rzecz konstrukcji bliższej językowi literackiemu: w  $W_4$  104 „Hehe, jeżelibym już z nudów miał trupem... przepraszam... Pluję w doktoraty!”, w  $W_5$  „Musiabym się wściekle nudzić. Przepraszam, ale pluję w doktoraty!”

Zmieniał również Kisielewski w obrębie dwu kolejnych zdań formę zaimka osobowego: w  $W_4$  270 „Spotkał mnie jakiś pijany. Chciał mnie bić”, w  $W_5$  „Spotkał mię jakiś pijany. Chciał mnie bić”.

Spośród zmian w zakresie słownictwa odnotujemy zastąpienie „utrzy-

manki" (W<sub>4</sub> 411) przez niby przyzwoitszą, bardziej literacką „metresę" (W<sub>5</sub>), „szkap tramwajowych" (W<sub>4</sub> 406) przez „konie tramwajowe", potocznie stosowanej nazwy *Marsz pogrzebowy* Chopina (W<sub>4</sub> 111) przez *Marsz żałobny* (W<sub>5</sub>). Trudniej wytłumaczyć funkcję następującej poprawki: w W<sub>4</sub> 363 „Cesiu — zabierz — no tego brzdąca", w W<sub>5</sub> „Józiu, zabierz tego raka"; wreszcie — w deklaracji Jerzego — łagodnego „pobłażania" w oświadczeniu: „— ale siły do pobłażania brak mi" (W<sub>4</sub> 395), na jednoznaczne „kłamstwo" (W<sub>5</sub>).

Warto wreszcie przytoczyć drobny dowód uwyrażnienia rysunku Julii. Aby podkreślić jej pogardliwy i lekceważący stosunek do Rolewskiego, autor dopisał jedną jej kwestię (wypowiedaną w momencie powrotu Rolewskiego pod pretekstem szukania rękawiczek): „Jeszcze tu? Umykaj z drogi" (W<sub>4</sub> 364).

Kolejna grupa materiału to fragmenty tekstu istniejące tylko w pierwodruku, a nacechowane znamionami charakterystycznymi dla zapisu wypowiedzi mówionej. Jest tych przykładów sporo (blisko 90), z czego około 80% stanowią: zająknięcia (jest ich najwięcej — blisko 30 przypadków), notowanie sposobu artykulacji (za pomocą interpunkcji wewnątrzwyrazowej lub fonetycznych form zapisu), niekończenie zdań, a nawet słów. Wszystko to wskazuje na szczególnie intensywne nacechowanie stylistyczne pierwodruku.

Zdziwienie może budzić bogactwo przykładów jąkania (naturalnie występowały one także w poprzednio analizowanej grupie, mimo że u żadnej z postaci dramatu nie stanowi to wady wymowy). Kisielewski spostrzegł, iż zjawisko to pojawia się okazjonalnie w momentach napięcia emocjonalnego lub wahania, niezdecydowania, zbiecia z tropu. Takich sytuacji nie brak zaś w doświadczeniach bohaterów i stąd tak łatwo o przykłady jąkania, które — na co zwracaliśmy uwagę — nie zostaje zapisane mechanicznie według jednego schematu. Owe zacinania się czy powtórzenia są wyraźnie zindywidualizowane i zróżnicowane. W zasadzie zawsze można wskazać konkretną przyczynę ich wystąpienia. Zazwyczaj towarzyszą im inne sposoby kaleczenia, deformowania słów czy zdań.

Tak np. podenerwowana pani Chomińska zmuszając się do zachowania spokoju mówi: „Do napisania t — tego l — li..." (W<sub>4</sub> 89). Zażenowany Boreński nie mogąc się zdecydować na jasne sformułowanie swego zdania, grając na zwłokę: „Ja... od dłu... dłuższego cz.. asu..." (W<sub>4</sub> 93); zapytany przez Rolewskiego, co to jest absynt, układa odpowiedź w trakcie mówienia, wolnego na początku, potem szybszego, co daje dwa różne zapisy jąkania: „A... tak... Absynt to jest ro — ro — rodzaj kokolońskiej wody" (W<sub>4</sub> 222). Rolewski ma powiedzonko „Panie, panie!", które, podekscytowany, automatycznie i szybko powtarzając skraca. W efekcie pojawia się skrócenie dwukrotne: „Pa — ppa", a dalej: „Ppa. — Młodość panie — — ppa — pa" (W<sub>4</sub> 237). Stosunkowo rzadko pisarz wykorzystywał jąkanie dla osiągnięcia efektów homorystycznych czy komicznych (znaleźć można

je zwłaszcza w wypowiedziach Rolewskiego, ale nie są od nich wolne kwestie Boreńskiego).

Strzępy słów pojawiają się przy niechlujnym sposobie mówienia („Ja wam to także mó — hy —”, W<sub>4</sub> 26) lub przy zdenerwowaniu („słabo robi mi się po tej roz... roz... roz... z tym idiotą”, W<sub>4</sub> 248) czy też na skutek zażenowania, skrępowania, przestrzegania konwenansu, który nie pozwalał wymawiać pewnych wyrazów w towarzystwie (oba przykłady dotyczą Rolewskiego): „Pięciu kelnerów wyskoczyło na mnie we frakach — obdzierają — biją się koło mnie — myślałem że do ko — do bilizny — (*W stro-nę pań.*) — Przepraszam. —” (W<sub>4</sub> 225); „Kneipuję codziennie. Nasia — — na.. wie pan..” (W<sub>4</sub> 158).

Niezwykle ważną rolę spełnia interpunkcja wewnątrzwyrazowa. Ma ona notować wymowę i intonację słowa, wskazywać części, na jakie wyraz zostaje pocięty w trakcie artykulacji, długość wymawiania samogłosek, odległości pomiędzy nimi. To zamierzenie Kisielewskiego jest całkowicie wyraźne: „Wi — isz pon!” (W<sub>4</sub> 31), „Dyć wi.. icie —” (W<sub>4</sub> 288), „— Takie głupstwo — o — o!” (W<sub>4</sub> 82), „Ci, ga, retten” (W<sub>4</sub> 214, pierwsze dwie sylaby mają być wymawiane jako zamknięte całości).

Kisielewski był niesłychanie wyczulony na formę dźwiękową wypowiedzi, wielokrotnie — jak można było już poprzednio zauważyć — lekce-ważył całkowicie reguły ortograficzne, a starał się zanotować wyrazy w ich rzeczywistym brzmieniu (upodobnienia wewnątrzwyrazowe, zanik dźwięczności w wygłosie), także regionalne, gwarowe. Oto przykłady: „patscie” (W<sub>4</sub> 392), „Psia kreff!” (W<sub>4</sub> 155), „Be — cyrk” (W<sub>4</sub> 214), „mmu-szę” (W<sub>4</sub> 346), „pt — akk!” (W<sub>4</sub> 288), „Poulona mokrzućynie — ji pol — — że tu czece —!” (W<sub>4</sub> 332). Słowo „tak” w obrębie jednego okresu zdaniowego Boreński wymawia najpierw „Thak...”, potem „Taak!” (W<sub>4</sub> 203), kiedy indziej mówi: „»Julja.. Dźjula.. Jula.. Dźulietta.. Dź.. dź.. dźjuljetta« — jak to dzwoni, szmerze, brzmi” (W<sub>4</sub> 20). Na koniec przykład, jak się wydaje, szczególnie znamieny — różnicowanie wymowy i znaczenia nazwy „Bayreuth”. Jerzy: „Pan był w Baireuth?” Rolewski: „W Bajrat. W bajrat?” (W<sub>4</sub> 201).

Niczego nowego nie wnoszą już do zgromadzonej dotąd wiedzy o poszczególnych redakcjach dramatu *W sieci* te fragmenty (zdania, słowa, ich strzępy), które istniały w egzemplarzu teatralnym czy w pierwodruku, a zostały zlikwidowane (czasem wraz z większą partią tekstu) w wydaniu scenicznym.

Odnotowano jeszcze kilkanaście korektur wprowadzonych w pierwodruku (w egzemplarzu teatralnym odpowiednie fragmenty przedstawiają się inaczej) i utrzymanych w wydaniu scenicznym. W W<sub>3</sub> Podlipska mówi wprost: „I naturalnie pan Boreński chce mieszkać z tobą. Co?”, później jej osąd sytuacji został zakamuflowany, stracił na ostrości: „I naturalnie pan Boreński chce mieszkać w bliskości ciebie? Co?” (W<sub>4</sub> 410, W<sub>5</sub>). Przygotowując tekst do druku Kisielewski wprowadził kilka zmian leksykal-

nych. W  $W_3$  Bronik mówi: „Co tu gadać”, w  $W_4$  38 i  $W_5$  „co tu gwarzyć” (słuszne użycie dialektu). Julia w  $W_3$  błaga Jerzego o „kropelkę... litości”, w  $W_4$  375 i  $W_5$  o „kropkę... litości”. Są też poprawki istotniejsze dla znaczenia tekstu: w  $W_3$  Podlipska ma Julii pozować do *Madonny*; w  $W_4$  308 i  $W_5$  obraz nazywa się *Biała męczennica*.

Dotąd w naszych obserwacjach kładliśmy nacisk na zmiany wydania scenicznego w stosunku do pierwodruku. Relacja pierwodruku do egzemplarza teatralnego przedstawia się, jak widać, również interesująco. Posiadamy tu o wiele mniej materiału egzemplifikacyjnego, łatwo jednak zauważyć, że teksty te są w swych koncepcjach podobne, ale nie identyczne. Widać to przy analizie wprowadzonych w  $W_3$  uzupełnień zdań (we fragmentach tekstu nie wykorzystanych później w  $W_5$ ). Charakterystyczne jest stosowanie „waty” słownej, która nie zwiększała zawartości informacyjnej, a jedynie przydawała zdaniom, sformułowaniom cech przypadkowości, kolokwialności. W  $W_3$  konkluzja wyводу brzmi: „— każdy ma swoje pojęcie szczęścia”, w  $W_4$  54: „— każdy ma swoje pojęcie swojego tzw. szczęścia i pozwólmy ka...” Zdanie brzmiące w  $W_3$  „Idę pożyczyć fraka” zostało w  $W_4$  299 rozbudowane do postaci „Idę pożyczyć fraka kawałek”.

Warto zwrócić uwagę na przypadki (jest ich 5) powracania w wydaniu scenicznym do wersji tekstu z egzemplarza teatralnego (z pominięciem wersji występującej w pierwodruku): „panno Michalino” ( $W_3$  i  $W_5$ ) „Panno Mi—” ( $W_4$  7); „to zaczyna być nudne” ( $W_3$  i  $W_5$ ), „to zaczyna być nudne, a dla odmiany...” ( $W_4$  24); „gwarzy” ( $W_3$  i  $W_5$ ), „gwerzy” ( $W_4$  24); „niech mnie mama nie zabija!” ( $W_3$  i  $W_5$ ), „niech mnie mama nie zabija — Takie głupstwo — o — o!” ( $W_4$  82); „metresę” ( $W_3$  i  $W_5$ ) i „utrzymankę” ( $W_4$  411). Wskazują one na jeszcze większą w pierwodruku niż w egzemplarzu teatralnym dbałość o maksymalne nasycenie tekstu znamionami języka mówionego, z nieodłącznym jego chaosem, fragmentarycznością wypowiedzi.

Za reprezentatywne dla przemian trzech wersji tekstu *W sieci* można — wydaje się nam — uznać przekształcenia, jakim uległo jedno zdanie Julii. W  $W_3$  brzmi ono „moja mamó, przecież ja, przecież co ja robię, to spada na mnie”, w  $W_4$  82 „moja mamó, prze... przecież ja, przecież co ja robię, to spada na mnie”, w  $W_5$  „moja mamó, przecież, co ja robię, to spada na mnie”. W kilkunastu fragmentach posiadających trzy redakcje często powtarza się następujący mechanizm: zdanie (lub okres zdaniowy) krótsze w  $W_3$  zostaje rozbudowane w  $W_4$ , a w  $W_5$  albo ulega skróceniu, albo otrzymuje bardziej jednoznaczny sens bądź poprawniejszą formę stylistyczną, czasem towarzyszy temu rezygnacja z zapisu fonetycznego. Oto przykłady: w  $W_3$  „Za moich studentkich czasów”, w  $W_4$  152 „Za moich studentkich czasów na indeks — hohoho, panie, panie, panie!”, w  $W_5$  „Za moich studenckich czasów na indeks pożyczowało się”. Jeden wariant ilustruje odwrotny kierunek przekształceń. W  $W_3$  „to jest podejrzenie,

którego nie mogę — znieść”, w  $W_4$  97 i  $W_5$  brak słowa „znieść”, ponadto w  $W_5$  pauza została zastąpiona wielokropkiem.

Zapowiedzieliśmy zbiorcze omówienie zmian w stosowaniu znaków interpunkcyjnych. Zastrzegamy się: idzie tu tylko o rodzaj znaków, a nie o zasadę ich stosowania. Między egzemplarzem teatralnym a pierwodrukiem prawie nie ma rozbieżności w tym zakresie, natomiast spore różnice trzeba odnotować w wydaniu scenicznym. Dotyczy to przede wszystkim zakończeń zdań, a zwłaszcza końcowych znaków przestankowych. Interpunkcję  $W_3$  i  $W_4$  można określić jako dynamiczno-ekspresywną, charakteryzującą się skomplikowanym układem znaków, niekonwencjonalnymi połączeniami. W  $W_5$  uległa ona uproszczeniu, sprowadzona została do normy zwyczajowej; jeden znak złożony tworzą tylko dwa znaki proste. Nb. w  $W_5$  Kisielewski nie upraszczał znaków w sposób mechaniczny, tzn. że wcześniejsza kombinacja dynamiczno-ekspresywna nie była zastępowana zawsze w ten sam sposób, wybór nowego znaku zależał od konkretnego zdania. W wielu wypadkach znaki interpunkcyjne ulegały w  $W_5$  likwidacji, co mogłoby wskazywać na to, że pierwotnie zastosowane były w nadmiarze albo że pisarz rezygnował z sygnalizowania nimi pewnych zjawisk.

Sięgnijmy po przykłady. W niektórych przypadkach dramaturg zrezygnował w  $W_5$  z następujących sygnałów: „— —” (bardzo częstych w  $W_4$  49, 76, 78, 82, 113, 261, 346, 368, 405), „— — —” ( $W_4$ : 233, 255, 263, 301 i in.), „— — ?” ( $W_4$  271), „— ! !” ( $W_4$  252), „— — — —” ( $W_4$  39); z powtórzeń pauz — pięciokrotnych ( $W_4$  82), sześciokrotnych ( $W_4$  90), siedmiokrotnych ( $W_4$  148), całych linii pauz ( $W_4$  261, 262, 265, 269), „,...” ( $W_4$  26). Pojedynczemu wykrzyknikowi w  $W_5$  odpowiadają nieraz w  $W_4$  znaki: „— —” (262, 408), „— ! — —” (77), „. — — !” (233), „!! !” (42), „!! —” (np. 27, 42, 55, 71), „!! . .” (87), „!! —” (326), „!! ?” (28), „!! !” (21, 22, 27), „? !” (46), „— — —” (338). Podwójnemu zaś wykrzyknikowi: „. — ! !” (361), „— — — — —” (388); kombinacji znaku zapytania i wykrzyknika: „? ! !” (233), „— — ? !” (351), kombinacji odwrotnej: „— ! ! ?” (78). Pytajnik w  $W_5$  to niekiedy w  $W_4$ : „? ? !” (40), „? — —” (118), „? !” (24, 118), „? —” (104, 272, 290), „? —” (73), „— ?” (71, 326). Kropce w  $W_5$  odpowiadają w  $W_4$ : „! ! —” (413), „— . —” (178, 271), „— ?” (76), „— — —” (390), „. . .” (103, 109); wielokropek pojawił się w  $W_5$  w miejscu innych znaków w  $W_4$ : „— — —” (90), „. — —” (104), „— . —” (185); przecinek: „— — —” (153), „— !” (115).

Pragniemy zwrócić uwagę, iż Kisielewski dokonał w  $W_5$  wymiany także między znakami powszechnie używanymi. Kropka ( $W_4$  25, 32, 44, 342) i wielokropek ( $W_4$  113) zostały zastąpione w  $W_5$  wykrzyknikiem. Wielokropek ( $W_4$  347, 103, 109) otrzymał w  $W_5$  raz postać podwójnego wykrzyknika, gdzie indziej — kropki. Dla melodii zdania bohaterów Kisielewskiego charakterystyczne było pierwotnie stosunkowo częste zamykanie wypowiedzi pauzą, co niejednokrotnie wiązało się z brakiem ich

zakończeń. W wydaniu scenicznym pauza zazwyczaj ustępowała miejsca albo wielokropkowi ( $W_4$  41, 97, 390), albo kropce ( $W_4$  75, 104, 109).

Odrębnie trzeba omówić zmiany w zakresie interpunkcji wewnątrz-zdaniowej. W  $W_5$  obserwujemy bardzo wyraźne dążenie do zastąpienia pauzy przecinkiem ( $W_4$  99 — 7 razy,  $W_4$  250 — 11,  $W_4$  269 — 3). Pauza bywała też rugowana bez zastępowania jej nowym znakiem, zwłaszcza gdy pojawiała się w  $W_4$  i  $W_5$  po kropce kończącej poprzednie zdanie ( $W_4$  153, 401). W miejscu podwojonej pauzy w  $W_4$  72, 153, 71 pojawiły się w  $W_5$ : średnik, przecinek, pauza. Są też i inne zmiany: przecinek ( $W_4$  42) bywał zastąpiony przez średnik, średnik ( $W_4$  41, 72) — przez przecinek, przecinek pojawił się też zamiast znaku „; —” ( $W_4$  113). Przecinkiem zastąpiony został również wielokropek ( $W_4$  103, 113, 164, 190, 375). Wielokropek w  $W_4$  182 uległ likwidacji bez żadnego zastępstwa.

Kilka słów należy się losom oryginalnego znaku interpunkcyjnego wprowadzonego przez autora do *W sieci*: podwojenia kropki. Najwięcej przykładów użycia można wskazać w mowie pozornie zależnej. Jeśli w  $W_4$  pojawiał się ten znak wewnątrz zdania, to w  $W_5$  otrzymywał postać bądź wielokropka (21, 111, 195), bądź przecinka (111), na końcu zdania zamieniany był na jedną kropkę (111), jeśli jak gdyby poprzedzał zdanie ( $W_4$  97), ulegał po prostu likwidacji.

Przedstawiony materiał można by uporządkować jeszcze inaczej. Zobaczylibyśmy wtedy, iż w miejscu wielokropka pierwodrukowego — w wydaniu scenicznym pojawiały się: kropka, przecinek, wykrzyknik bądź dwa wykrzykniki lub też znak interpunkcyjny ulegał w ogóle likwidacji; podwojoną pauzę zastępował autor w  $W_5$  wykrzyknikiem, wielokropkiem, średnikiem, kropką lub po prostu usuwał; pytajnik połączony z wykrzyknikiem przekształcał się w  $W_5$  raz w wykrzyknik, raz w pytajnik.

Widać zatem, że znaki przestankowe pierwodruku uległy w wydaniu scenicznym niewątpliwemu zubożeniu, uproszczeniu, doprowadzone zostały do konwencjonalnej formy, ale — co trzeba podkreślić — zabiegu tego Kisielewski nie dokonał w sposób automatyczny, lecz zróżnicowany zależnie od indywidualnych sytuacji.

Tekst wydania scenicznego został w zestawieniu z pierwodrukiem zubożony jeszcze w inny sposób: Kisielewski zrezygnował z zapisywania znacznej ilości nieartykułowanych dźwięków, nieodłącznych od języka mówionego. Trzeba od razu jednak dodać, że spośród 100 przeszło przykładów większość pierwszy raz pojawiła się w  $W_4$  w tych fragmentach tekstu, których brak w  $W_3$  i z których Kisielewski zrezygnował też przygotowując edycję —  $W_5$ . Są to zazwyczaj nie kontrolowane, mimowolne dźwięki będące wyrazem radości, zaskoczenia, zdziwienia, zniechęcenia, zakłopotania, zamyślenia, zastanowienia, wielokroć śmiechu, nieraz pogardy, obrzydzenia. Dla warsztatu Kisielewskiego równie ważne wydaje się bogactwo „podsluchanych” połączeń głoskowych, jak też ich drobiazgowy wyposaże-  
nie w bardzo urozmaicone znaki interpunkcyjne. Zatrzy-

majmy się na kilku wybranych „seriach”: „A.” (W<sub>4</sub> 49), „A —” (W<sub>4</sub> 375), „A ! —” (W<sub>4</sub> 110), „— — A. — —” (W<sub>4</sub> 249), „A. —” (W<sub>4</sub> 258), „A — .” (W<sub>4</sub> 394). Dwie ostatnie formy zachowano w W<sub>5</sub>, przy czym pierwsza z nich została przekształcona w „Ah”, ostatnia w „A?!”. Połączenie głosek „h” i „a” rzadko dawało: „H — a” (W<sub>4</sub> 175), czasem występuje sylaba podwojona „— haha —” (W<sub>4</sub> 68), „— haha” (W<sub>4</sub> 159), najczęściej jest ona potrojona, ale nam szczególnie ważne wydaje się wprowadzenie tego „śmiechu” i jego zakończenie różnymi znakami interpunkcyjnymi, które przecież sugerują określoną jego „melodię”, ewentualnie natężenie, swoistą wymowę ma też brak tych znaków: „a mamusia hahaha się pyta” (W<sub>4</sub> 165), „— tylko hahaha —” (W<sub>4</sub> 174), „a ja hahaha” (W<sub>4</sub> 27), „Bronik!! hahaha Bronik” (W<sub>4</sub> 27), „Hahaha!” (W<sub>4</sub> 44, 102, 174), „— hahaha!” (W<sub>4</sub> 152), „,hahaha!” (W<sub>4</sub> 27, 152), „Hahaha” (W<sub>4</sub> 44, 174), „— hahaha —” (W<sub>4</sub> 345), są również czterokrotne powtórzenia zakończone pauzą (W<sub>4</sub> 165), kropką (W<sub>4</sub> 306), jest pięciokrotne z pauzą (W<sub>4</sub> 262). Pani Chomińska śmieje się raz: „Chachacha!” (W<sub>4</sub> 99).

Wrażliwości na wskazane zjawiska dowodzi zróżnicowany zapis tych samych sylab w jednym zdaniu czy okresie zdaniowym: „Hehehe. [...] Hehehe!” (W<sub>4</sub> 258), „Hehe. [...] H — e” (W<sub>4</sub> 181). Przy czym „he” (i jego krotności) występuje zazwyczaj w kwestiach Boreńskiego, „ha” u Julii, „hi” u Bąbary. A oto jeszcze kilka dowodów, że Kisielewski przywiązywał dużą wagę do precyzyjnego zapisu brzmienia każdego, najdrobniejszego dźwięku przynależnego do mowy jego bohaterów: „Hy” (W<sub>4</sub> 23), „H — y” (W<sub>4</sub> 139), „hyy” (W<sub>4</sub> 23); „U — m” (W<sub>4</sub> 32, 55), „No. — Um” (W<sub>4</sub> 130); „thi” (W<sub>4</sub> 155), „O — u” (W<sub>4</sub> 190); „H — e — hm... te...” (W<sub>4</sub> 139), „Bo.. ho.. bo.. h — e —” (W<sub>4</sub> 212), „— Hm. H — e —” (W<sub>4</sub> 93), „Hou — pill — —” (W<sub>4</sub> 361). Przygotowując W<sub>5</sub> pisarz zmienił „hm — hrm” (W<sub>4</sub> 6) na „hm, hm”.

Sądźmy, iż przytoczony tu materiał całkowicie, jednoznacznie potwierdza naszą tezę, że każda wersja dramatu stanowi świadomą próbę zapisu języka potocznego, mówionego. Nb. Kisielewski wyróżnia się wśród polskich dramatopisarzy, którzy wypowiedziom swoich postaci starali się nadać charakter języka potocznego, ale w gruncie rzeczy był to tylko rodzaj stylizacji na język mówiony. U autora *W sieci* od początku przedmiotem zainteresowania był język mówiony jako taki, jego odrębności, swoistości składniowe, fonetyczne, leksykalne. Poszczególne redakcje dramatu różnią się stopniem wierności zapisu. W pierwodruku — w porównaniu z egzemplarzem teatralnym — tendencja do tej wierności uwidoczniła się bardzo wyraziście, wydanie sceniczne ograniczało ją przez wzgląd na dramatyczną kondensację dialogu, językową normę poprawnościową, literacką. Nie doprowadziło to przecież do zatarcia tej pierwotnej koncepcji.

### Praca nad tekstem „Karykatur”

Różnice pomiędzy dwiema znanymi dotąd edycjami *Karykatur*, pierwodrukiem i wydaniem scenicznym, interesowały historyków literatury jeszcze mniej niż w przypadku *W sieci* (tu niepokoiły odmienne rozmiary obu redakcji). Roman Taborski stwierdził jedynie, że „wydanie sceniczne” to „wersja nieco przeredagowana”<sup>28</sup>. Piotr Obrączka ograniczył się do przytoczenia tej opinii<sup>29</sup>. Ani pierwszy, ani drugi z wymienionych badaczy twórczości Kisielewskiego nie wskazał, na czym te przeredagowania polegały.

Obecnie, jak pamiętamy, są do dyspozycji trzy wersje dramatu. Materiał porównawczy zatem podobny jak przy „wesołym dramacie”: egzemplarz teatralny (tyle że nie prapremiery krakowskiej, ale późniejszej o pół roku premiery lwowskiej — 7 IX 1899), pierwodruk (1899) i wydanie sceniczne (1903). Uprzedzając dalszy tok wywodów można powiedzieć, że istotnie każdy z tych tekstów to „wersja nieco przeredagowana”. Sposób i zakres przeredagowań jest jednak każdorazowo odmienny. Zasadniczo (bo tylko z jednym wyjątkiem) tekst pierwodruku i wydania scenicznego jest niemal identyczny. Natomiast zestawienie pierwodruku z egzemplarzem teatralnym wykazuje szereg różnic; są zmiany zarówno ilościowe jak i jakościowe. Przez zmiany ilościowe rozumiemy skreślenia lub dodatki, ewentualnie wymianę poszczególnych zdań, kwestii, a także całych fragmentów dialogu, przez jakościowe — istotne różnice w stylistyce wypowiedzi, sposobie ich zapisu. W ostatecznym rozrachunku przecież można powiedzieć, iż to również „wersja nieco przeredagowana”. W zasadniczy sposób nie zmieniono ani konstrukcji utworu, ani konfliktu dramatycznego, ani charakterów postaci.

Postaramy się pokazać odrębność tekstu egzemplarza teatralnego od tekstu pierwodruku. Dwa zjawiska stanowią zaskoczenie. Po pierwsze: brak charakterystycznych dla Kisielewskiego zsubiektywizowanych, epicko rozbudowanych didaskaliów; obok rzeczowego, technicznego charakteru zwraca uwagę ich sporadyczność. Po drugie: uderza nie zawsze konsekwentny, drobiazgowo zróżnicowany zapis języka mówionego, spotykany wielokrotnie już w egzemplarzu teatralnym *W sieci*. Kisielewski w *Karykaturach* nie stosował jeszcze interpunkcji wewnątrzwyrazowej, a także niekonwencjonalnych znaków przestankowych, co więcej — zestaw znaków używanych jest niezmiernie ubogi. Osobliwość stanowi niezwykle częste stosowanie pauzy zamiast przecinka, wielokropka, kropki.

Największa ilość zmian wprowadzonych w pierwodruku miała na celu ukształtowanie języka utworu według wzorca *W sieci*. Wyraźna jest dbałość o upotocznienie wypowiedzi, nadanie im płynności, postaci wypowiedzi — po korekturach — z większą swobodą, zostają wyposażone

<sup>28</sup> Taborski, *ed. cit.*, s. LXV.

<sup>29</sup> Obrączka, *Studia nad życiem i twórczością Jana Augusta Kisielewskiego*, s. 59.



w większą sprawność formułowania poszczególnych zdań i całych okresów zdaniowych, które otrzymują skomplikowaną budowę, zostają rozbudowane wewnątrz. Sprawność językowa, elokwencja, sięganie po stylizację — wszystko to świadczy, iż w późniejszej wersji przedstawiciele młodzieży mieli reprezentować nieco wyższy poziom umysłowy. Z drugiej strony jest to też dokument rozwoju umiejętności pisarza w zakresie kształtowania tworzywa słownego. W pierwotnej wersji tekstu dostrzegamy pewien prymitywizm, sztuczność, nieporadność — w pierwodruku natomiast pojawia się niekiedy nawet dezynwoltura stylistyczna.

Jest to wynik bardzo drobiazgowych, wszechstronnych ingerencji pisarza tak w składnię, jak w słownictwo, frazeologię, szyk wyrazów, fonetykę, interpunkcję. Przesłanki interwencji niejednokrotnie trudno zrekonstruować, tak minimalne są różnice wartości ekspresywnej, stylistycznej nowych konstrukcji. Pod względem interpunkcyjnym każda kwestia została opracowana na nowo. Przeredagowując tekst Kisielewski z reguły wprowadzał nowe warianty stylistyczne. Prawdopodobnie zależało mu na wierniejszym odtworzeniu impulsywnej reakcji językowej, równolegle starał się nieco precyzyjniej zarysować sylwetkę Relskiego, a także wyraźniej wskazać problematykę.

Spróbujmy przedstawić przegląd charakterystycznych zmian dokonanych w trakcie przygotowywania tekstu do druku. Generalnie wypada stwierdzić, że ingerencje były wielokierunkowe, nieschematyczne.

Kisielewski czasem rozbudowywał wypowiedź: „Kwestię trzeba rozważyć ze stanowiska kobiety i ze stanowiska mężczyzny — »*Audiatur et altera pars*«” (K<sub>2</sub>), „ależ kwestię należy rozważyć ze stanowiska mężczyzny, równie dobrze, jak i ze stanowiska kobiety. »*Audiatur et altera pars*!!«” (K<sub>3</sub> 4) (zwróćmy uwagę na wymianę przy tej okazji słowa „trzeba” na „należy” — są to, wydaje się, słowa o równej wartości semantycznej). Innym razem postępował odwrotnie: „Ależ tutaj u diabła rozchodzi się o linie same! chciejcież to zrozumieć—” (K<sub>2</sub>), „Tu chodzi o same linie, kolego!! Ach!” (K<sub>3</sub> 6). Kisielewski zamieniał nieraz miejsca dwóch słów w obrębie tej samej wypowiedzi: w K<sub>2</sub> „no to uważcie kolego wezmą się do estetyki, to one proszę kolegi, będą z wami — Tak”, w K<sub>3</sub> 6 „no to, proszę kolegi, one wezmą się do estetyki, to one, uważacie kolego, będą z wami. Taak”. Kisielewski był wrażliwy nie tylko na odcienie wartości semantycznej wyrazów bliskoznacznych, dotyczyło to także przedrostków: w K<sub>2</sub> „Tu chce wejść?”, w K<sub>3</sub> 210 „Tu chce przyjść?”. Dla pisarza nie było obojętne, czy koledzy robią na Stachowskim wrażenie „gromady wariatów” (K<sub>2</sub>), czy też „stada wariatów” (K<sub>3</sub> 220).

Ostatni przykład prowadzi nas na trop zasady, którą niekiedy kierował się Kisielewski przy wymianie słownictwa, ewentualnie zwrotów frazeologicznych: dążenie do dosadności, plastyczności obrazu; dlatego wprowadzał czasami elementy gwarowe, żargonowe. Podkład „erotyczny” (K<sub>2</sub>) zostaje wymieniony na „seksualny” (K<sub>3</sub> 6), „kobieta” (K<sub>2</sub>) na „facetkę” (K<sub>3</sub> 7),

zdanie „Jesteście skończonym filistrem!” (K<sub>2</sub>) na „Jesteście skończonym głębiem!” (K<sub>3</sub> 221); „aż i teraz już po wszystkim” (K<sub>2</sub>) na „aż i teraz już po harapie” (K<sub>3</sub> 212). Autor szukał określeń najcelniejszych. W K<sub>2</sub> Relski mówi: „Pomijałem miłość kupną”, w K<sub>3</sub> 224 „Pomijałem rozkosz kupną”. O precyzyjnym posługiwaniu się słowem świadczyć może wprowadzenie do tekstu drukowanego cudzysłowów. Zazwyczaj podkreślają one ironiczny charakter przytoczeń pojedynczych wyrazów, powiedzonek kolegów, Zosi oraz — może najczęściej — afektowanych metafor typowych dla „wysokiego” stylu ówczesnej literatury.

Niekiedy pisarz rezygnował ze sformułowań, które wprost określały sens przedstawionej sytuacji. Borkowski po znalezieniu u śpiącej córki *Sonetów* Relskiego mówi w K<sub>2</sub> „Aha — łaskawco, jesteśmy w domu! Ha — ha! To ci emancypanka!”, w K<sub>3</sub> 430 „Aha, łaskawco, tutaj raki zimują!?”.

Bywało też odwrotnie: pisarz niepewny, czy znaczenie kwestii jest jasne, czy odbiorca dokona poprawnej rekonstrukcji, podaje sens wprost. Najpierw Witoldyński mówił tylko: „Zaiste stał się »najcudowniejszy cud«. Rozborski po raz pierwszy w życiu powiedział »tak«. —” (K<sub>2</sub>), później w obrębie zdania pojawiło się wyjaśnienie: „Zaiste stał się »najcudowniejszy cud«: oto wiecznie negujący Rozborski po raz pierwszy w życiu powiedział »tak«” (K<sub>3</sub> 6). Podobny przypadek: w K<sub>2</sub> „Eh — teorie — teorie! —”, w K<sub>3</sub> 225 „Papierzane teorie!”

Pierwotne wypowiedzi bywały uzupełniane tak na początku jak i na końcu, częściej spotyka się tę drugą sytuację. Niejednokrotnie szło tu o takie elementy, które miały potęgować wrażenie spontaniczności reakcji, świadczyć o nagromadzonym napięciu emocjonalnym: w K<sub>2</sub> „Co robisz?!”, w K<sub>3</sub> 13 „Co robisz? Co Zosia robi!” Efekt ten był też nieraz osiąganym przez nowy, obszerniejszy wariant tekstu. Radowski swoje zaskoczenie tym, że Relski odmówił kandydowania na prezesa, ujawniał najpierw w dwóch słowach: „Pozwólcieź, słuchaj” (K<sub>2</sub>) potem: „Antoś! Toż — co jest!? Taż wszyscy faceci! Jednomyślna decyzja!” (K<sub>3</sub> 9). Rozszerzenie kwestii o dodatkowe słowa („Mężczyźni tworzą opinię estetyczną, całą estetykę”, K<sub>3</sub> 6) miało wielokrotnie na celu także dodatkowe zaakcentowanie zawartego w niej sądu.

Wypada zająć się następnym typem poprawek autorskich, a mianowicie zwiększeniem objętości wypowiedzi nie o słowo czy zwrot, ale o kilka zdań. Niejednokrotnie sformułowania dodatkowe podkreślają jeszcze raz sens, ewentualnie ujawniają przesłanki pierwszych zdań wypowiedzi. Dzięki temu w pierwodruku sylwetki postaci, ich charaktery są pełniejsze niż w egzemplarzu teatralnym. Dotyczy to zwłaszcza Relskiego. Oto przykłady: w K<sub>2</sub> „Oszalałem, oszalałem — przez nią jedną dla wszystkich!”, w K<sub>3</sub> 121 „Oszalałem, oszalałem przez nią jedną dla.. wszystkich. Dziś dopiero poznałem, czym dla mnie może być kobieta. Wszystko jedno, która... jaka”; w K<sub>2</sub> „Mój drogi — przynajmniej ty mógłbyś zrozu-

mieć, że nie mogę —”, w K<sub>3</sub> 11 „Mój drogi, przynajmniej ty mógłbyś zrozumieć, że nie mogę. »Ogólna sympatia«! Chcecie mieć we mnie kompromisowego prezesa. Dziękuję”; w K<sub>2</sub> „Jakie wy dziwne dajecie wrażenie!”, w K<sub>3</sub> 224 „Dziwne jest. Jakie wy dziwne dajecie wrażenie. — Przez cały rok nie zdołaliście się zmienić — na włos!”

Niekiedy rozbudowaniu tekstu towarzyszy nie tylko zwiększenie ilości informacji, ale postaci demonstrują jednocześnie swą elokwencję, czasem po prostu gadatliwość. Np. w K<sub>2</sub> „Jest i druga — tak — miłość podwójna — To studentka co?”, w K<sub>3</sub> 225—226 „A! wspaniałe, genialne, pschakreff kikeriki, wallahei, Bruder’s ist einfach genial, jest i druga! Hehe, miłość podwójna. Ta studentka, co? Płowe loki... hehe, so angenehm, idiotisch! konflikt psychodramatyczny. (*Zaciera ręce*) Słuchaj, Relski, ja tego użyję, pozwolił?” Jak widać, w pierwodruku wypowiedź jest bardziej chaotyczna, świadczy o wzburzeniu postaci; zupełnie ewidentne jest nadanie jej cech żywego języka mówionego.

Przygotowując „studium dramatyczne” do publikacji, Kisielewski dodawał także pojedyncze kwestie, przypadków takich jest kilkanaście. W większości te wypowiedzi są krótkie, niczego nie wnoszą do charakterystyki postaci — być może, iż przyczyniają się do zwiększenia naturalności rozmowy. Z pewnością urozmaica dialog wprowadzenie wystylizowanej na sposób biblijny wypowiedzi Witoldyńskiego w momencie poszukiwania kandydata, który mógłby rozsądzić „spór o wartość estetyczną aktów”: „Hehehe. Kto jest tym mężem, niechaj wynijdzie na forum, aby uczczon był, jako Joseph Castus!” (K<sub>3</sub> 6). Jaką wagę pisarz przywiązywał do każdego szczegółu, świadczy dopisana kwestia Lassoty. Zresztą zapewne od samej tejże kwestii ważniejsza jest tu sytuacja pozasłowna. Lassota „(zerwał się): Ee! (*Zapina płaszcz. Relski siada, usiłuje pokryć wzburzenie*)” (K<sub>3</sub> 222). Dodatkowy fragment pojawił się w wywiadzie Laury z Relskim na temat dekadentów — Laura: „I podobno czują »filozoficzny« wstręt do policjantów”. Relski: „Tak, pani” (K<sub>3</sub> 438). Ostrzej została zarysowana sylwetka Jesza poprzez dodanie w pierwodruku, po gorzkim obrachunku Relskiego z pożycia z Zosią, następującej kwestii: „Słuchaj; to jest wspaniały temat; pozwolisz, ja to zużytkuję. Chyba, że ty już piszesz jaki sataniczny poemat. Ale nawet w tym wypadku... mnie to w powieści zabierze tylko 7 kartek, cóż?” (K<sub>3</sub> 224).

Należy odnotować także odwrotny kierunek zmian: kwestie egzemplarza teatralnego zostały w pierwodruku skrócone o poszczególne słowa, grupy słów, całe zwroty lub zdania. Przesłanki tych decyzji były prawdopodobnie różnorakie w poszczególnych wypadkach. Pisarz niekiedy rugował nadmierne „rozgadanie” postaci, powtórzenia informacji lub też informacje trzeciorzędne, czasem sformułowania intelektualizujące wypowiedź. Ingerencje te zazwyczaj nie ograniczały wiedzy o postaciach ani też nie wpływały na bieg dialogu. Pewne wątpliwości mogłaby budzić likwidacja dwóch żartobliwych uwag o Relskim w akcie I (K<sub>2</sub>), Witoldyńskiego: „E! ty jesteś neuropata seksualny 14-karatowy!”, i Jurowicza: „Uważam —

zaczynacie filistrzeć — frak!” W scenie wyznania uczuć w akcie III K<sub>2</sub> autor zastąpił banalny zwrot Relskiego „Ty kochasz?!?” drobiazgowym opisem gestów i mimiki w didaskaliach, usunął deklaratywne samookreślenie Stefanii „Teraz jestem! Teraz zupełna!”

Kisielewski zrezygnował też z kilku zwrotów niemieckich „uzupełniających” polski tekst, np. z wielokrotnego określenia Relskiego jako „der kommende Mann”, podobnie postąpił z niemieckim cytatem w odpowiedzi na pytanie o wartość estetyczną aktu: „Ależ kobiecy! kobiecy! — — »Und über alle thront das Weib —!«” (K<sub>2</sub>), która obecnie jest lapidarniejsza i spokojniejsza: „Ależ kobiecy! Rozumie się!” (K<sub>3</sub> 7). Przygotowując sztukę do druku autor częściowo eliminował język niemiecki z tekstu. Skreślił — co ciekawe, bo słowa te powtarzała potem Stefania po polsku i zostały one zachowane w późniejszych redakcjach — kwestię Jesza „Das Leben ist ja nicht so idiotisz matematisz. Hehe. So angensem idiotisz” (K<sub>2</sub>), zastępując ją tekstem zupełnie innym: „Wszelki czyn jest wstrętny, powinniście dotychczas o tym wiedzieć kolego Stachowski. (Do Relskiego) A ty nic nie działaj, nic nie rób — czekaj, co się stanie. A coś przecież stać się powinno, stać się musi — stanie się” (K<sub>3</sub> 225).

O konstrukcji dialogu, który w istocie ma cechy nie ukierunkowanej rozmowy, wiele mówią dwa rodzaje korektur. Pierwszy to zmiana kolejności kwestii, drugi to łączenie lub dzielenie dwu kwestii, przy czym poszczególne wypowiedzi wkłada nieraz autor w usta nie tych samych co przedtem postaci.

Oto przykład pierwszego typu poprawek:

W K <sub>2</sub>	W K <sub>3</sub> 7
STACHOWSKI	STACHOWSKI
Dusza kobiety jest niewiadomą „x”.	Dusza kobiety jest niewiadomą iks.
JUROWICZ	JESZ
Bruneta!	... jeżeli ją w ogóle posiada.
LASSOTA	RADOWSKI
Blondyna? Szatynka?	Nasza.. nasza..?
JESZ	LASSOTA, JUROWICZ
Jeżeli ją w ogóle posiada.	Bruneta, blondyna?

Przesłanką ingerencji była w tym wypadku prawdopodobnie chęć uporządkowania „mimo wszystko” toku dyskusji.

Nieco zmieniony został dialog następujący po wezwaniu Laury, by bronić ją przed złośliwościami Ignasia:

BORKOWSKA	IGNAŚ
Ignas — Ignas!	Złamana Scyllo, pójdz, niech cię pocieszy twój brat Charybdas —!
IGNAS	(Wychodzi za siostrą)
Scyllo — pójdz niech cię pocieszy nowy Charybdas! [K <sub>2</sub> ]	BORKOWSKA
	Ignas, Ignas! [K <sub>2</sub> ]

W innym momencie zdanie Laury „Ten Ignas istna plaga!” zostało przesunięte o trzy kwestie dalej, bez naruszania kolejności pozostałych wypowiedzi.

Przykłady drugiego typu poprawek:

RADOWSKI

To ja prosz kolegów — muszę skostatować bardzo smutny objaw.

JUROWICZ

Zanik poczucia obowiązku względem społeczeństwa! Ależ Antoś musisz przyjąć! [K<sub>2</sub>]

RADOWSKI

To ja, prosz' kólegów, muszę skostatować własnje bardzo smutny objaw. Kompletny zanik poczucia obowiązku względem społeczeństwa. [K<sub>3</sub> 10]

Jak widać, Jurowicz został tu pozbawiony swej kwestii, która została włączona do tekstu Radowskiego. Można wskazać jeszcze inną konfigurację: pierwotnym tekstem Jesza zostają obdarzeni Jurowicz i Rozborski.

JESZ

Oszalałeś? Dla jednej dziewczyny? [K<sub>2</sub>]

JUROWICZ

Oszalałeś pan!?

ROZBORSKI

Dla jednej dziewczyny? Niee... [K<sub>3</sub> 8]

Nie jest to jedyny przypadek. W tekście drukowanym Stachowski otrzymał, co prawda tylko sporadycznie, nie zmienione kwestie Jesza i Rozborskiego, Jesz — Witoldyńskiego. Z nie znanych powodów Kisielewski zamienił teksty Jurowicza i Lassoty. Wszystko to świadczy o luźnej budowie dialogów, a także niewyraźnym zróżnicowaniu indywidualności rozmówców, którzy mogą wzajemnie przejmować od siebie wypowiedzi bez uszczerbku dla ich spójności charakterologicznej i prawdopodobieństwa.

Można też zaobserwować rozbijanie jednej wypowiedzi na dwie poprzez przerwanie jej dodaną kwestią partnera. Intencja jest całkowicie przejrzysta. Kisielewskiemu zależało na zdynamizowaniu rozmowy, czasem na skróceniu zbyt długich okresów zdaniowych. Najwięcej przykładów tego rodzaju interwencji można wskazać w rozmowach Borkowskiego z Ignasem i Stefą. Charakterystyczne, iż dodane kwestie partnerów nie powodują zmiany pierwotnej wypowiedzi „głównego rozmówcy”, dialog jest tutaj zatem pozorny. Przykładowo:

BORKOWSKI

Cóż ty myślisz łaskawco — Z tej racji już na trzech śniadankach — Gdzie matka? To jest łaskawco — Ignas ucz się! Czy ja mówiłem co o śniadaniu jakim? [K<sub>2</sub>]

BORKOWSKI

Cóż ty myślisz, łaskawco! Z tej racji już na trzech śniadaniach... (*Urywa*)  
Gdzie matka?

IGNAS

Mama jest pewnie w kuchni.

BORKOWSKI

To jest łaskawco, hm, Ignas, ucz się!

IGNAS

Ja się uczę, proszę taty.

BORKOWSKI (*stada*)Czy ja mówiłem co o śniadaniu jakim?  
(*spojrzał groźnie*) [K<sub>3</sub> 426]

Wtrącona kwestia służy nieraz jednocześnie wywołaniu efektu komicznego.

STEFANIA

Wymową swoją tak mnie porwał, że gdyby tylko był chciał, pozwoliłabym się uwieść. Dla idei, jak konsul Ignas powiada, dla idei. (*Zdejmuje płaszcz*) Pan raczy zawiesić to w przedpokoju. [K<sub>2</sub>]

STEFANIA

Wymową swoją tak mnie porwał, że gdyby tylko chciał, pozwoliłabym się uprowadzić.

BORKOWSKA

Stefciu, co ty mówisz, fe.

STEFANIA

Dla idei, jak konsul Ignas powiada, dla idei. Pan raczy zawiesić (*okrywkę*) w przedpokoju. [K<sub>3</sub> 431]

Nierzadko kwestia dodana w istocie jest tylko odłączoną częścią repliki, która pierwotnie następowała po skończonej wypowiedzi. Np.:

RELSKI

Nie. Za dumny jestem, by kłamać.

RELSKI

— Nie — !! (*Twardo*) Za dumny jestem...

STEFANIA

Ja wiem — ja wiem, ale to nic — ojciec mój poczciwy — on kocha mnie. [K<sub>2</sub>]

STEFANIA

— Wiem, wiem; ja wiem, ale to nie...

RELSKI

— ...by kłamać...

STEFANIA

— ...nie słucham dalej... Ojciec mój poczciwy, on kocha mnie. [K<sub>3</sub> 440]

Trzeba też odnotować właściwie „obojętne” przekształcenie dialogu łącznie z powierzeniem niektórych wypowiedzi innym osobom.

RADOWSKI

Własnie — całe wieki nie mówiliśmy ze 'sobą —

JESZ

Mówiłem ci: kobieta cię zgubi — die Teufelin.

JUROWICZ

To się musi skończyć. — Wy nie powinniście się usuwać, — [K<sub>2</sub>]

RELSKI

Nie spodziewałem się wizyty waszej, więc, nie przygotowany... [K<sub>3</sub> 219]

Kwestia poprzedzająca i następująca nie zostały przy tym naruszone; tyle że poprzedzającą wypowiada obecnie nie Witoldyński, ale Jurowicz.

Kisielewski przygotowując sztukę do druku zrezygnował z efektów

niewyszukanego komizmu. Skreślił w akcie II epizod zapadnięcia się łóżka Relskiego pod ciężarem Witoldyńskiego i Lassoty, w akcie III (przed przyjściem Relskiego) Laura nie spostrzega już, iż ma „żółte pończochy”, nie wzywa Joasi, by zażądać pantofelków lila i czarnych jedwabnych pończoch, które następnie „wdziewa”, przy czym w tych ostatnich „pięta dziurawa”. Służąca zostaje obecnie wezwana, by poprawić poduszkę (K<sub>3</sub> 436).

Z aktu I zniknęła „litania”, którą wygłaszają koledzy Relskiego i informacja Relskiego, że otrzymał „lekcję”. Pozostał tylko niewielki fragment.

RELSKI	RELSKI
Ależ dostałem — pozwólcie —	Dostałem! Pozwólcie...
WSZYSCY	RELSKI
Daj czarną w cienkiej!	...jeżeli mam. Wypiliście pewnie!
WITOLDYŃSKI	Daj czarnej kawy!
Józefie czysty!	RELSKI
WSZYSCY	Pozwólcie rozebrać się!
Daj czarną w cienkiej!	Daj czarnej kawy.
WITOLDYŃSKI	RELSKI
Kolumno sprawiedliwości!	Czekajcie. Hol — la!!! [K <sub>3</sub> 7] <sup>30</sup>
WSZYSCY	
Daj czarną w cienkiej!	
WITOLDYŃSKI	
Igrający z ogniem miłości!	
WSZYSCY	
Daj czarną w cienkiej!	
RELSKI	
Ależ — dam —	
WITOLDYŃSKI	
Pieśniarzu-przyszłości!	
WSZYSCY	
Daj czarną w cienkiej!	
RELSKI	
Jeżeli mam —	
WSZYSCY	
Daj czarną w cienkiej!	
RELSKI	
Czekajcież. [K <sub>2</sub> ]	

<sup>30</sup> W druku najprawdopodobniej opuszczono „chór” jako podmiot powtarzającej się wypowiedzi „Daj czarnej kawy”.

Wspomniano wcześniej, iż pewne fragmenty usunięte lub dodane w pierwodruku modyfikują wiedzę o postaciach i problematyce utworu. Wskazano już kilka zdań poszerzających rolę Relskiego, a równocześnie wzbogacających jego sylwetkę. Dalsze uzupełnienia znalazły się w większych fragmentach dyskusji paczki studenckiej dopisanych w akcie I (K<sub>3</sub>, fragmenty stron 9, 10, 11—12) oraz w akcie II (K<sub>3</sub>, 220). Ogółem 30 nowych kwestii dowodzi, że Kisielewski pragnął wyraźniej wyeksponować problem stosunku jednostki do społeczeństwa i obowiązków wobec siebie. Teraz już nie ma wątpliwości, iż w centrum rozmów znajduje się decyzja Relskiego co do nieangażowania się w życie polityczno-społeczne, przy tym wyraźnie zwiększył się tekst antagonisty Relskiego, „socjalisty” Radowskiego. Kisielewski był widać niezadowolony z pierwotnego opracowania tego fragmentu, toteż dopisał tu wypowiedzi Relskiego nieco obszerniej ujawniające przesłanki postawy niedosłego „męża przyszłości”, drobne fakty z jego biografii politycznej. Odpowiednia kwestia z K<sub>2</sub> została uzupełniona w K<sub>3</sub>, 9 informacją: „Wiecie, że wycofałem się od roku blisko”. W K<sub>2</sub> Relski nie mówił też słów (przytaczanych już przy innej okazji): „»Ogólna sympatia«! Chcecie mieć we mnie kompromisowego prezesa. Dziękuję”, ani też nie składał dodatkowego wyjaśnienia:

Zresztą, kompromis jest mi obojętny, ale dałem sobie słowo, że do żadnych tego rodzaju „honorowych” posług nie pozwolę się używać. Mam dosyć wyborów. Wielkich i małych. Do dziś dnia nie mogę pozbyć się niesmaku po tych brukowo-ideowych świństewkach. [K<sub>3</sub>, 11]

W obrębie wymiany zdań sprowokowanej decyzją Relskiego — dopiero w pierwodruku znalazła się zdecydowana dyskusja Jesza i Witoldyńskiego ze stanowiskiem Radowskiego, domagającego się podporządkowania jednostki interesom społeczeństwa.

JESZ

Wstrętne!!! Społeczeństwo nie ma prawa nakładać więzów wbrew woli jednostki...

WITOLDYŃSKI

Tak, kolego Radowski; zwłaszcza, iż to indywidualizm nie stało się dobrowolnie częścią danego społeczeństwa. [K<sub>3</sub>, 10]

Z jednej strony rola Radowskiego została w pierwodruku rozszerzona, a on jednocześnie scharakteryzowany jako człowiek o wąskich horyzontach umysłowych, który nie potrafi pojąć niczego, co wychodzi poza program, „interes” partyjny (miała to być karykatura socjalistów), a z drugiej strony — w tej redakcji zniknęła pełna szyderstwa satyra na metody działalności politycznej socjalistów. Relski został pozbawiony funkcji dyponenta klaki organizacyjnej, Migdał zaś funkcji jej kierownika. Kwestie Migdała uległy znacznej redukcji. Jego autoprezentacja (K<sub>3</sub>, 213) jest uboższa o następujący fragment:



Schańbować burżujom trzy zgromadzenia bez jeden dzień, a na ostatek jeszcze sprawić w cyrku galaforsztelunk — takom szope! (*gwizd*) kto uczyni? Wojtek Migdoł! [K<sub>2</sub>]

Na widok Relskiego tenże nie wspomina jak w K<sub>2</sub>:

Ej towarzyszu, to były czasy! Już teraz nie takie! Towarzysz zawsze na kazalnicy, z tyłu... za tym co gadał — a ja se w środku. Ale zawsze tak, pamięta towarzysz, to nie tak dawno przecież — zawsze tak, aby my się widzieli. Towarzysz głowa. Ja: hajba! całe zbiegowisko: hajba! Towarzysz tak ja: hok! [?] hajba! Na trapez! Na lichtarni! Hajba! hajba! To wtedy moi jak nie zaczęą hajbować, aż się zrobiła na cały cyrk hajba. To burżuje dawali wytykę, hehehe! No i teraz...

Na nieco innej zasadzie pojawia się też każdorazowo w rękach Migdała manierka. W K<sub>2</sub> towarzyszyło jej wyznanie „Ja bez tego — towarzyszko — ani pół kroku!”, w K<sub>3</sub> 213 tylko propozycja „Może byśmy przytyknęli?” Jak widać, miejsce satyry, może nawet pamfletu na socjalistę zajęła jego karykatura, nie operująca tak jaskrawymi i niewyszukanymi środkami.

Drobne zmiany nastąpiły w rysunku postaci Stefanii. Z kwestii Borkowskiego została usunięta informacja o celu, ku któremu zmierza młodsza córka: „ona gotowa naprawdę, jak to ona mówi, »inteligencją dorównać mężczyźnie«” (K<sub>2</sub>). Z kwestii Stefanii skreślony został zwrot świadczący o jej orientacji w dyskutowanych wówczas poglądach na temat stosunku kultury do natury. W K<sub>2</sub> konstatowała: „»Życie nie jest tak idiotycznie matematyczne« powiedział sobie pewien pocziwy pogromca niewiast. Haha. A ludzie są, proszę taty, jak życie. Jak kultura i natura razem”. w K<sub>3</sub> 435 ostatniego zdania brak. W K<sub>3</sub> Stefania nie wypowiada już (po wyjawieniu uczucia Relskiemu) słów — występujących w K<sub>2</sub>: „Teraz jestem! Teraz zupełna!” Natomiast dopiero w K<sub>3</sub> 436 znalazła się polemika z prymitywnym poglądem, iż emancypantka jest wrogiem miłości, istotą pozbawioną cech ludzkich. Na ironiczny stosunek Borkowskiego do nocnej lektury wierszy Relskiego Stefania reaguje gwałtownie:

(*uwalniając się z objęć ojca*) Ach, tato! Co to za połączenie, to [tj. *Sonety*] i emancypacja!? (*Wstrząsa czupryną, mówi podniecona*) Co to ma jedno z drugim? Czy dlatego, że siadam do egzaminu, przestaję już być człowiekiem? Mam być wiecznie nudnym, chodzącym artykułem tygodnikowym? Tato ma dziwne pojęcie o tej emancypacji. Niesłychani ludzie! —

Tekst egzemplarza teatralnego jest niemal całkowicie pozbawiony „naturalistycznej” dokumentacji. Dla kogoś nie znającego dobrze Krakowa fakt osadzenia akcji właśnie tutaj mógł całkowicie ująć uwagi. Wskazówki dał autor ledwie trzy: Wojciech Migdał był, jak i w późniejszych redakcjach, charakteryzowany w didaskaliach jako „podgórski amant”, koledzy wchodzili od Relskiego w akcie II „do Schmidta” (istniał tam już „ten Lorenz — paskudna instytucja płatniczych”), wreszcie w akcie III Ignaś zapewniał ojca: „na gruzach Kazimierza zatknijemy sztandary!” Sformułowania tego w K<sub>3</sub> brak, zostało zastąpione zwrotem: „my wszystkich Żydów do nogi!”

Dopiero w pierwodruku pożar umiejscowiony jest na Wiślniej; Relski podaje Stachowskiemu numer domu, w którym mieszka na Szpitalnej „jego” Żyd handlujący starzyzną; Zosia boi się, by ją „pod telegraf nie wzieni”; nauczyciel Ignasia (w egzemplarzu teatralnym określanym mianem „Łaciński”) otrzymuje nazwisko „Prądlewicz”; w dodanym fragmencie dialogu Jesz mówi o Radowskim: „Ach, stupider Okonek!” Także dopiero w pierwodruku Migdał, zaskoczony, iż matka nie poinformowała dotąd Zosi o celu wizyty „podgórskiego amanta”, powiada: „Ano to wskoczyłem z przeproszynie, jak kumisarz na paragraf drugi, hohehehe!” (K<sub>3</sub> 213). Zwrot ten, tak głęboko uwikłany w kulisy ówczesnego życia politycznego, to wynik szczęśliwego uzupełnienia pierwotnej (K<sub>2</sub>), lapidarnej konstatacji „Ano, to wskoczyłem. Hohe he!”. W egzemplarzu teatralnym nie było też długiego rejestru nazwisk i problemów, którymi pasjonowała się wówczas młodzież, brak było wzmianki o mieszkaniu Relskiego tak na Krupniczej jak i na Grzegórkach, nigdzie nie wymieniano wprost Krakowa jako miejsca akcji ani roku 1896, ani miesiąca i dnia jako czasu akcji. Wszystkie te informacje znalazły się dopiero w didaskaliach, którymi wzbogacił pisarz dramat przygotowując go do druku. Ogrom tej pracy, jej rozległość, drobiazgowość, wszechstronność zostały tu — sądźmy — w dostatecznym stopniu udokumentowane. Widać zatem, że tekst dramatu dostarczony teatrowi ma się tak do pierwodruku jak pierwszy rzut, szkic obrazu do gotowego już dzieła.

Wspomniano wcześniej, iż tak zasadniczych różnic nie ma pomiędzy pierwodrukiem a następnym wydaniem *Karykatur*. Na obszerniejsze omówienie zasługuje tylko jedyna większa zmiana. Wprowadził ją pisarz w akcie III (K<sub>3</sub> 434—435) w rozmowie (po odejściu Kalenickiego) pomiędzy służącą Joasią a Stefanią (później Borkowskim). Kisielewski w pierwszej części tego fragmentu skreślił kilka linijek tekstu, w drugiej — dopisał kilkanaście (K<sub>4</sub> 81). Obie te części pierwotnie były wyraźnie skonstrastowane z sobą. Można przypuszczać: pisarz pragnął pokazać, jak ważne momenty życia ludzkiego tkwią „zanurzone” w trywialnej rzeczywistości. W życiu nie ma podziału na to, co piękne, i na to, co niepiękne; elementy te współegzystują obok siebie. W wydaniu scenicznym Kisielewski zrezygnował z eksponowania cech nieestetycznych („odór ohydny”, „stęchłe piwo”). Uznał też, widać, że jedno krótkie zdanie Stefanii: „Ten człowiek szydzi ze mnie...?” (K<sub>3</sub>) nie ujawnia dostatecznie rozterek zakochanej dziewczyny i jej głośno wypowiedzianą wątpliwość rozbudował. (Przy okazji warto zwrócić uwagę, iż skrótu dokonał tutaj pisarz w sposób mechaniczny: pozostawił zdanie „Dlaczego Joasia tłucze się z tymi flaszkami!” (K<sub>4</sub>), w nowej wersji pozbawione odniesienia.)

Opisana zmiana łączy się z likwidacją pierwotnego zakończenia aktu III. Wygląda ono w K<sub>4</sub> w ten sposób, iż Borkowski, szantażowany przez córkę, wychodzi, by korepetytora, w którym ona się kocha, zaprosić do domu. „*Stefania wybiega za ojcem, po sekundzie wraca*” i mówi jedno słowo

„Poszedł — ...” (K<sub>4</sub> 92). Odbiorca sądzi, że jest ono wyrazem zadowolenia i radosnego niepokoju. Tymczasem w pierwodruku i egzemplarzu teatralnym rzecz miała się zgoła inaczej. Tekst w tym miejscu się nie urywał: Stefania

*(Stoi chwilę przy drzwiach, wyczerpana. Idzie ku fotelowi, siada. Nagle głowa opada na poręcz, ika cicho. Po chwili podnosi głowę —) ... Dlaczego — on chciał — zaprzestać lekcji —? (Milczy. — Krzyk:) Boże!! (Trze czoło:) Zaraz, zaraz... Co on mówił; — zostaw chwilę — chwilę...?*

On — chciał mieć ładną chwilę —! Bawił się mną — !!! *(Zrywa się...)* To niemożliwe —.

To byłoby podłe —. Boże — a ja—? Narzucała się sama... ha —!! — Joasiu —!!

*(Służąca staje w progu.)*

— Biegnij za panem — niech zaraz wraca!

*(Służąca wybiega.)*

Niech tam nie idzie, dokąd miał iść —!

*(Palce wpija we włosy.)*

On się mną bawił — i kłamał.

*(Kłęka przy stole; prosi, błaga.)*

On nie kłamał, mój Boże, on nie kłamał —.

Czy ja wiem!.. co ja wiem — moja głowa, głowa —!

*(Ręce opadły bezwładnie; milczy.)*

— A jeżeli...

*(Wstaje; zaciska dłonie.)*

... to pójdę przez życie — sama.

*(Ręce zwisają w dół. Zatakuje palce. Głowa spadła na piersi; dreszcz)*

... Sama — ... [K<sub>3</sub> 442—443]

Końcowy fragment tej sceny został wykorzystany we wcześniej rozbudowanym tekście. W sumie nie są one jednak równoważne. Monolog rozpoczynający się w ostatniej redakcji od słów „Ten człowiek szydzi ze mnie” (K<sub>4</sub> 81) zawiera przede wszystkim wątpliwości, ewentualność samotnego życia jest właśnie tylko ewentualnością, i to przyjętą z godnością, siłą (wykrzykniki). Pierwotny finał aktu zawierał zaś jednoznaczny właściwie — choć wypowiedziany z niedowierzaniem — osąd Relskiego („On — chciał mieć ładną chwilę —! Bawił się mną —!!!”), za którym idzie decyzja zawrócenia ojca z drogi do ukochanego, perspektywa samotności, która się pojawia jako wielki ciężar.

Jak widać, Kisielewski zmienił w K<sub>4</sub> sylwetkę psychiczną Stefanii, pozbawił tę postać dojrzałości i jednoznaczności. Z utworu zniknęła jej ocena postępowania Relskiego. Jedynym zyskiem kompozycyjnym była likwidacja obszernego stosunkowo monologu.

Skorygowane lub podkreślone zostały teraz także niektóre sytuacje i rysy psychiczne innych postaci. Zabiegu tego pisarz dokonał przez dodawanie albo skreślanie pojedynczych zdań. Dotyczy to przede wszystkim Zosi. Kisielewski zadbał, by nie można było obwiniać jej, iż sprowokowała niejako stosunek z Relskim, oraz by nie powstał pozór, iż oddała się mu bez żadnych oporów, zahamowań moralnych. Otóż zarówno w egzemplarzu teatralnym jak w pierwodruku Zosia domagała się alkoholu od byłego

sublokatora i nakłaniała go też do picia. Tak w każdym razie można by interpretować scenę w K<sub>3</sub> 15:

ANTOS

(*Automatycznie nalewa sobie koniaku.*)

ZOSIA

— Proszę dać jeszcze trochę koniaku.

ANTOS

(*Daje*)

ZOSIA

— Dobry koniak. Niech Antoś napije się także. (*On pije.*) Ah! (*kieliszek rzucił na stół.*)

W K<sub>4</sub> 27 natomiast w miejscu powyższej sceny mamy tylko:

ANTOS

(*Automatycznie nalewa sobie koniaku. — Pije. —*) ...Ah!... (*kieliszek rzucił na stół.*)

W pierwodruku akt I kończyły słowa Zosi: „Ale teraz tak ciepło się robi i w głowie tak dziwnie... I tak jest dobrze.. tak dobrze... ach! dobrze!..” (K<sub>3</sub> 161). Przygotowując druk książki przywrócił Kisielewski istotne zdanie z egzemplarza teatralnego: „A... a choćby się teraz ziemia pod nami zapadła!!! — ...” (K<sub>4</sub> 27).

Prawdopodobnie w odczuciu pisarza Relski w akcie I ciągle jeszcze za słabo manifestował fascynację — tego właśnie dnia „odkrytą” — płcią odmienną. Do przytoczonej już poprzednio kwestii z egzemplarza teatralnego: „Oszalałem, oszalałem przez nią jedną dla wszystkich!”, rozbudowanej następnie w pierwodruku, w wydaniu scenicznym dodał jeszcze dwa słowa: „Rozumiecie? — Ko — bie — ta!!!” (K<sub>4</sub> 15).

Dokonał też Kisielewski drobnej poprawki w zdaniu Relskiego z K<sub>3</sub>: „Albo obowiązki — wielkie czy małe — przyjmuje się i wypełnia — do czego nie jestem zdolny, albo wcale ich nie przyjmuje!”, odpowiedni fragment tekstu brzmi w K<sub>4</sub> 10 „do czego nie mam ochoty”, zaakcentowany więc został element wolicjonalny.

Interesująca korektura nastąpiła w wypowiedzi Radowskiego. W miejsce jego kwestii z egzemplarza teatralnego, zaniechanej następnie w pierwodruku, w wydaniu scenicznym pojawiła się nowa, której funkcja w stosunku do postaci została niezmienną. Radowski najpierw (w K<sub>2</sub>) niezrozumienie dramatu Relskiego ujawniał w ten sposób, iż na gorzki obrachunek kolegi z życiem reagował obrachunkiem partyjnym: „47 — 48 — 49 — 50 — 51 — Widzicie kolego — jeżeli nasi z »Równości« będą głosowali...”, potem (w K<sub>4</sub> 224) w tym samym miejscu wykrzykuje: „Naturalnie, kolego, niech żyje wolna miłość!!!” Każda z tych wypowiedzi służyła kompromitacji socjalisty; w K<sub>4</sub> jego powiązania partyjne zostały

zepchnięte na drugi plan, na pierwszym zjawiała się mentalność małego polityka.

Jak w wydaniu scenicznym *W sieci*, tak również w tym wydaniu *Karykatur* Kisielewski niejednokrotnie rezygnował ze „stenograficznego” zapisu języka mówionego, a więc: likwidował nie dokończone zdania (3 razy) lub dopisywał w nich brakujące słowa (2), kończył rozpoczęty wyraz (1) lub go skreślał (1), pomijał nieartykułowane dźwięki (2), rezygnował z graficznego wyodrębnienia wyrazu (1). Aby uzyskać większą kondensację tekstu, usuwał zdanie (1) lub jego część (1), jeśli służyły tylko rozbudowaniu wcześniejszej informacji, ograniczał powtórzenia tych samych wyrazów (3) czy tych samych zwrotów (2). Parokrotnie zaniechał odnotowywania *e* pochylonego (2).

Zmieniał też regionalną (kresową) postać wyrazów na literacką (3), ale czasem i odwrotnie (2); zapis fonetyczny — na zgodny z wymogami ortografii (2), bywało jednak również przeciwnie (1). Zadał o precyzyjny zapis śmiechu (np. w K<sub>3</sub> 213 „hohehehe”, w K<sub>4</sub> 34 „hehehe”, aż 6 takich poprawek na jednej stronie), a także intonacji zdania (w K<sub>3</sub> 3 „w każdym razie ko...bieta!”, w K<sub>4</sub> 7 „W każdym razie — kobie...ta!”). Wszystkie te zjawiska świadczą o stałej wrażliwości pisarza na najdrobniejsze niuanse języka potocznego i dlatego też w wydaniu scenicznym, choć dominuje tam tendencja odmienna, wprowadzał formy niepoprawne, jeśli uważał je za bardziej zgodne ze sposobem mówienia postaci, jej świadomością językową.

Sporo drobnych korektur polega na przydaniu lub odjęciu jednego wyrazu, co nie zmienia walorów ekspresyjnych wypowiedzi, na poprawieniu błędów stylistycznych (m. in. niewłaściwego użycia aspektu czasownika) i błędów literowych zecera (łącznie 12 wypadków — czasem trudno te grupy rozgraniczyć), na zmianie szyku wyrazów w zdaniu (3 wypadki, w tym dwukrotne wycofanie orzeczenia z końca zdania) — co znów dowodzi, iż pisarz, nie rezygnując z przyjętych generalnych założeń zapisu języka swych bohaterów starał się unikać rażących wykroczeń wobec polszczyzny literackiej. W K<sub>3</sub> 2 któryś z czarnokawców mówi „wywalić podwoje!”, w K<sub>4</sub> 5 „Wyważyć podwoje!”, w K<sub>3</sub> 3 dla Witoldyńskiego rozmowa „serio” jest „filisterska”, w K<sub>4</sub> 7 „mieszkańska”.

Istotniejszych zmian w zakresie leksyki jest zaledwie kilka. Jedną omyłkową trzeba tu odnotować, mianowicie zdanie Migdała z K<sub>3</sub> 213 „Ano to wskoczyłem z przeproszynie jak kumisarz na paragraf drugi, hohehehe!” zostało w K<sub>4</sub> 34 zniekształcone przez wymianę „kumisarza” na „kóminiarsza”. W jednym przypadku Kisielewski przetłumaczył niemiecki tekst Jesza „Kanarienvogel; der arme Kanarienvogel!” (K<sub>3</sub> 223) na polski „Biedny kanareczek!” (K<sub>4</sub> 50).

Przygotowując wydanie sceniczne pisarz ingerował także w sprawy interpunkcji. Przyjrzelśmy się uważnie pod tym względem aktowi I. Zmiany nastąpiły w rodzaju i rozmieszczeniu znaków przestankowych —

tak wewnątrz zdania, jak też i na jego końcu. W pierwszym przypadku zwraca uwagę wzbogacenie tekstu o nowe znaki w miejscach, gdzie ich dotąd nie było. Aż pięciokrotnie pojawił się tam przecinek, dwukrotnie pauza, raz wykrzyknik i raz wielokropek. Jednocześnie uległy likwidacji: jeden przecinek i jeden wielokropek. Nastąpiły wymiany: dwukropka na przecinek, średnika na dwukropek, przecinka na średnik, kombinacji „,—” i „,—” na przecinek. W drugim przypadku (koniec zdania) wyraźna jest tendencja do przyśpieszenia tempa, zdynamizowania dialogu, przydania mu ekspresji. Aż kilkanaście razy w miejscu kropki postawił pisarz wykrzyknik (niekiedy podwójny), kilkakrotnie wielokropek zastąpił kropką lub wykrzyknikiem oraz kombinacje znaków „,—!” czy też „,—” — również wykrzyknikiem. Korektury, które mogłyby dowodzić przeciwnej tendencji, są o wiele rzadsze (pojedyncze zamiany wykrzyknika na kropkę, kropki na kombinację „,—” oraz — sześciokrotna — na wielokropek).

Interesujące byłoby dociec powodu „symetrycznej” wymiany komponentów w znakach kombinowanych. Połączenie z  $K_3$  „,—?” to w  $K_4$  „?—”; „,...?” to „?...”; „,...!” to „!...”; „,—!” to „!—”; „,...!?” to „!?...” Widać, iż pisarz kierował się tu jakąś zasadą. Trzeba wykluczyć możliwość błędów drukarskich w pierwodruku. Kisielewski pisał w styczniu 1900 do Henryka Gallego:

W końcu ośmielam się prosić Sz. Pana Sekretarza o łaskawe wyrażenie podziękowania w moim imieniu członkowi Redakcji prowadzącemu korektę za nader staranne i skrupulatne wykonanie jej w ciągu druku *Karykatur*<sup>31</sup>.

Uwidocznilo się w tekście *W sieci*, a wyraźne jest też i w *Karykaturach*, iż Kisielewski nie zadowolal się ogólnie przyjętym systemem interpunkcyjnym. Tworzył więc kombinacje znaków używanych — co wówczas nie było praktyką odosobnioną; ponadto modyfikował znaki konwencjonalne (np. redukcja trzykropka do podwojonej kropki) bądź stosował tradycyjne znaki w nowej funkcji (np. kropka wewnątrz wyrazu lub na jego końcu, ale nie sygnalizująca zamknięcia zdania). Obserwacja tych różnych nietypowych sposobów użycia znaków interpunkcyjnych prowadzi do wniosku, iż Kisielewski posługiwał się nie logiczno-składniowym, ale prozodyjnym systemem, w którym znaki przestankowe służą przede wszystkim zapisowi rytmu mowy, tempa wypowiedzi, melodii zdania, intonacji, modulowania i akcentowania poszczególnych wyrazów, sylab, głosek, a wreszcie notacji pauz wyraźnych, długich, jak i pauz prawie niedostrzegalnych. Takie pojmowanie interpunkcji tłumaczy zarówno liczne przykłady jej użycia ekspresywno-dynamicznego (*W sieci*) jak i oryginalne propozycje pisarza w tym zakresie.

Wrażliwy na szczegóły języka mówionego, Kisielewski nie mógł się

<sup>31</sup> Cyt. za: Obrączka, *Studia nad życiem i twórczością Jana Augusta Kisielewskiego*, s. 16.

zadowolić wielokropkiem na oznaczenie drobnych, minimalnych zahamowań, przerw w trakcie artykulacji pojedynczych wyrazów, a także sugerowaną przez ten znak melodią zdania, jego tempem. Wielokropek nadaje wypowiedzi charakter niezdecydowania, funkcjonuje jako wskaźnik niepewności, niedopowiedzenia, przemilczenia. Nie te zjawiska chciał Kisielewski przekazać, gdy pisał: „Wy.praszam sobie używanie podobnej terminologii!” (K<sub>3</sub> 9), „Proszę kole.gów” (K<sub>3</sub> 6), „K.to?!” (K<sub>3</sub> 14), „Umar.pani!” (K<sub>3</sub> 211), „Nie. zdałeś. egza. minu?” (K<sub>3</sub> 218). „Mil.czeć pro.fany!!” (K<sub>3</sub> 222) — ograniczymy się do tych kilku przykładów. Ciekawe, iż Kisielewski z tak interpretowanej kropki zrezygnował wydając *Karykatury* powtórnie. W wydaniu scenicznym zamieniała się ona w podwójną kropkę albo też — dużo rzadziej — w wielokropek. Oto jaki kształt przybrały powyższe przytoczenia: „Wy..praszam sobie używanie podobnej terminologii!!” (K<sub>4</sub> 18), „Proszę kole.gów” (K<sub>4</sub> 12), „K..to?!” (K<sub>4</sub> 24), „Umar..pani” (K<sub>4</sub> 31), „Nie... zdałeś... egza..minu?” (K<sub>4</sub> 42), „Mil..czeć pro..fany!!” (K<sub>4</sub> 49).

Dwie kropki z pierwodruku w części wypadków zostały zachowane, ale nieraz przekształcone w tradycyjny wielokropek, sporadycznie — w inny znak. Zmiany wyglądały następująco: w K<sub>3</sub> 6 „a mimo to..przepraszam.. i właśnie dlatego...”, w K<sub>4</sub> 11 „a mimo to, przepraszam... i właśnie dlatego...”; w K<sub>3</sub> 307, 7 „zdaje mi się.. tak jest.”, w K<sub>4</sub> 12 „zdaje mi się... tak jest!”; w K<sub>3</sub> 7 „Nasza.. nasza..?”, w K<sub>4</sub> 14 „Nasza... nasza?...”; w K<sub>3</sub> 439 „P.. se — !”, w K<sub>4</sub> 88 „P... se — !”; w K<sub>3</sub> 16 „I tak jest dobrze.. tak dobrze.. tak dobrze... ach!”, w K<sub>4</sub> 27 „I tak jest dobrze... tak dobrze... ach!”

Zestawienie egzemplarza teatralnego *Karykatur* z jego pierwodrukiem oraz wydaniem scenicznym uświadamia, ile trudu włożył pisarz w kilkuletnią pracę nad dramatem. Najpoważniejsze zmiany w tekście nastąpiły podczas jego przygotowywania po raz pierwszy do druku w 1899 roku. Wtedy ukształtowała się ostateczna koncepcja języka; jego kolokwialny charakter jest efektem świadomych, drobiazgowych i żmudnych korektur. Jednocześnie dramaturg zadbał o nieco wyrazistsze nakreślenie konfliktu, plastyczniejszy rysunek Relskiego, niekiedy także postaci drugoplanowych. Migdał przestał być obiektem zjadliwej satyry politycznej. Autor początkowo nie zabiegał o pozory naturalistycznej dokumentacji, pojawiła się ona, wraz z didaskaliami, dopiero w pierwodruku. Przeredagowania były, jak wskazaliśmy, zróżnicowane i wielokierunkowe: od pojedynczych słów po kilkunastozdaniowe partie. Czytając omówienia prapremiery trzeba pamiętać, iż dotyczą one tekstu innego niż opublikowany w „Ateneum” czy w wydaniu książkowym.

Porównanie dwóch edycji nie pozwala twierdzić, iż wydanie sceniczne przyniosło nową wersję *Karykatur*. Generalnie można powiedzieć, że dramaturg przygotowując kolejne wydanie ograniczył się do udoskona-

lania tekstu. Drobne poprawki zwykle nie miały wpływu na wartość informacyjną i stylistyczną wypowiedzi. Na uwagę zasługują zmiany dokonane w zakresie interpunkcji, spośród których najbardziej intrygująca wydaje się rezygnacja z oryginalnie przez Kisielewskiego używanej kropki oraz częściowa eliminacja podwojonej kropki.

Przy analizie przemian tekstu dramatów uwzględniono, prócz wersji opublikowanych drukiem, także egzemplarze teatralne; w przypadku *W sieci* — prapremierowy, w przypadku *Karykatur* — premiery lwowskiej, oba z tego samego roku. Dzięki temu poważnie rozszerzył się materiał obserwacyjny, łatwiej było uchwycić etapy pracy pisarza, jej kierunek. Co prawda wersje teatralne nie są autografami, ale niewątpliwie prezentują najwcześniejsze spośród redakcji do dziś zachowanych. W dotychczasowych badaniach nie zwrócono należytej uwagi na stylistyczną odrębność rękopiśmiennego tekstu *W sieci* od wersji drukowanych (do rękopisu *Karykatur* zaś w ogóle nie dotarto). Jeśli ten tekst wykorzystywano, to tylko jako pomocniczy materiał porównawczy, badaczy interesowały różnice w rozmiarach poszczególnych redakcji utworu, nie zajmowano się istotnym różnicami jakościowymi. Dokonywano zestawień aktów, scen, ale już nie zdań, słów, znaków interpunkcyjnych.

Formalnie oba egzemplarze teatralne pochodzą z r. 1899, faktycznie zaś każdy z nich dokumentuje inny etap w rozwoju warsztatu pisarskiego ich autora i ma inną wartość dla badacza twórczości Kisielewskiego. Ta sama — oczywiście — dążność do maksymalnie wiernego odtworzenia języka mówionego w tekstach *W sieci* i *Karykatur*, a różny stopień jej realizacji w każdym z obu utworów ujawnia rzeczywisty odstęp czasowy pomiędzy nimi, stanowi jeszcze jeden argument przemawiający na rzecz tezy o wcześniejszym powstaniu „studium dramatycznego”. Język jest tutaj jeszcze chropowaty, niekiedy prymitywny, stylizacja nie zawsze przeprowadzona konsekwentnie, jej środki niedostatecznie zróżnicowane (uboga interpunkcja, brak wielu osobliwości fonetycznych). Te niedostatki zostały usunięte dopiero w trakcie przygotowywania utworu do publikacji w „Ateneum”.

Egzemplarz teatralny *W sieci* (jak pamiętamy, prapremiera tego dramatu odbyła się wcześniej) prezentuje już pełną sprawność autora w ujmowaniu, reprodukowaniu wszystkich cech swobodnego języka mówionego. Zestawienie egzemplarzy teatralnych obu dramatów z ich wersjami drukowanymi ujawnia, iż pisarz zmierzając do udoskonalania utworów — wysiłek koncentrował nie na zmianach intrygi, rysunku konfliktów, charakterów, ale na drobiazgowej pracy nad językiem, co wskazuje, jaką wagę do jego precyzyjności przywiązywał.

*Karykatury* i *W sieci* były przez autora wydane dwukrotnie. Pierwodruki adresowane są do czytelnika, wydanie sceniczne przygotowane z myślą o teatrze. Nasuwa się istotne pytanie: którą z redakcji każdego



z dramatów należy uznać za bardziej interesującą, bardziej wartościową? czy późniejsza, traktowana powszechnie jako ostateczna, jest jednocześnie lepsza?

*Karykatury.* Istotne mankamenty tekstu teatralnego zostały usunięte w pierwodruku. Korektury dotyczyły też drobnych zmian sytuacyjnych, skonkretyzowania osobowości bohaterów, poglądów Relskiego i jego kolegów. Wydanie sceniczne przyniosło jedynie drobną zmianę rysunku postaci, przesunięcie jednej wypowiedzi i niewielkie jej przekształcenie. Rzadkie poprawki stylistyczne miały w zasadzie na celu złagodzenie niebdałości mowy potocznej. Są to różnice tak niewielkie, iż bez dokładnego zestawienia obu edycji niedostrzegalne. Natomiast w wydaniu scenicznym znikają całe duże partie pierwodruku graficznie zacierające dramatyczny charakter utworu, zanika oryginalność systemu interpunkcyjnego. W tej sytuacji pierwodruk należy uznać za wersję ciekawszą, bardziej wartościową.

W *sieci*. Doskonałość stylizacji na mowę potoczną była już widoczna w egzemplarzu teatralnym, ale dopiero pierwodruk stanowi miarodajne świadectwo sztuki Kisielewskiego w tym zakresie. Szczególna intensyfikacja cech języka mówionego pojawiła się w obszernych fragmentach istniejących wyłącznie tutaj (brak ich — co charakterystyczne — i w egzemplarzu teatralnym, i w wydaniu scenicznym), zatem w edycji nie liczącej się z ograniczeniami, jakie narzuca dramatowi jego teatralne przeznaczenie (ramy czasowe spektaklu, konieczność zastąpienia swobodnej rozmowy dialogiem dramatycznym). Tylko w pierwodruku istnieje też niezwykle rozbudowany system interpunkcyjny. W wydaniu scenicznym pisarz upraszcza ów system, zbliża go do konwencjonalnego. Podobnie ma się rzecz z symptomatycznymi znamionami języka mówionego — i one uległy ograniczeniu, zakamuflowaniu lub wprost likwidacji. Jeśli pomimo tego tekst w wydaniu scenicznym nadal ma ewidentne cechy mowy potocznej, to od razu widać nowatorski walor formy językowej pierwodruku, tylko on może być miarą pisarskiego talentu autora, jego odwagi i oryginalności. I w tym przypadku nie może być wątpliwości, iż ta właśnie redakcja jest dużo ciekawsza, lepsza od „ostatecznej” — wydania scenicznego.