Dariusz Pachocki

Historia pewnego dramatu : "Zdziczenie obyczajów pośmiertnych" Bolesława Leśmiana - aspekt filologiczny

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 104/1, 165-189

2013

Artykuł został 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Pamiętnik Literacki CIV, 2013, z. 1
PL ISSN 0031-0514

DARIUSZ PACHOCKI
(Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II)

HISTORIA PEWNEGO DRAMATU

„ZDZICZENIE OBYCZAJÓW POŚMIERTNYCH" BOLESŁAWA LEŚMIANA – ASPEKT FILOLOGICZNY

Rękopisy nie płoną

Pierwsze informacje dotyczące *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* pochodzą z okresu międzywojennego. W roku 1934 Bolesław Leśmian udzielił wywiadu Edwardowi Boyé, w którym zdradził swoje literackie zamierzenia dotyczące najbliższej przyszłości:

> Nowy zbiór wierszy *Dziejba leśna* wyjdzie za kilka miesięcy. Tom składa się z trzech większych poematów, z których jeden ma za treść zdarzenia ze świętym Makarym (wymyśliłem je na tle jego biografii). Drugi – to poemat balladowy, pt.: *Magdaleniec*, trzeci – poemat fantastyczny, odbywający się w krainie pośmiertnej. Resztę stanowią rozmaite drobne wiersze[1].

Tom, który byłby zbudowany tak, jak go pisarz zapowiadał w wywiadzie, nie ukazał się. Jednak pozostało więcej świadectw, które wskazywałyby na to, że poważnie myślał on o wydaniu poematu z akcją „w krainie pośmiertnej". We wspomnieniach Jana Kotta znajduje się relacja ze spotkania Jana Parandowskiego z Leśmianem, podczas którego doszło do wymiany interesujących w tym kontekście zdań:

> 12 listopad 1937. Umarł Leśmian [...]. W południe spotkałem się z Parandowskim w „Ziemiańskiej" na Marszałkowskiej. *Napój cienisty* – mówił – miał początkowo nazywać się *Dziwne i śmieszne obyczaje pośmiertne*. Parandowski, kiedy po raz pierwszy usłyszał ten tytuł, wybuchnął śmiechem. Leśmian był wyraźnie zgorszony: „Dlaczego pan się śmieje?" A na to Parandowski: „Ponieważ taki tytuł każe wierzyć, że o życiu pozagrobowym mamy tak dokładne wiadomości, że możemy wyrokować o jego śmieszności". A Leśmian poważnie: „A tak, o życiu pozagrobowym wiemy dużo więcej niż o tym, co się teraz dzieje"[2].

Nie są to jedyne informacje, które odnoszą się do opisywanego utworu. Zachował się niezwykle cenny ślad dotyczący jego genezy. Tuż po śmierci poety, bo w roku 1938, jego żona powiedziała Stefanowi Otwinowskiemu, iż przygotowuje (wraz z córką) edycję tomu poezji pt. *Dziejba leśna*, do którego planuje dołączyć

---

[1] E. B o y é, *W niepojętej zieloności. Rozmowa z Bolesławem Leśmianem*. „Pion" 1934, nr 23, s. 8.

[2] J. K o t t, *Z odnalezionego dziennika*. W: *Szkice. Postęp i głupstwo*. T. 2. Warszawa 1956, s. 190.

interesujący nas utwór. Wspomniany wywiad jest istotny także i z tego powodu, że ujawnia warsztat pracy wydawców, zmagających się z wielowariantywnością dzieł Leśmiana:

> – W tomie, którego wydanie przygotowujemy – podejmuje znowu żona poety – znajdzie pan również dramatyczny poemat pt.: *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, będzie to makabryczna inscenizacja powrotu. Rzecz dzieje się na cmentarzu – cienie, duchy umarłych powtarzają, syntetyzują swój życiowy dramat.
>
> – Poemat ten będzie częścią składową tomu poezji?
>
> – Tak, będzie to włączone w *Dziejbę leśną*. Prócz dwóch większych poematów damy tam wiele nie drukowanych nigdzie wierszy. Z układem książki wiele mamy kłopotu, sama nie dałabym sobie rady – pomagają mi przyjaciele męża. Ten sam wiersz, na przykład, posiada kilka redakcji – trudno uzgodnić, która z nich najlepsza, która najbliższa była autorowi? Często musimy się uciekać do wrażeń czysto zewnętrznych – wybieramy wiersz najmniej kreślony, zdaje się, że już skończony... Chociaż któż to może wiedzieć, że właśnie pierwsza redakcja nie jest lepsza od ostatniej[3].

Dramat nie znalazł się w edycji. Jak sugeruje Jarosław Marek Rymkiewicz:

> ktoś (mogła to być Zofia Leśmianowa, ale mógł to być też Alfred Tom, który przygotowywał książkę do druku) musiał wtedy uznać, że poemat Leśmiana jest nie ukończony lub nieudany i że nie należy go wobec tego publikować [...][4].

Cytowane tu, dość zdecydowane, stanowisko, które dotyczy ostatecznego kształtu publikacji, nie jest wspierane jakimikolwiek dowodami, gdyż takowe nie zachowały się. Dlatego trudno byłoby słowa Rymkiewicza traktować inaczej niż w kategoriach rekonstrukcyjnej hipotezy.

Dalsze losy omawianego utworu Leśmiana, jak i innych, zachowanych w rękopisach, są dramatyczne i zawiłe. Nie brak tu również wielu białych plam. Wiemy, że w 1944 roku Zofia Leśmianowa – uciekając wraz z córką z płonącej stolicy – wywiozła część manuskryptów poety. Wśród nich były: dwie baśnie mimiczne *Skrzypek opętany* oraz *Pierrot i Kolombina*, *Bajka o złotym grzebyku*, *Satyr i Nimfa*, a także dramat *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Następnie rękopisy razem z emigrantkami, przez obóz Mauthausen, a później Londyn, trafiły do Argentyny[5]. Dysponujemy wspomnieniami córki Leśmiana – Marii Ludwiki Mazurowej – które w jakimś stopniu pozwalają odtworzyć minione wydarzenia:

> parę felietonów, niedokończone poematy podzieliły los swoich właścicielek – powędrowały z nami do obozu koncentracyjnego Mauthausen – skąd przez obozy pracy dotarły na drugą półkulę. Pamiętam jak je niosłam. Ledwo żywa, z okropnym bólem serca, po trzech dniach i trzech nocach jazdy w zaplombowanym pociągu. Otoczyli nas żołnierze z pochodniami. W blasku tych płonących pochodni, od których poszarpanych, ognistych płomieni odbijała się czerń nocy, piętyśmy się z matką pod górę, z trudem dźwigając drogocenny tobołek. Było to w sierpniu 1944 roku[6].

Dla porządku warto dodać, że w prasie pojawiały się także alternatywne wer-

---

[3] S. O t w i n o w s k i, *Spuścizna po wielkim poecie. Rozmowa z żoną i córką śp. Bolesława Leśmiana*. „Czas" 1938, nr 85, s. 7.

[4] J. M. R y m k i e w i c z, *Leśmian. Encyklopedia*. Warszawa 2001, s. 407.

[5] Zob. R. S t o n e, *Nota edytorska*. W: B. L e ś m i a n, *Skrzypek opętany*. Oprac., wstęp R. H. S t o n e. Warszawa 1985, s. 242.

[6] M. L. M a z u r o w a, *Podróże i praca twórcza Bolesława Leśmiana*. W zb.: *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*. Red. Z. Jastrzębski. Lublin 1966, s. 42–43.

sje tej historii, które ocalenie manuskryptów przypisywały komuś zupełnie innemu. Oto słowa anonimowego autora, recenzującego opolską premierę spektaklu opartego na dramacie Leśmiana:

> *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* – taki tytuł nadał kiedyś Bolesław Leśmian swemu, nigdy nie publikowanemu w całości poematowi dramatycznemu, którego oś akcji stanowi zmartwychwstanie zmarłych kochanków, postanawiających raz jeszcze, od nowa rozegrać swoją tragedię. Tekst w czasie wojny jednak zniknął i został uznany za zaginiony. Na szczęście tak nie było. Oto przedzierający się przez płonącą w powstaniu Warszawę pisarz Aleksander Janta-Połczyński ocalił ten Leśmianowski rękopis i zachował go nietkniętym przez lata swojej europejskiej, argentyńskiej i nowojorskiej wędrówki życiowej[7].

Informacje zawarte w cytowanym fragmencie w sposób oczywisty mijają się z prawdą. W najlepszym razie możemy je uznać za pomyłkę, ewentualnie za niedostatek wiedzy ich autora. Dość powiedzieć, że w tym czasie, kiedy Warszawę trawiły powstańcze ognie, Janta-Połczyński razem z I Dywizją Pancerną brał udział w natarciu na Belgię i Holandię. Korespondencje z pola walki publikował na łamach „Dziennika Polskiego”[8].

Krótka historia sprzedaży

Następna odsłona tej historii miała miejsce w latach sześćdziesiątych. Przebieg wydarzeń przedstawił Franciszek Palowski, który już po śmierci Aleksandra Janty – dzięki uprzejmości jego żony Walentyny – zapoznał się z archiwum emigracyjnego kolekcjonera. Materiały, które przestudiował, oraz informacje od Walentyny Janty pozwoliły mu na ustalenie fragmentu powojennych losów omawianych dokumentów: „Sprawa nabrała ponownego biegu w roku 1966, kiedy Maria Ludwika Mazurowa, córka Leśmiana, zaproponowała (już po śmierci swojej matki) Jancie sprzedaż rękopisów”[9].

Kilka lat później były one już w posiadaniu Humanities Research Center (HRC)[10] w Austin (USA), gdzie znajdują się do dziś. Informacje zawarte w związanych z tematem artykułach podają, że manuskrypty w 1970 roku instytucja ta zakupiła od Aleksandra Janty-Połczyńskiego[11]. Jednak na podstawie materiałów, które zachowały się w HRC oraz w listach Janty-Połczyńskiego (przechowywanych w Bibliotece Narodowej), można dokonać rekonstrukcji, która wskazywałaby na nieco inny przebieg wydarzeń. Otóż Janta nie był bezpośrednim sprzedawcą. W kwietniu 1970 rękopisy zostały zakupione od nowojorskiego domu aukcyjnego „House of El Dieff”, który był pośrednikiem przy tej transakcji. Jacek Trznadel przez wiele lat bezskutecznie starający się, by manuskrypty Leśmiana powróciły

---

[7] [Autor anonimowy], rec.: *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. „Życie Literackie” 1988, nr 19, s. 14.

[8] Zob. W. Stankiewicz, *Aleksander Janta – duch niespokojny*. W: A. Janta-Połczyński, *Kłamałem, aby żyć*. Warszawa 1987, s. 11.

[9] F. Palowski, *„Kołysanka” Bolesława Leśmiana*. „Przekrój” 1985, nr 2080, s. 9. Transakcja została sfinalizowana w 1967 roku. Zob. Bibl. Narodowa, rkps 12844 II. Dziękuję pani Magdalenie Bocheńskiej za pomoc okazaną podczas kwerendy.

[10] W roku 1982 instytucję przemianowano na Harry Ransom Center.

[11] Zob. Stone, *op. cit.*, s. 242. – J. Trznadel, *Korespondencja z rodziną Bolesława Leśmiana*. „Arcana” 1998, s. 96. – Rymkiewicz, *op. cit.*, s. 407.

do Polski[12], w rozmowie z Elizą Leszczyńską-Pieniak tak oto skomentował te wydarzenia:

> – Jak Pan odnalazł Zofię Chylińską w Argentynie?
>
> – Dostałem ich adres od Jana Brzechwy. To jego brat stryjeczny. Z listów dowiedziałem się, że żyją w biedzie.
>
> – Co tam robiły?
>
> – Lusia wyszła za mąż, a Zofia Chylińska malowała. To osobny rozdział, bo jej twórczość malarska przepadła. Choć zachwycają nieliczne reprodukcje. Była bardzo utalentowana. Umarła w 1964 r. Przed jej śmiercią toczyła się sprawa zakupu rękopisów poety, które matka z córką, jak największy skarb, uniosły z płonącej Warszawy i zabrały do Argentyny. Chciały niewielkiej sumy, tysiąca dolarów, nikomu nie przychodziło wtedy do głowy, że można wydać pieniądze na taki cel. Polskie władze nie zainteresowały się tym.
>
> – Co się stało z tymi rękopisami Leśmiana?
>
> – Kupił je Aleksander Janta Połczyński, a potem odsprzedał uniwersytetowi w Austin w USA. Prowadziłem ożywioną korespondencję z tym uniwersytetem, ale nie chcieli udostępnić kserokopii rękopisów, powołując się niejasno na konieczność uzyskania zgody spadkobierców.
>
> [...]
>
> – Jakie teksty znajdują się w bibliotece uniwersytetu w Austin?
>
> – Dwie baśnie mimiczne – *Skrzypek opętany* i *Pierrot i Kolombina*, które wydała pani Rochelle Stone w 1985 r., następnie rękopis tekstu *Baśń o złotym grzebyku*. Ale przede wszystkim dramat *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Nigdy tego mi nie udostępniono. Ten dramat wydałem z odpisu Aleksandra Janty i Michała Sprusińskiego[13].

W kolejnej części artykułu chciałbym prześledzić historię wydań dramatu. Będzie to dobra okazja, by postawić pewne pytania i wskazać na wątpliwości związane z zasadami edycji, które przyjęli dotychczasowi wydawcy tego dramatu.

Dzieje edycji dramatu

Wydawnicza historia dramatu zaczęła się w 1968 roku, kiedy to Aleksander Janta – nowy właściciel rękopisu – podał do druku początek utworu (tj. około 40 wersów)[14]. Fragment ten został następnie umieszczony przez Trznadla w edycji dzieł Leśmiana wydanych przez Bibliotekę Narodową w 1974 roku[15]. Wcześniej ineditami Leśmiana zajmowała się Rochelle Stone, która w 1985 i 1987 roku część z nich opublikowała[16]. W cytowanym już wywiadzie Trznadel powiedział:

> Nad tymi rękopisami pracowała pani Stone, profesor uniwersytetu w Los Angeles, rzetelny pracownik naukowy. Poznałem ją w Paryżu, była tam z mężem, rozmawialiśmy po polsku. Pani Stone zadzwoniła do mnie sześć, może siedem lat temu z Los Angeles, rozmawialiśmy

---

[12] J. T r z n a d e l, *Uwagi edytorskie*. W: B. L e ś m i a n, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Wstęp, krytyczne opracowanie tekstu i przypisy edytorskie J. T r z n a d e l. Kraków 1998, s. 59. Dalej do pozycji tej odsyłam skrótem T. Liczby po skrócie oznaczają stronice. Zob. też T r z n a d e l, *Korespondencja z rodziną Bolesława Leśmiana*, s. 95–114.

[13] *Wokół Leśmiana*. Z J. Trznadlem rozmawia E. L e s z c z y ń s k a - P i e n i a k. „Przegląd Powszechny" 2009, nr 10, s. 111–112. Zob. też T r z n a d e l, *Korespondencja z rodziną Bolesława Leśmiana*, s. 96.

[14] B. L e ś m i a n, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Przepisał i podał do druku A. J a n t a. „Oficyna Poetów" 1968, nr 2, s. 2.

[15] B. L e ś m i a n, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. W: *Poezje wybrane*. Oprac. J. T r z n a d e l. Wrocław 1974, s. 296–297. BN I 217.

[16] L e ś m i a n, *Skrzypek opętany*. – *„Życie – snem" Bolesława Leśmiana*. Oprac. R. H. S t o n e. „Pamiętnik Literacki" 1987, z. 1.

długo. Narzekała na zdrowie. Powiedziałem, że jeśli sama nie może pracować nad rękopisami Leśmiana, ja to dokończę i wydam pod jej nazwiskiem. Ale mówiła mi wtedy, że w ciągu kilku miesięcy sama to wyda. Tak się, niestety, nie stało[17].

Całość po raz pierwszy ukazała się na początku lat dziewięćdziesiątych w tomie *Poezji* przygotowanym przez Trznadla[18]. Nie udało się mu dotrzeć do rękopisu. Podstawą druku był maszynopis przechowywany w Archiwum Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie. Przy okazji wznowienia publikacji edytor wspominał:

O proweniencji kopii teatralnej dowiedziałem się w końcu 1993 r. z uprzejmej informacji pana Waldemara Zawodzińskiego. Poemat dramatyczny Leśmiana został po raz pierwszy wystawiony w Teatrze im. Jaracza w Łodzi przez Bogdana Hussakowskiego, pod koniec lat osiemdziesiątych. Maszynopis tekstu poematu, wykorzystany dla spektaklu w Łodzi i Teatru Starego[19] w Krakowie, powstał jako kopia rękopisu poety, sporządzona przez jego czasowego posiadacza, Aleksandra Jantę i Michała Sprusińskiego (który był kierownikiem literackim Teatru Jaracza w Łodzi). Maszynopis-kopia jest dość staranny w toku głównym, zawiera jednak sporo błędów, tyle że na ogół dość oczywistych (literówki, interpunkcja, proste przeinaczenia słów). Najprawdopodobniej błędy kopistów. Nie mamy, oczywiście, pewności, że rękopis poety był już czystopisem przeznaczonym do druku. Ale, co więcej, nie wiemy, czy kopia Teatru Starego jest właśnie kopią przygotowaną przez wspomnianych wyżej dwu kopistów, czy też tylko którymś z rzędu późniejszym odpisem do celów teatralnych. [T 59–60]

W roku 1995 ukazały się *Poezje zebrane* w opracowaniu Aleksandra Madydy[20], który dołączył do tej edycji *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Obaj wydawcy za podstawę druku przyjęli maszynowy odpis, co miało niemały wpływ na błędną postać ostatecznego tekstu. Pomiędzy badaczami doszło do wymiany poglądów[21]. Sytuację tę skomentował Jarosław Marek Rymkiewicz:

Obaj edytorzy, nie mając dostępu do rękopisu i opierając się na maszynopisie, w dodatku pełnym błędów i opuszczeń, popadli w poważne kłopoty, z których – jak wynika z ich uwag – nie było dobrego wyjścia. Bardzo różniące się między sobą wydania poematu stały się więc ostatecznie powodem sporu dwóch edytorów, którzy oskarżali się nawzajem o niekompetencję. [...] W tym stanie rzeczy dyskusja, które z wydań osiąga, jak pisał Madyda, „wyższy stopień

---

[17] *Wokół Leśmiana*, s. 113. Próby podejmowane przez T r z n a d l a (*Korespondencja z rodziną Bolesława Leśmiana*, s. 96–97), by uzyskać zgodę na wgląd w manuskrypty i ich druk, nie powiodły się: „Co z resztą rękopisów? W teczce mam świeżą, sprzed kilku lat korespondencję z archiwum rękopisów uniwersytetu w Austin. Nie chciano zrealizować mojego zamówienia kserokopii bez zgody właściciela praw do wydania (prawa autorskie wygasły zgodnie z międzynarodową konwencją w roku 1987). Na moje zapytanie, do kogo mam zwrócić się o taką zgodę (nie podano mi też odpowiednich klauzul umowy), otrzymałem odpowiedź, że adres takich osób nie znajduje się w posiadaniu archiwum uniwersytetu w Austin. Koło się zamknęło, przynajmniej dla kogoś, kto nie może udać się do Austin".

[18] B. L e ś m i a n, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. W: *Poezje*. Wstęp, oprac. J. T r z n a d e l. Warszawa 1994, s. 402–434. Po złożeniu niniejszego artykułu do druku ukazał się czwarty tom *Dzieł wszystkich* B. L e ś m i a n a (t. 4: *Utwory dramatyczne. – Listy*. Oprac. J. T r z n a d e l. Warszawa 2012), w którego skład wszedł dramat *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Przeprowadzona przeze mnie analiza – z przyczyn oczywistych – nie uwzględnia tej edycji. Zostanie ona omówiona w osobnym tekście.

[19] Błędna nazwa. Powinno być: Starego Teatru.

[20] B. L e ś m i a n, *Poezje zebrane*. Oprac. A. M a d y d a. Toruń 1995. Kolejne wydanie ukazało się w 2000 roku.

[21] Zob. T 60–68. Zob. też A. M a d y d a, *Od wydawcy*. W: B. L e ś m i a n, *Poezje zebrane*. Wyd. 3, przejrz. Toruń 2000.

> wierności", i jakie błędy maszynopisu należy tolerować, a jakie ewentualnie poprawić, nie wydaje się szczególnie sensowna[22].

Opuszczenia, o których wspomina Rymkiewicz, były przez edytorów rekonstruowane, a błędy naprawiane[23]. Opisany tu stan rzeczy, jako edytorski *status quo* tekstu dramatu, jest cokolwiek niesatysfakcjonujący. Przede wszystkim dlatego, że czytelnik od lat styka się z – przynajmniej – autorsko niepewnym tekstem utworu. Zwracał na to uwagę Jerzy Paszek, który poddał krytycznej analizie monografię Michała Pawła Markowskiego[24]:

> w monografii o Leśmianie Markowski nie wspomni, że dramat *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* w ogóle nie ma ustalonego definitywnie tekstu, bo nikt nie porównał rękopisu utworu (znajdującego się w USA) z przedrukami opartymi na teatralnych scenopisach [...], trop amerykański nie został podjęty i wyzyskany (tekstologicznie)[25].

Przejmując i kontynuując myśl Paszka, można by postawić pytanie, czy rzecz w ogóle powinna była być wydana. Edytorzy dysponowali przecież nieautorskimi odpisami, które dodatkowo zawierały ingerencje reżyserów, suflerów, na koniec badacze dołożyli własne emendacje. W efekcie tych działań powstała edycyjna hybryda. Dotykamy tu ważkiej kwestii woli autorskiej. Oczywiście, znane są przypadki, które pokazują, że zignorowanie intencji twórcy okazało się zbawienne (dla utworu i czytelników: patrz *casus* rękopisów Franza Kafki czy Sylvii Plath). Jednak publikowanie dzieła na podstawie nieautoryzowanego przekazu to zupełnie inna rzecz, która wykracza poza obręb przyjętych w edytorstwie zasad. Myślę o konkretnej – omawianej tu – sytuacji, kiedy wiadomo, że rękopis tekstu istnieje. W takim wypadku trudno o powód, dla którego manuskrypt miałby być zignorowany. Trznadel swoją decyzję o drukowaniu motywował następująco:

> Publikując przed kilku laty ten tekst po raz pierwszy, wychodziłem z założenia, że dalsze opóźnianie druku tego arcydzieła (o którego zakup i druk zabiegałem już prawie czterdzieści lat temu) byłoby zubożaniem literatury i nietaktem wobec czytelnika. [...].
>
> Obecne (drugie) ustalenie przeze mnie tekstu poematu nie jest zapewne jeszcze ostateczne, jednak zmiany, jakie mogą wyniknąć z uważnego przestudiowania rękopisu będą już zapewne niewielkie. [T 61, 68]

Przytaczane argumenty wydają się nieprzekonujące, a końcowa konkluzja – zaskakująca. Nawet jeśli dostęp do rękopisu był utrudniony, to przez cały ten czas istniała możliwość zestawienia przekazów przechowywanych w Krakowie z dwoma innymi (zostaną one zaprezentowane i przeanalizowane w dalszej części artykułu). Można przypuszczać, iż pomogłoby to ustalić tekst w postaci dużo bardziej zbliżonej do autorskiego zamysłu.

Edytorskie losy dramatu bezpośrednio wiążą się z jego losami teatralnymi, gdyż badacze, którzy swoimi wydaniami wprowadzili utwór Leśmiana do historii literatury, skorzystali z tekstu scenariusza będącego wcześniej podstawą teatralnej realizacji. W następnej części artykułu chciałbym spróbować odpowiedzieć na

---

[22] R y m k i e w i c z, *op. cit.*, s. 408–409.

[23] Dokładniejszy opis tych działań będzie omówiony w dalszej części artykułu.

[24] M. P. M a r k o w s k i, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków 2007.

[25] J. P a s z e k, *Małopolskie monografie modernistów. Poststrukturalizm w świetle darwinizmu*. „Świat i Słowo" 2010, nr 1, s. 212.

pytanie: czy rzeczywiście nie było innego rozwiązania, a materiały przechowywane w Krakowie były jedynymi istniejącymi[26]?

Na tym etapie opowieści o dramacie Leśmiana trzeba także przywołać postać Michała Sprusińskiego, od którego zaczęły się polskie dzieje utworu. Ponadto pragnąłbym skupić się na przeprowadzeniu rekonstrukcji wydarzeń związanych z wizytą Sprusińskiego w USA; odpowiedzieć na pytanie, z jakim materiałem stamtąd wrócił; ustalić dostępną liczbę przekazów i przedstawić ich stopień wierności w stosunku do oryginału.

Istniejące i nieistniejące przekazy tekstu – próba rekonstrukcji

Zarówno Trznadel, jak i Madyda przygotowując do wydania *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, wzięli na warsztat jedno źródło tekstu oraz – w przekonaniu edytorów – jego wariant. Korzystali z odpisów, które są przechowywane w Starym Teatrze w Krakowie. Opracowane przez nich edycje zawierały modernizacje i różnorakie ingerencje, które miast przybliżyć do Leśmianowskiego oryginału, oddaliły nas od niego i stały się źródłem wielu wątpliwości.

Tak teatralne, jak i edytorskie dzieje dramatu zaczęły się od wizyty Sprusińskiego w Stanach Zjednoczonych w 1980 roku. Jakie mamy dane dotyczące tego, co przywiózł on do kraju? Otóż w cytowanym wcześniej artykule Palowskiego trafimy na taki oto fragment:

> Odbitkę kserograficzną tego utworu otrzymał od A. Janty Michał Sprusiński i przywiózł ją do Polski dla Teatru Jaracza w Łodzi, gdzie w październiku 1982 roku odbyła się premiera tego dramatu w reżyserii Bogdana Hussakowskiego[27].

Podobną opinię znajdziemy w tekście recenzenta łódzkiej premiery: „Przed dwoma laty kserograficzne odbitki osiemdziesięciu trzech stronic brulionu zawierającego to niedokończone dzieło przywiózł do kraju Michał Sprusiński”[28]. W tym samym duchu wypowiadał się recenzent sztuki opolskiej:

> w roku 1980 Michał Sprusiński przywiózł z Nowego Jorku do Polski kserokopię całego rękopisu *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*. Sprusiński zaraz potem uległ śmiertelnemu wypadkowi. Wszakże wcześniej tekst znalazł się w rękach Bogdana Hussakowskiego, dyrektora Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi, gdzie Sprusiński był kierownikiem literackim[29].

Z drugiej strony, edytor utworów Leśmiana, Trznadel – o czym wcześniej była już mowa – stwierdził, iż wydał *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* „z odpisu Aleksandra Janty i Michała Sprusińskiego”. O odpisie informował także Rymkiewicz:

> W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* zostało [...] wystawione w dwóch teatrach polskich (w Starym Teatrze w Krakowie i w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi), a podstawą tych inscenizacji był maszynopis poematu, sporządzony zapewne przez Aleksandra Jantę[30].

---

[26] Utwór Leśmiana po raz pierwszy w całości ukazał się w 1994 roku. W związku z tym wszystkie inscenizacje teatralne, które odbyły się przed tą datą, musiały być przygotowane na podstawie innego przekazu niż drukowany. Spektakle takie miały miejsce w Łodzi (1982), Warszawie (Teatr Telewizji w 1987 r.), Opolu (1988), Krakowie (1990).

[27] P a l o w s k i, *op. cit.*, s. 9.

[28] E. P a n k i e w i c z, *Dramat bytu i nieistnienia*. „Życie Literackie” 1982, nr 44, s. 7.

[29] M. J o d ł o w s k i, *Uboczna zżywka*. „Opole” 1988, nr 5.

[30] R y m k i e w i c z, *op. cit.*, s. 408.

Wśród prasowych publikacji znajdziemy również i takie, które donosiły, jakoby do kraju trafił oryginał:

> pani Walentyna Janta, towarzyszka życia Aleksandra, a bliska współpracowniczka Józefa Hieronima Retingera, wręczyła ten rękopis zaprzyjaźnionemu z domem Połczyńskich Michałowi Sprusińskiemu. Ten zaś w roku 1980 przekazał tekst łódzkiemu Teatrowi im. Jaracza, gdzie był wówczas kierownikiem literackim. Prapremiera teatralna *Zdziczenia*... właśnie tam, w październiku 1982 się odbyła, a jej inscenizatorem był kierownik artystyczny sceny łódzkiej Bogdan Hussakowski[31].

Z uwag tych wynika, że Sprusiński mógł przywieźć do Polski: oryginalne manuskrypty, ich kserograficzną odbitkę lub też maszynowy odpis sporządzony przez Jantę, a w innym wariancie wspólnie – przez Jantę i Sprusińskiego. Kwestię tę da się – przynajmniej częściowo – wyjaśnić. Należy zacząć od sprostowania informacji dotyczącej osoby, którą Sprusiński odwiedził. Nie był to Janta, gdyż od 1974 roku nie żył. W roku następnym jego prochy sprowadzono z USA i pochowano na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie. Zatem oczywiste jest i to, że nie mógł on być współautorem odpisu *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*. Z góry odrzucić trzeba także wersję, wedle której Sprusiński otrzymał oryginalne dokumenty, gdyż od 1970 roku znajdowały się one w magazynach HRC.

Fakty są takie, że wiosną 1980 Sprusiński odwiedził wdowę po Jancie – Walentynę, która po wyjeździe gościa, w liście z 4 IV tegoż roku, pisała: „Drogi Panie Michale, Dojechał Pan zapewne szczęśliwie – i czekam na wiadomości”[32].

W cytowanych słowach nie ma informacji dotyczących tego, jaką postać dramatu gość z Polski zabrał w drogę powrotną. Z innego listu (29 I 1980) wiemy jednak, że własnością Walentyny Janty były odbitki kserograficzne manuskryptów Leśmiana. Pisała ona do The University of Texas w Austin:

> Najstarsze polskie wydawnictwo „Czytelnik” zwróciło się do mnie o uzyskanie Państwa zgody [nie udzielono jej – D. P.] na jednorazowy druk w formie książkowej trzech dramatów Bolesława Leśmiana – *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, *Bajka o złotym grzebyku* oraz *Skrzypek opętany*. Wydanie zostanie opracowane naukowo i ukaże się w Warszawie w roku 1981. Teksty autografów znajdują się w zasobach rękopiśmiennych Biblioteki, ja zaś posiadam odbitki kserograficzne, z których można będzie – jeśli Państwo wyrazicie zgodę – dokonać wydania w Polsce[33].

Walentynę Jantę kilka lat po wizycie Sprusińskiego odwiedził przyjaciel domu, Palowski. Dzięki jego relacji, ogłoszonej w 1985 roku, wiemy, że kserokopie rękopisów Leśmiana wciąż były w zbiorach wdowy[34].

Pewnych informacji na temat tego, w jakiej postaci utwór Leśmiana trafił do Polski, w źródłach drukowanych czy też w archiwaliach nie znajdziemy. Sprusiński i Palowski nie żyją. Jedyną osobą, która mogłaby kwestię rozstrzygnąć, jest Walentyna Janta. Wciąż mieszka ona w Nowym Jorku i osiągnęła tam sędziwy wiek 100 lat. Niestety, wydarzenia sprzed trzech dekad zatarły się nieco w jej pamięci, co nikogo nie powinno dziwić. Zapytana o to, przyznała, iż nie przypomina sobie,

---

[31] [Autor anonimowy], *op. cit.*, s. 14.

[32] W. J a n t a, list do M. Sprusińskiego, z 4 IV 1980. Bibl. Narodowa, sygn. 12844 II, k. 75.

[33] Cytat pochodzi z brulionu polskiej wersji listu – sygn. jw., k. 77.

[34] P a l o w s k i, *op. cit.*, s. 9. Do wątku tego powrócę w dalszej części artykułu.

by Sprusiński przepisywał tekst utworu na maszynie[35]. Zatem istnieje prawdopodobieństwo, że w drogę powrotną do Polski zabrał on kserokopię kserokopii[36].

Istotne w kontekście tych rozważań mogą okazać się informacje zawarte w programie premiery spektaklu. Przeczytamy w nim: „Kserograficzną kopię rękopisu *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* B. Leśmiana przywiózł w 1980 roku z Nowego Jorku i ofiarował teatrowi Michał Sprusiński, wówczas kierownik literacki naszego teatru"[37].

I tym razem nie dysponujemy żadną dodatkową informacją: nie wiemy, kto te słowa napisał i skąd czerpał wiedzę. Wciąż nie mamy precyzyjnych i pewnych danych na ten temat, raczej przypuszczenia i poszlaki. Niestety, nikt z pracowników Teatru im. Jaracza w Łodzi nie pamięta odpowiednich wydarzeń, a w archiwum teatru kserograficzna odbitka, o której mowa, nie zachowała się. Także w dokumentach po Aleksandrze Jancie nie znajdziemy wzmianek potwierdzających, że Sprusiński wywiózł ze Stanów kopie rękopisów. Faktem jest, że *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* zostało po jego powrocie wystawione na scenie[38].

Istotną poszlakę, która mogłaby potwierdzić cytowane tu anonimowe informacje z programu prapremiery, znajdziemy w dalszej części tegoż właśnie druku. Małgorzata Szpakowska w artykule przybliżającym widzom treść przedstawienia zwracała uwagę na kwestię niekompletności dzieła:

> *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* jest utworem niedokończonym. Rękopis Leśmiana zamykają luźne fragmenty, odmienne wersje tekstów użytych wcześniej, wypowiedzi zaledwie naszkicowane. Ale to przypadkowe zakończenie właściwie wcale nie wydaje się przypadkowe. Bo sprawia ono wrażenie, jakby po kłamstwie Sobstyla dramat sam z siebie zaczął wygasać, rozsypywać się, rozpływać w nicość. Jeszcze coś zadźwięczy, jeszcze coś zamajaczy – a potem już tylko cisza i nie ma niczego i nikogo.

Na podstawie cytowanego fragmentu wolno sądzić, że tego typu komentarz nie byłby możliwy bez wiedzy na temat kształtu rękopisu. Myliłby się jednak ten, kto uważałby, iż pisząca owe słowa miała wgląd do manuskryptu lub jego kopii. Dziś, zmagając się z pamięcią nadwątloną zębem czasu, Szpakowska wyznaje, że przygotowując artykuł do programu sztuki wspomagała się „maszynopisem-matką" albo czyimiś opowieściami na temat postaci oryginału[39].

Dotarliśmy do kluczowego momentu w edytorskiej, jak i teatralnej historii utworu. Pierwsza maszynopisowa kopia powstała prawdopodobnie na potrzeby premiery teatralnej, która, jak już wspomniano, miała miejsce w Łodzi. Reżyserem sztuki był Bogdan Hussakowski, maszynowy odpis, być może, powstawał pod jego

---

[35] Informacje na podstawie mojej rozmowy telefonicznej z W. Jantą z 4 II 2012. Oczywiście, wszystko to nie wyklucza istnienia odpisu, który A. Janta mógł sporządzić wcześniej. Dziękuję pani Marii Wrede za pomoc w skontaktowaniu mnie z panią Jantą.

[36] W archiwum HRC nie zachowały się materiały, które poświadczałyby fakt, że Sprusiński zamówił kopię *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* w tej instytucji. Informacje na podstawie mojej korespondencji z pracownikami HRC (wymiana listów miała miejsce między 1 IX 2010 a 24 XI 2011).

[37] Program prapremiery *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*, która odbyła się 23 X 1982 w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi.

[38] Należałoby także przy tej okazji skorygować podaną przez Trznadla (T 59) informację dotyczącą wystawienia utworu. Dramat swą prapremierę miał nie „pod koniec lat osiemdziesiątych", lecz 23 X 1982, nie doczekał jej Sprusiński, który zmarł w maju 1981.

[39] Informacja na podstawie mojej rozmowy z M. Szpakowską z 30 I 2012.

nadzorem. Prawdopodobnie w ten sposób zrodził się – dziś istniejący i znajdujący się w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi – przekaz pierwszy (dalej: Ł-1[40]).

> Przedstawienie Hussakowskiego było [następnie] zaproszone na Opolskie Konfrontacje Teatralne w 1983 roku, ale z przyczyn organizacyjnych nie pojawiło się na festiwalu. Hussakowski przekazał jednak tekst Maciejowi Korwinowi i tak opolska publiczność może zobaczyć drugą w historii inscenizację teatralną *Zdziczenia...*[41]

Na ten temat wypowiedział się także Korwin:

> W czasie swoich zagranicznych wojaży nieżyjący już krytyk literacki Michał Sprusiński dostał od emigracyjnego pisarza Aleksandra Janty kserograf manuskryptu tej sztuki i w 1980 r. przywiózł Hussakowskiemu. [...] Od niego trafiła w moje ręce[42].

W ten sposób powstał przekaz drugi (O-2), dziś znajdujący się w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu. Kolejna realizacyjna odsłona dramatu miała miejsce w roku 1990 w Starym Teatrze w Krakowie[43]. W teatralnym archiwum odnaleźć możemy przekaz trzeci (K-3) oraz jego nieco zmodyfikowaną wersję (K-4), z której korzystał sufler[44].

Warto tu zaznaczyć, że prawdopodobnie istniała jeszcze jedna wersja tekstu. W roku poprzedzającym premierę w opolskim teatrze, czyli w 1987 roku, Hussakowski przygotował dramat na potrzeby Teatru Telewizji[45]. Niestety, w Wydziale Dokumentacji Aktowej TVP nie zachował się scenariusz będący podstawą inscenizacji[46].

Zatem dysponujemy dziś – w Polsce – czterema przekazami, którymi są maszynopisy scenariuszy sztuki. Dwa znajdują się w Starym Teatrze w Krakowie, kolejne dwa: w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu i w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi. Trudno byłoby jednoznacznie orzec, jak kształtowała się sekwencja wydarzeń dotycząca ich powstawania. Wiemy już, że Sprusiński najprawdopodobniej przywiózł do kraju kserograficzną kopię rękopisu, która się nie zachowała. Wyłaniają się zatem trzy podstawowe możliwości powstania kopii:

1. Wszystkie maszynopisy są odpisami, sporządzonymi na podstawie kserokopii manuskryptu Leśmiana lub maszynopisu-matki[47].

---

[40] Cyframi przy skrócie umieszczonymi po łączniku, jak też cyframi przy skrótach O i K sygnalizuję kolejność chronologiczną przekazów. Wszystkie cytaty z rękopisów Leśmiana (których kolorowe skany są w moim posiadaniu) zachowałem w wersji oryginalnej. Takie ich pozostawienie pozwala prześledzić charakter i zakres zmian, podejmowanych zarówno przez poetę, jak i przez późniejszych wydawców. Ponadto rękopisy te nie są dostępne w kraju (znajdują się w HRC w Austin, w USA), warto więc ukazać oryginalną postać dokumentu.

[41] J. F e u s e t t e, *Replay* [program spektaklu: B. L e ś m i a n, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*; premiera miała miejsce w styczniu 1988]. W latach 1974–1979 Feusette był dyrektorem artystycznym Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu oraz jednym z inicjatorów i organizatorów Opolskich Konfrontacji Teatralnych „Klasyka Polska".

[42] *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. R. K o n i e c z n a rozmawia z M. Korwinem. „Trybuna Opolska" 1988, nr 18. Na stronie: www.e-teatr.pl (dostęp: 15 XII 2011).

[43] Data premiery – 16 II 1990, reż. W. Z a w o d z i ń s k i.

[44] Na karcie tytułowej znajduje się ręczny dopisek: „premiera 16 II 90, g. 21.30. Egzemplarz suflerski Marty Baster". W archiwum Starego Teatru w Krakowie materiały zostały opatrzone sygnaturami 563 i 563a. Dziękuję pani E l ż b i e c i e W r z e s i ń s k i e j za pomoc okazaną podczas poszukiwań archiwalnych.

[45] W rzeczywistości te dwie premiery – telewizyjną i teatralną – dzieliły od siebie trzy tygodnie.

[46] Zob. E. P a w ł o w s k a, list do D. Pachockiego, z 27 XII 2011. W posiadaniu adresata.

[47] Mam tu na myśli maszynopis, który byłby wierną kopią manuskryptu, tzn. zawierałby także fragmenty skreślone oraz kolejne redakcje.

2. Jeden z maszynopisów stanowi bezpośredni odpis, a pozostałe – jego kopie.

3. Maszynopisy powstawały kolejno jako kopie kopii, począwszy od pierwszego, który był odpisem kserograficznej odbitki.

Rozstrzygnięcie tego typu problemu nie będzie możliwe bez konfrontacji wszystkich przekazów z rękopiśmienną podstawą[48]. *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* zostało utrwalone w zeszycie w linie (o wymiarach ok. 19,5 × 15 cm). Papier od upływu lat pożółkł. Tekst został zapisany czarnym atramentem, który wciąż trzyma kolor. Każda karta zawiera w prawym górnym rogu ołówkową paginację. Na pierwszej stronicy zeszytu znajdują się nazwy kilku miejscowości: Naklik, Hucisko, Białowola, Łukowa (ołówkiem i w kolumnie)[49]. Trudno powiedzieć, czy zapiski wyszły spod ręki Leśmiana. Po analizie duktu pisma nie można tego wykluczyć. Z drugiej jednak strony, wśród licznych pytań, które Janta stawiał listownie córce poety, dotyczących rękopisów, nie było pytania o te nazwy. Tekst utworu zawiera wiele poprawek i skreśleń. W całym zeszycie do nielicznych należą stronice, które byłyby wolne od tego typu interwencji. Nie wszystkie skreślenia i dopiski nadtekstowe można uznać za autorskie. Szczególnie te, które zostały zrobione ołówkiem. Prawdopodobnie ktoś starał się odczytywać poszczególne słowa i wyżej lub obok nadpisywał domniemaną lekcję. Trudno z całą pewnością powiedzieć, kto jest autorem licznych skreśleń. Wiadomo, że kiedy Janta odkupił rękopisy, poprawki już tam były. Nowy właściciel pytał o to córkę Leśmiana. Mazurowa odpowiedziała:

> Nie wiem, co mam napisać o notatkach ołówkiem w *Zdziczeniu*. Myśmy ich nie dotykały. Ojciec przerwał w połowie poemat, bo się przeraził tematem – to wiem. Alfred Tom pomógł w wydaniu *Dziejby Leśnej* – nie myślę, żeby był tak niekulturalny i bazgrał w rękopisach. Raczej nie zna *Zdziczenia Obyczajów*. Wydane zostały tylko wtedy utwory wykończone. Miał zająć się sprzedażą rękopisów poznany przez Pana – Wacław Kozłowski, ale zmarł. On porachował ilość stron, ale nie zapoznał się nawet z treścią. Nie jestem w możliwościach wytłomaczenia tego, bo wydawało mi się, że to ręką ojca skreślone[50].

Wolno domniemywać, że Mazurowa trafnie wskazuje autora ingerencji w tekst. Mocną przesłanką w tych dociekaniach są wnioski, jakie przynosi analiza fragmentów, gdzie znajdziemy przekreślone słowa czy całe zdania, nad którymi lub obok których zostały dodane ich nowe wersje. Dopiski te z dużą dozą pewności należą do Leśmiana. Większy kłopot może sprawić ustalenie autora skreśleń dużych

---

[48] Zasada transparentności, zgodnie z którą konstruowany jest niniejszy artykuł, skłania mnie do doprecyzowania tej informacji. Nie udało mi się dotrzeć do oryginalnych rękopisów Leśmiana, dlatego też zaprezentowane tu badania przeprowadzone zostały na podstawie skanów rękopisów. Mimo wysokiej, cyfrowej jakości materiałów nie da się wykluczyć, iż bezpośredni kontakt z manuskryptami mógłby pozwolić na zebranie dokumentacji – służącej do późniejszych analiz – w nieco innej postaci.

[49] Wymienione miejscowości położone są na Zamojszczyźnie (w niedużej odległości od siebie). W zeszycie znajdują się także inne ołówkowe zapiski, ale można przypuszczać, iż nie zostały naniesione tym samym ołówkiem, co nazwy miejscowości na pierwszej stronicy. Odcień ołówka przypomina ten, którym wprowadzono nadpisane lekcje słabo czytelnych wyrazów. Zapiski, o jakich mowa, pojawiają się rzadko i wyglądają na rodzaj wskazówek technicznych, np. na s. 1: „A – 105-122", na s. 45: „A–120".

[50] M. L. M a z u r o w a, list do A. Janty, z 6 VI 1967. Bibl. Narodowa, sygn. 12844 II. We wszystkich cytatach z listów córki Leśmiana zachowano pisownię oryginału, by wykazać m.in., jak mgliste pojęcie miała Mazurowa o rękopisach ojca: myliła tytuły, błędnie je notowała itp.

partii tekstu, czasem całych stronic. Kłopot polega na tym, że prócz linii skreśleń nie dysponujemy żadnymi innymi dopiskami, by zestawić je z duktem pisma Leśmiana. Jednak porównując linie skreśleń o nieznanej proweniencji z tymi, co do których mamy pewność, iż poczynił je autor *Łąki* (kolor, grubość linii), można pokusić się o sformułowanie tezy, że twórcą wszystkich skreśleń naniesionych czarnym piórem był autor tekstu. Omówiona tu postać rękopisu pozwala sądzić, iż nie jest to czystopis, ale brulion, który nie był jeszcze gotowy do druku. Niektóre wypowiedzi bohaterów pojawiają się w kilku redakcjach, poza tym zdarzało się, że poeta pozostawiał dwa równoprawne warianty. Na szczególną uwagę zasługuje zakończenie, jednak kwestia ta będzie omówiona osobno.

W tym miejscu chciałbym dotknąć innego zagadnienia. Oto informacje podane przez Palowskiego, który w swoim artykule starał się zrobić bilans rękopisów Leśmiana zakupionych przez Jantę:

> Obok czterech stron *Kołysanki* nadal w posiadaniu Walentyny Janty są jeszcze dwie strony, które córka Leśmiana określała jako „luźne notatki". Po porównaniu luźnych kartek z odbitkami pozostałych utworów, które przekazane zostały do Houston[51], okazało się, że są to dwie strony ze *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*[52].

Zeszyt sprawia wrażenie kompletnego pod względem tekstowym, nie widać, żeby czegoś brakowało. Kolejna wersja zakończenia była zainicjowana na górze ostatniej, paginowanej stronicy. Autor utworu miał jeszcze miejsce, by pracę kontynuować na tej, a później na następnej stronicy. Dlatego też interesująca wydaje się informacja, iż dwie odnalezione stronice zostały zidentyfikowane jako część *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*, tym bardziej że – jak można sądzić z tego, co wynika z zachowanej dokumentacji – dzieło zostało przekazane Jancie w komplecie. Sprawę da się wyjaśnić analizując inny rękopis Leśmiana, który znajduje się w HRC – *III Akt Bajki o złotym grzebyku*. Utwór ten zapisano w zeszycie w linie (brak mu okładek), natomiast samo zakończenie – na czystym papierze (o nieco mniejszym formacie), który został doszyty do brulionu białymi nićmi. Tekst ten mieści się na dwu stronicach, dlatego też można domniemywać, iż Palowski właśnie te karty miał na myśli[53].

Analiza przekazów. Decyzje edytorów

Skolacjonowanie dostępnych przekazów pomaga rozstrzygnąć kilka ważkich kwestii. Dzięki temu można się pokusić o odpowiedź na pytanie, czy i w jakim stopniu poszczególne maszynopisy są od siebie zależne. Warto zaznaczyć, że nawet najdoskonalsze narzędzia filologiczne nie pozwolą postawić tu innej tezy niż hipotetyczna. Podjęcie próby zrekonstruowania przebiegu wydarzeń ułatwi porównanie wszystkich przekazów z rękopisem poety. Na podstawie kilku fragmentów – które będą reprezentatywne – postaram się zilustrować problem związany z różnicami między poszczególnymi przekazami oraz z tym, jak w istocie powinna wyglądać ostateczna postać tekstu. Przyjrzyjmy się w kolejnych przekazach pierwszej wypowiedzi Marcjanny, zacznijmy od przekazu Ł-1:

---

[51] Pomyłka autora artykułu. Rękopisy zostały przekazane do Austin.

[52] P a l o w s k i, *op. cit.*, s. 9.

[53] Istnieje także inna możliwość, o czym będzie mowa w dalszej części artykułu.

MARCJANNA

A ja jestem Marcjanna – morderczyni młoda.
Gdzie kość moja – tam grzech mój!
Gdzie grzech – tam uroda!
Niech no tylko nade mną noc szumi krzaczasta,
A z mej dłoni wzdłuż śmierci nóż bystry urasta.
Gdy mnie swem wniebowzięciem gorszy noc krzaczasta,
Dłoń moja bystrym nożem wzdłuż śmierci porasta.
Cichsza niż wołek w jarzmie, bielsza od opłatka,
Igram nożem w nicości – nikczemna próchniatka.
W jarach czai się na mnie stracona uroda.
Gdy mój szkielet do trumny rozpaczony przygwożdżę –
Mroki pamięć mi tuczą, jak żerliwe drożdże.
Sen mój ciałem pulchnieje, noc szumi krzaczasta –
A dłoń mi bystrym nożem wspak śmierci porasta.
Cichsza niż wołek w jarzmie, bielsza od opłatka,
Nożem igram w nicości – nikczemna próchniatka.

W tej wersji przyjęto za kanoniczne niemal wszystkie zapisane wersy, niezależnie od tego, czy zostały przekreślone czy nie – znalazły się w maszynopisie. Cytowany właśnie fragment prezentuje się w przekazie O-2 nieco inaczej, różni się kilkoma drobiazgami interpunkcyjnymi, ale też brakiem dwu wersów:

A z mej dłoni wzdłuż śmierci nóż bystry urasta.
Gdy mnie swem wniebowzięciem gorszy noc krzaczasta,

Natomiast w wersie: „Gdy mój szkielet do trumny rozpaczony przygwożdżę" słowo „rozpaczony" zostało zastąpione wersją – „rozpaczny".

Analizę przekazów K-3 i K-4 należy rozpocząć od uwagi, iż w tym fragmencie są one identyczne:

MARCJANNA

A ja jestem Marcjanna – morderczyni młoda.
Gdzie kość moja – tam grzech mój! Gdzie grzech – tam uroda!
Gdy mój szkielet do trumny rozpaczą przygwożdżę
Mroki pamięć mi tuczą, jak żerliwe drożdże,
Sen mój ciałem pulchnieje, noc szumi krzaczasta,
A dłoń mi bystrym nożem wspak śmierci porasta.
Cichsza niż wołek w jarzmie, bielsza od opłatka,
Nożem igram w nicości – nikczemna próchniatka.

Dzięki zestawieniu zaprezentowanych przed chwilą przekazów widać wyraźnie, że różnią się między sobą. Jednak żaden z nich nie jest zgodny z autorską sugestią ostatecznej postaci tekstu. Porównajmy dotychczasową wiedzę z rękopisem i sprawdźmy, jakie decyzje w analizowanym fragmencie podejmował poeta:

MAR⟩C⟨JANNA[54]

A ja jestem Marcjanna – morderczyni młoda.
⟨Gdzie kość moja – tam grzech mój! Gdzie grzech – tam uroda!
Niechno tylko nade mną noc szumi krzaczasta,

[54] Poszczególne oznaczenia sygnalizują: ⟨ ⟩ – fragment wykreślony przez autora; ⟩ ⟨ – fragment dopisany przez autora; [?] – lekcję niepewną; [---] – tekst nieczytelny.

A z mej dłoni wzdłuż śmierci nóż ⟨[chętnie?] wyrasta⟩ bystry urasta⟨
Gdy mnie swem wniebowzięciem gorszy noc krzaczasta,
Dłoń moja bystrym nożem wzdłuż śmierci porasta.
Cichsza, niż wołek w jarzmie, bielsza od opłatka.
Igram nożem w nicości – nikczemna próchniatka⟩
⟨Roi mi się po kościach [---]
Dotąd roi się śni się roi się kościom stracona uroda⟩
⟨Gdy [śnią?] się⟩
⟨Dotąd mię niepokoi ⟩W jarach czai się na mnie⟨ stracona uroda.
Gdy ⟨się kością⟩mój szkielet⟨ ⟨z rozpaczy⟩ do trumny rozpaczą przygwożdżę, –
⟩Mroki⟨ Pamięć ⟨burzy się we mnie⟩mi tuczą, ⟨mroki,⟩ jak ⟨piekielne zor
żarliwe⟩ żarliwe drożdże,
Sen ⟨mi⟩mój⟨ ciałem pulchnieje, ⟨w kształt wonnego ciasta – ⟩ Noc szumi
krzaczasta.
⟨I⟩A⟨ dłoń ⟨ma⟩i⟨ bystrym nożem ⟨wzdłuż⟩wspak⟨ śmierci porasta.
Cichsza niż wołek w jarzmie, bielsza od opłatka
Nożem igram w nicości – nikczemna próchniatka.

Zatem postać tekstu, uwzględniająca autorskie redakcje, powinna wyglądać następująco:

MARCJANNA

A ja jestem Marcjanna – morderczyni młoda.
W jarach czai się na mnie stracona uroda.
Gdy mój szkielet do trumny rozpaczą przygwożdżę, –
Mroki Pamięć mi tuczą, jak żarliwe drożdże,
Sen mój ciałem pulchnieje, Noc szumi krzaczasta.
A dłoń i bystrym nożem wspak śmierci porasta.
Cichsza niż wołek w jarzmie, bielsza od opłatka
Nożem igram w nicości – nikczemna próchniatka.

W związku z zaobserwowanymi różnicami warto w tym miejscu przeprowadzić krótką kwerendę, która byłaby w stanie przynieść odpowiedź na pytanie o zależności pomiędzy poszczególnymi przekazami. Ponadto informacje dotyczące teatralnej historii dramatu mogłyby uwidoczniać to, iż maszynopisy Ł-1 i O-2 są w bezpośredni sposób ze sobą powiązane. Przywołajmy zatem fragment, który dowiedzie, iż przekaz O-2 został sporządzony nie na podstawie wersji Ł-1, ale raczej – kopii rękopisu.

Wersje Ł-1, K-3 i K-4 podają (odpowiednio na stronicach: 15, 16, 16):

Udała się... Nie każda parzy nas pokrzywa!

Natomiast w wersji O-2 znajdziemy ten wers w zupełnie innym brzmieniu (s. 12):

Udała się... Nie zawsze chce parzyć pokrzywa...

Na pytanie, skąd wzięła się taka rozbieżność między przekazami, odpowiedź przynosi zestawienie ostatniej wersji z rękopisem (s. 16). Otóż w przekazie O-2 przyjęto za wiążącą przekreśloną przez autora postać omawianego fragmentu. Dlatego też mamy podstawę przypuszczać, że wersja O-2 nie jest kopią maszynopisu z Łodzi, ale została przygotowana odeń niezależnie. Taką tezę potwierdza Korwin. Wedle jego słów otrzymał on od Hussakowskiego maszynopis[55], jednak

[55] W cytowanym wcześniej wywiadzie z 1988 r. Korwin stwierdził, iż pracował z kopią rękopisu.

nie ten będący gotowym scenariuszem sztuki wystawionej przez Hussakowskiego. Materiał, który trafił w jego ręce, obejmował pełną treść rękopisu, wraz z kolejnymi redakcjami i fragmentami skreślonymi. Materiał ten miał być podstawą, na której pracowali zarówno Hussakowski, jak i Korwin. Z owej właśnie podstawy, która zawierała wszystkie warianty, Korwin zrobił „własną całość". Podczas jej przygotowywania stanął przed problemem luk w tekście (tj. nieodczytanych słów) i braku zakończenia. Ubytki starał się – wraz z zespołem – uzupełniać zgodnie z duchem utworu, gdyż „nie było innego wyjścia". Zakończenie zostało wymyślone na potrzeby spektaklu, jednak – wedle słów Korwina – skonstruowano je tylko z tych fragmentów tekstu, które oferował maszynopis[56].

Przytoczmy jeszcze jeden przykład, który umocni postawioną tezę o odrębności przekazów:

Cień się smaglił za tobą w ślad jak wierny mulat
W skroń **mi** się mimolotem wpiął motyl purpurat

Taką też wersję znajdziemy w trzech przekazach: Ł-1 (s. 8), K-3 (s. 10)[57], K-4 (s. 10). Zupełnie inną lekcję przynosi przekaz O-2 (s. 7), w którym ostatni wers brzmi:

W skroń **ci** się mimolotem wpiął motyl – purpurat,

Zestawienie tego fragmentu z rękopisem pozwala przywrócić tekstowi oryginalną postać (s. 8–9):

Cień się smaglił za tobą w ślad jak wierny mulat
W skroń **mu** się mimolotem wpiął motyl purpurat

Skolacjonowanie wszystkich przekazów może przynieść przesłanki, by sądzić, że niektóre przekazy zostały sporządzone na podstawie innych. W wersji Ł-1 na s. 18 czytamy:

I ⟩psu trzeba⟨ dopomóc. A cóż mnie dopiero!

Przekazy K-3, K-4 podają dokładnie taką samą postać tekstu (s. 18). Inaczej prezentuje się ten fragment w wersji O-2 (s. 11), gdzie czytamy:

I im trzeba dopomóc. A cóż mnie dopiero!

Przykład ten mógłby sugerować, że przekazy K-3 i K-4 zostały sporządzone na podstawie przekazu Ł-1. Jednak są tam fragmenty, które w bardzo poważnym stopniu odbiegają od lekcji podanej w wersji Ł-1. Znajdziemy tam np. wers, który w przekazie Ł-1 i O-2 został odczytany w całości i trafił do wersji kanonicznej, natomiast w obu krakowskich przekazach jeden wyraz jest wykropkowany, a inny różni się podaną lekcją[58].

Ł-1 (s. 8) i O-2 (s. 7–8):

---

[56] Informacje na podstawie mojej rozmowy z M. Korwinem z 23 I 2012. Warto zaznaczyć, że wersy, które pojawiły się w zakończeniu przekazu O-2, nie występują w rękopisie, nie ma ich także w wersjach K-3 i K-4.

[57] W tym przekazie dodatkowo zamiast „w ślad jak wierny mulat" mamy „śladu wierny mulat". Litera „u" w słowie „śladu" została dopisana ręcznie. W przekazie K-4 po tym słowie ręcznie dopisano „jak".

[58] W wersji Trznadla: „[*bezpamiętnie*] płynęła [...]" (w. 15).

Woda, co **wzdychanego** płynęła od rana,
Błyszczy jak stal, szafirem dwakroć **za**puszczana

Oba krakowskie maszynopisy podają (s. 11):

Woda, co ..... płynęła od rana,
Błyszczy jak stal, szafirem dwakroć **na**puszczana

W rękopisie natomiast znajdziemy (s. 9):

Woda, co ⟨sama z sobą mija się⟩ wzdychanego ⟨śpiewała⟩płynęła⟨ od rana,
⟨Błyska⟩Błyszczy⟨, jak stal, szafirem dwakroć napuszczana, –

Zatem prawidłowa postać tekstu powinna tak się prezentować:

Woda, co wzdychanego płynęła od rana,
Błyszczy jak stal, szafirem dwakroć napuszczana

Podany przykład pozwala zobaczyć, iż krakowskie maszynopisy nie powstały na podstawie maszynopisów z Łodzi czy Opola, lecz zostały sporządzone w oparciu o kopię manuskryptu. Warto jeszcze kilka zdań poświęcić dowiedzeniu odrębności przekazów krakowskich. Ilustracją niech będzie taki przypadek. Wersje Ł-1 (s. 3) i O-2 (s. 2) podają:

Trawa, wrogo pobrzękując wydarzeń łańcuchem –
Zbrodni zowąd nie cofniesz – choćbyś chciał, ni ruchem.

Przekazy K-3 (s. 5) i K-4 (s. 5) są w tym przypadku identyczne:

Trawa, wrogo pobrzękując wydarzeń łańcuchem –
Zbrodni zowąd nie cofniesz – choćbyś mdlała duchem.

Rzecz prezentuje się interesująco po zestawieniu tych przekazów z rękopisem (s. 4):

Trawa, ⟨błędnie głośno⟩wrogo⟨ pobrzękując wydarzeń łańcuchem –
Zbrodni zowąd nie cofniesz – ⟨ni ciałem⟩choćbyś mdlała⟨, ni duchem

Co daje ostateczną postać:

Trawa, wrogo pobrzękując wydarzeń łańcuchem –
Zbrodni zowąd nie cofniesz – choćbyś mdlała, ni duchem[59].

Po tym fragmencie ręką poety zostały wykreślone dwa wersy, a w ich miejsce trafiły cztery inne. W przekazach Ł-1 i O-2 zachowano skreślone wersy, ale brak dopisanych. Natomiast w wersjach K-3 i K-4 pozostawiono zarówno wersy skreślone, jak i dopisane. Dlatego też z dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić, iż krakowskie przekazy były przygotowywane na podstawie kopii rękopisu, którą przywiózł do Polski Sprusiński. Jednak w wersji K-3 nie wszystkie słowa udało się odczytać. Przygotowujący wersję K-4 musiał wspomagać się rękopisem lub przekazami O-2 albo Ł-1, gdyż zawierają one słowa i wersy brakujące w wersji K-3.

Osobnym i dość interesującym zagadnieniem może być także zbadanie zależ-

[59] Do ostatecznej wersji tekstu nie powinno trafić słowo „ni", które jest – niewykreśloną – pozostałością pierwszej redakcji.

ności między przekazami K-3 i K-4. Wiemy, że wersja K-4 została przygotowana na potrzeby suflera. Zawiera liczne jego dopiski, które miały pomóc w pracy. Zbytnim uproszczeniem byłoby przypuszczać, iż wersja suflerska stanowi zwykłą kopię przekazu K-3, o czym mogłaby świadczyć duża zgodność wersji tekstu z tym przekazem i odrębność od wersji Ł-1 i O-2. Analiza przekazów krakowskich ujawnia także i różnice. Odpowiednią ilustracją będą tu wersy, które w wersji K-3 brzmią (s. 6):

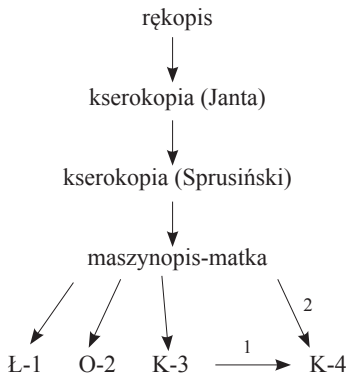
Rysował liście dębu, co na płot spozierał,
Cała w łaty słoneczne szłaś do mnie tak wiernie!

W przekazie K-4 został dopisany ręcznie cały wers z brakującym rymem (s. 6):

Rysował liście dębu, co na płot spozierał,
Wiatr te liście poprawiał, wydłużał lub ścierał.
Cała w łaty słoneczne szłaś do mnie tak wiernie!

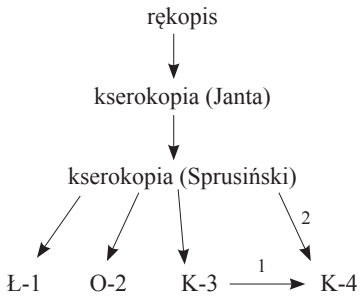
W maszynopisie O-2 pierwszy wers kończy się słowem „poziewał", w przekazie Ł-1 mamy „wpozierał". Może to sugerować, iż wersja suflerska została zestawiona z rękopisem, w którym – rzecz jasna – występuje brakujący wers, a w spornym miejscu znajdziemy wyraz „spozierał".

Z analizy wszystkich przekazów wynika, że żaden z nich nie jest kserokopią innego. Każdy z nich powstał niezależnie, każdy na innej maszynie do pisania. Dowodzi tego rodzaj czcionki oraz sposób graficznego rozmieszczenia poszczególnych wersów czy całych kwestii na stronicach. Wyraźne są również pewne zależności i opozycje. Tekst przekazu Ł-1 w dużym stopniu pokrywa się z tekstem przekazu O-2; podobnie jak wersje K-3 i K-4 (choć widoczne są także różnice). Natomiast dwa ostatnie maszynopisy bardzo poważnie różnią się od opolskiego i łódzkiego. Trudno byłoby – na podstawie analizy tych maszynopisów – wyciągać jednoznaczne wnioski dotyczące dokładnej chronologii i sposobu ich powstawania. Można jednak pokusić się o rekonstrukcyjną hipotezę w postaci stemmy. W pierwszej wersji – poszczególne przekazy: Ł-1, O-2 i K-3, powstały z maszynopisu-matki, który sporządzono w Polsce na podstawie kserograficznej odbitki dzieła (kopia kopii) przywiezionej przez Sprusińskiego. Przekaz K-4 wyewoluował z przekazu K-3, lecz później go porównano z maszynopisem-matką[60].



[60] Trudno byłoby ustalić, kto go sporządził.

Druga możliwość jest taka, iż maszynopisy Ł-1, O-2 i K-3 zostały zbudowane na podstawie kserokopii manuskryptu. Natomiast maszynopis K-4 powstał z maszynopisu K-3, a później poprawiono go w oparciu o kserokopię.



W opisanej historii wiele jest białych plam, sprzecznych informacji oraz tropów, które nagle się urywają. Sformułowanie jednoznacznej tezy dotyczącej przebiegu tworzenia przekazów byłoby – na podstawie istniejącej dokumentacji – co najmniej ryzykowne. Dlatego też działania badawcze nie wykraczają tu poza opis faktów i próbę ich interpretacji.

Rękopis na straży poprawności tekstu

Należy zwrócić uwagę na to, że zarówno w przekazie Ł-1, jak i O-2 występują liczne powtórki. Przebadanie rękopisu dowodzi, iż jest to związane z błędnym przygotowaniem podstawy tekstowej. Podczas jej tworzenia uznano za kanoniczne wszystkie redakcje: zaniechane i te, z których autor nie zrezygnował. Taki stan rzeczy – być może – miał wpływ na merytoryczną ocenę nie tylko samego spektaklu, ale także tekstu dzieła. Recenzent opolskiej premiery pisał: „Przy okazji poznałem tekst. Dość pobieżnie, to prawda. Jednak na tyle, by móc stwierdzić, że choć utwór jest »bardzo Leśmianowski«, to przecież daleko odbiega od szczytowych osiągnięć poety”[61].

Przeprowadzona tu analiza przekazów oraz porównanie ich z rękopiśmienną podstawą oświetla nie tylko skalę uchybień, ale także kierunek działań, które powinny być podjęte w celu przywrócenia tekstowi jego pierwotnej postaci. Warto byłoby też pokazać, w jakim stopniu zestawienie poszczególnych wydań z rękopisem wpłynie na poprawienie znanej wersji dramatu. W tym celu dokonajmy krótkiego rekonesansu. Pozwoli on zorientować się w charakterze i rozmiarze ingerencji, które dotychczasowi edytorzy *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* uznali za niezbędne dla właściwego funkcjonowania całości. W ostatnim wydaniu utworu Trznadel pisał:

> W kilku wypadkach tekst zawiera opuszczenia pojedynczych słów, sygnalizowane wielokropkami w maszynopisie. Aby nie utrudniać lektury tak wspaniałego poematu, zrekonstruowałem te miejsca (oczywiście, hipotetycznie), sygnalizując rekonstrukcje kursywą ujętą w nawias graniasty. Rekonstrukcję ułatwiał regularny tok Leśmianowskiego trzynastozgłoskowca. Bardziej złożoną i zapewne dyskusyjną była decyzja rekonstrukcji całkowicie brakujących wersów, rozrzuconych w pierwszej części poematu [...]. Przy ich wyczuwalnym braku

[61] J o d ł o w s k i, *op. cit.*, s. 19.

załamywały się także biegnące przez cały tekst rymy parzyste. Mogły to być te słowa, mogły być inne, nie sądzę jednak, abym zdradził ducha Leśmianowskiego utworu. [T 60–61]

Przyjrzyjmy się zatem kilku rekonstrukcjom dokonanym przez Trznadla i sprawdźmy, na ile udało się edytorowi zbliżyć do oryginału. W wersie 256 czytamy:

I skończyłam się nagle – taka [*strasznie mała!*]

W rękopisie natomiast (s. 20):

I skończyłam się nagle – taka niewytrwała.

Wersy 337–341 według Trznadla brzmią następująco:

I nie wolno tak ciała, co trwa, lekceważyć –
By się potem nie mogło na szczęście odważyć.
Lękam się, żeś nie kochał – [*lecz może się mylę*
I kochałeś przez jedną, ukradzioną chwilę...]
O, gdybyś teraz – chwilę obrawszy niczyją –
Wyznał miłość minioną... Jej – pragnę. Lecz ty ją

W rękopisie nie ma dodanych wersów:

I nie wolno tak ciała, co trwa, lekceważyć –
By się potem nie mogło na szczęście odważyć.
Lękam się, żeś nie kochał –
O, gdybyś teraz – chwilę obrawszy niczyją –
Wyznał miłość minioną... Jej – pragnę. Lecz ty ją

Sytuacja jest o tyle skomplikowana, że Leśmian dopisał fragment wersu (w podanym cytacie: trzeci z kolei) między inne. Być może, miał on być w przyszłości drugą redakcją jednego z nich. Wszakże ze względu na to, że wers ten nie został dokończony, nie wiemy, do której pary rymowej winien być dołączony. W tej sytuacji trafniejszą decyzją byłoby raczej pominięcie go w kanonicznej wersji tekstu niż „domyślenie" brakującego fragmentu.

Należy także zaakcentować, że wśród emendacji, które zostały wprowadzone przez Trznadla do wydania dramatu z 1998 roku, znajdziemy również interwencje trafne. W uwagach edytorskich czytamy:

Wers 257 w wersji „TS"[62] – miał mało prawdopodobne brzmienie, błąd frazeologiczny (podkreślam wyraz, o który chodzi):

Bóg nas u b r a ł z kruchego na wietrze marliwa!

Zmieniłem to na:

Bóg nas u t k a ł z kruchego na wietrze marliwa! [T 62]

Konfrontacja tego wersu z rękopisem pokazuje, że decyzja edytora była słuszna.

Jak wiemy dzięki tym dociekaniom, kserograficzna odbitka rękopisu nie zachowała się, więc wydawcy przygotowujący utwór dramatu do druku powinni przed wyborem podstawy skolacjonować wszystkie dostępne przekazy, poddać je filologicznej analizie i odrzucić te, które uległy kontaminacji. Działania te nie zostały przeprowadzone. Zarówno Trznadel, jak i Madyda wybrali wersje praw-

[62] Takim skrótem edytor oznaczył maszynopis, który jest przechowywany w Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie.

dopodobnie chronologicznie najpóźniejsze (maszynopisy ze Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie). Efekt tego stanowi funkcjonująca dziś w literackim obiegu skażona postać utworu, o której nie sposób powiedzieć, iż jest bliska pierwotnemu zamysłowi autora.

Utwór niedokończony

Pozostała do omówienia jeszcze jedna ciekawa i znacząca kwestia. Mam tu na myśli zawarte w publikacjach na temat *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* informacje, które wskazywały, iż utwór nie został przez Leśmiana dokończony. Pierwsze uwagi o tym pojawiły się już po premierowych spektaklach w Łodzi i Opolu. Zanim do nich doszło, omawiane zagadnienie dostrzegła – w cytowanym tu tekście – Szpakowska. Wskazywała ona na to, że dramat Leśmiana zamykają w rękopisie „odmienne wersje tekstów użytych wcześniej wypowiedzi".

Uwagi podobnej natury spotykamy także w programie spektaklu opolskiego, znajdziemy tam artykuł, którego autor również odniósł się do kwestii niekompletności utworu:

> Tekst *Zdziczenia* jest zresztą nie tylko otwarty, nie tylko brakuje w nim kilku słów (wersy dopełniał reżyser – jako specyficzny „konserwator zabytku"), ale jest też... „spiralny". Niektóre, z reguły te istotniejsze fragmenty powtarzają się w wersjach prawie (ale tylko prawie) identycznych[63]. Czy to jest specyficzne podkreślenie, kompozycyjny paralelizm, czy też po prostu udoskonalona poetycko wersja (im bliżej „rozsypanego" końca, tym więcej powtórzeń)? Rozstrzygać musi literacka intuicja, lingwistyczna analiza i – na scenie – reżyserski ołówek. Wydaje się, że jednoznacznej odpowiedzi nie uzyskamy[64].

Zagadnienie nie uszło także uwadze recenzenta:

> Leśmian nie dokończył swego poematu, tekst posiada luki i miejsca niejasne; brak w nim zakończenia. Nie zawsze wiadomo, czy powtórki są artystycznie zamierzone, czy też trzeba w nich widzieć poprawione wersje tekstu. Korwin uczynił z nich środek pomocny w wyrażaniu idei wiecznego powrotu. Bez względu na to, co orzekliby filologowie, z punktu widzenia potrzeb sceny była to decyzja słuszna. Dzięki owym „refrenom" uwyraźniony został charakter Bytu, kreowanego przez Leśmiana. A także wydobyta została rola przypadku w ludzkim życiu, każdej „ubocznej zżywki"[65].

Po raz pierwszy czytelnicy Leśmiana mogli trafić na informację o tym, że utwór nie był przez autora zamknięty, już podczas jego prasowej premiery. W lakonicznym komentarzu Janty umieszczonym nad fragmentem dzieła, czytamy: „Początek niedokończonego, ostatniego poematu dramatycznego Leśmiana, którego 83-stronicowy brulion uratowany został z katastrofy minionej wojny"[66].

---

[63] Wszystkie te redakcje zostały uwzględnione także w przekazie Ł-1, na którego podstawie wystawiono premierową sztukę. Taki stan rzeczy mógł wpływać na zaburzenie odbioru głównego toku narracji. Z podobnym zagadnieniem zmagał się W. F l o r y a n (*Uwagi o tekście*. W: *Podobizna autografu Dziadów części I Adama Mickiewicza*. Oprac. ... Wrocław 1971, s. 62), który przygotowywał edycję pierwszej części *Dziadów*. Nie włączył on do tekstu głównego odmian redakcyjnych, „albowiem liczba oboczności w brulionowym rzucie jest w niektórych fragmentach tak znaczna, że utrudniałoby to śledzenie ostatecznie ukształtowanego toku myśli poetyckiej w tym otoczeniu kolejnych przeobrażeń".

[64] F e u s e t t e, *op. cit*.

[65] J o d ł o w s k i, *op. cit*., s. 19.

[66] A. J a n t a, komentarz w: L e ś m i a n, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* (1968).

Kwestia tego, że utworu nie dokończono, omawiana była także w korespondencji między Aleksandrem Jantą a córką Leśmiana. Mazurowa w jednym z pierwszych listów, zdawała relację z liczby i stanu zachowanych manuskryptów. Wspominała, że – prócz innych – posiada: „niedokończony poemat, ostatni, jaki ojciec napisał”[67].

Innym razem, w odpowiedzi na list Aleksandra Janty, w którym postawił on szczegółowe pytania dotyczące nieznanych rękopisów, Mazurowa stwierdzała:

> *Zdziczenie obyczai pośmiertnych* jest spotkanie[m] pośmiertnym męża, kochanki i żony. Cienie zmarłych – Sobstyl, Krzemina, Marcjanna. Ojciec przeraził się treści i przerwał pisanie tego dramatu dusz, które, jak sam pisze, nie tylko są sobą, lecz muszą nadto grać jeszcze rolę siebie samych, aby zadość uczynić zagrobowym wymaganiom niepewnego ich jaźni tragizmu[68].

W wersjach drukowanych utwór nie sprawia wrażenia niedokończonego. Jak już zasygnalizowano, obydwaj edytorzy – zarówno Trznadel, jak i Madyda – korzystali z przekazów K-3 i K-4. Charakteryzują się one tym, iż ostatnia wypowiedź bohaterki została w połowie urwana. Miejsce było wybrane tak, by tekst miał logiczne zakończenie.

Nie może zatem dziwić, iż Trznadel nie rozumiał, dlaczego Janta opisał dramat jako niedokończony. Odnosząc się do cytowanych tu uwag antykwariusza, referował:

> Córka poety, Maria Mazurowa, w liście do mnie z 3 lipca 1962 r., określała rękopis jako „zeszyt” liczący 84 strony tekstu. Nie wiadomo, co miał na myśli Janta określając poemat jako „nieukończony”, być może, nie miał jeszcze całego tekstu w ręku [...]. Poemat bowiem stanowi niewątpliwie ukończoną, zwartą całość. Janta sądził może, że poemat mógł nie zostać przez poetę ostatecznie opracowany do druku [...]. [T 58]

Zwróćmy uwagę na to, iż w przytaczanym przed chwilą liście nie ma dosłownej wzmianki, że zeszyt zawiera 84 stronice tekstu. Autorka listu postawiła akcent na zeszycie, a nie na tekście w nim zapisanym: „*Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, poemat, zeszyt, 84 strony”[69]. Zestawmy te informacje z faktami. Brulion, o który tu chodzi, zawiera 83 numerowane ołówkiem stronice tekstu. Na pierwszej, niepaginowanej, zostały zanotowane nazwy miejscowości, o których wspomniano już wcześniej przy okazji omawiania zeszytu zawierającego tekst dramatu. Paginacji brak także na ostatniej stronicy. Podsumowując: zeszyt ze *Zdziczeniem obyczajów pośmiertnych* zawiera *de facto* 86 stronic, lecz sam utwór mieści się na – paginowanych – 83 stronicach[70].

Powróćmy w tym miejscu do zasadniczej kwestii, tj. do tezy o niedokończonym utworze. Wszystkie informacje, które przekazywała Jancie córka Leśmiana, mogły być zweryfikowane, kiedy wreszcie dotarł do Janty rękopis. Ostatnią (zapisaną), 83 stronicę zeszytu zamyka wypowiedź Marcjanny:

> Dzieje się! Konik polny wypluśnięty z krzaka,
> Przez sen – na chybił–trafił wybujał w zwierzaka,

---

[67] M. L. M a z u r o w a, list do A. Janty, z 9 V 1996. Bibl. Narodowa, sygn. 12844 II.

[68] M. L. M a z u r o w a, list do A. Janty, bez daty. Jw., k. 17.

[69] T r z n a d e l, *Korespondencja z rodziną Bolesława Leśmiana*, s. 109.

[70] W jednym z listów, z 4 VII 1966 (Bibl. Narodowa, sygn. 12844, k. 15), do A. Janty córka Leśmiana napisała: „Poemat niedokończony *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, 85 stron”.

Nie tylko końcowy przecinek sugeruje, że praca nad tym fragmentem nie została zamknięta. Analiza rękopisu ujawnia wielokrotne redakcje obszerniejszej części finalnej partii tekstu, którego elementem jest cytowana przed chwilą kwestia jednej z bohaterek (stronice objęte przez modyfikacje: 70–83). Czy to oznacza, iż Leśmian porzucił – o czym wspominała jego córka w listach do Janty – dokończenie utworu? Ostatnie karty rękopisu wskazują na to, że autor nie potrafił się zdecydować na definitywną postać fragmentu, który miał się stać zakończeniem. W kolejnych redakcjach zamieniał bohaterkom wypowiadane kwestie, modyfikował też ich kształt. Za każdym razem modyfikacje zaczynały się od fragmentu: „Dzieje się! Konik polny wypluśnięty z krzaka". W rękopisie znajdziemy sześć różnych redakcji tego fragmentu, z czego dwie ostatnie zostały jedynie zainicjowane[71].

Jak w takiej sytuacji powinien się zachować przyszły edytor: wydać utwór jako niedokończony? Jeśli tak, to którą redakcję ostatniej części tekstu przyjąć za definitywną? Pierwszą? Najdłuższą? Najmniej pokreśloną?

Jak już wcześniej zasygnalizowano, w wersjach drukowanych utwór nie sprawia wrażenia niedokończonego. Obydwaj edytorzy korzystali z przekazów K-3 i K-4, w których tekst zostaje zamknięty wyraźnym fabularnym finałem. Sytuację komplikuje fakt, że przekaz Ł-1 kończy się inaczej niżeli rękopis. Znajdziemy tam około 20 wersów, których w oryginale brak. W przekazie O-2 także znajdziemy podobnie brzmiące wersy, jednak jest ich zdecydowanie mniej. W tym miejscu powrócić należy do dwu luźnych kart z notatkami Leśmiana, o jakich wspominał Palowski. Być może, wersy, których w zeszycie brak, pochodzą z tych właśnie luźnych stronic. Pozostaje jeszcze wyjaśnić, skąd wzięły się one w wersjach Ł-1 i O-2. Przypomnijmy wcześniejsze ustalenia: obie wersje zbudowano na podstawie kopii rękopisu, który został przywieziony do Polski przez Sprusińskiego. Odbitki manuskryptów przekazała mu – już po śmierci męża – Walentyna Janta-Połczyńska. W tym czasie rękopisy Leśmiana od 10 lat spoczywały w zbiorach HRC, jednak nie wszystkie. Palowski, który odwiedził wdowę kilka lat po Sprusińskim, znalazł w domowym archiwum rękopis wiersza *Kołysanka* i dwie stronice luźnych notatek, zidentyfikowanych – po „porównaniu z odbitkami pozostałych utworów" – jako część *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*. Dlatego też istnieje pewne prawdopodobieństwo, że w zbiorach HRC przechowywany jest ten dramat bez dwu wzmiankowanych stronic, których kopie mogły się znajdować wśród materiałów przywiezionych przez Sprusińskiego do kraju[72].

Ku podsumowaniu

Dotychczasowe wydania za podstawę druku *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* przyjmowały przekaz nieautentyczny, tj. nieautoryzowany maszynopis. Edytorzy korzystali z dwu wersji maszynopisu utworu przechowywanego w Archiwum Starego Teatru w Krakowie. Przekazy nie były wolne od różnego rodzaju potknięć i usterek. Te o dużej wadze polegały m.in. na braku poszczególnych słów

[71] Następujące po sobie redakcje omawianego fragmentu różnią się objętością i zawierają liczbę wersów: 12, 21, 16, 12, 6, 2.

[72] Rękopisy wspomniane przeze mnie nie znajdują się obecnie w posiadaniu wdowy po A. Jancie, która nie pamięta, co się z nimi stało. Informacja na podstawie listu W. J a n t y do mnie z 30 I 2012 oraz naszej rozmowy telefonicznej z 4 II 2012.

w wersach lub całych wersów. Zdarzało się, że brakujące elementy były uzupełniane, w przekonaniu Trznadla takie działanie zapobiegało utracie spójności. Edytor zastrzegł, iż rozwiązanie to jest tymczasowe, póki nie będzie można sięgnąć do rękopisu i ustalić oryginalnej postaci tekstu:

> Pozostaję także przy przekonaniu, że kilka moich własnych uzupełnień, „rekonstrukcji" w tekście, zawsze zasygnalizowanych kursywą ujętą w nawias graniasty, nie narusza istoty Leśmianowskiego poematu, „uszkadza" go w lekturze mniej niż w przypadku wielokropków pozostawionych przez niezręcznych kopistów. M[adyda] przedrukowuje tekst z wszystkimi tymi strasznymi lukami. Tekst „wisi" na stronie książki, jak obraz z dziurą w muzeum. Rola tych minimalnych rekonstrukcji jest zresztą tymczasowa, być może znikną, gdy kiedyś oryginał rękopisu stanie się dostępny. Powtórzę: nie mógłby bez nich obyć się teatr. [T 63]

Dodatkowym argumentem, który miałby przemawiać za uzupełnianiem tekstu hipotezami co do brakujących słów, były praktyki podejmowane podczas realizacji teatralnych. W tej sytuacji zasadne wydaje się wskazanie na rodzaj nietożsamości obu sytuacji. Zjawisko adaptowania tekstu na potrzeby realizacji teatralnej jest znane od dawna i na ogół nie budzi kontrowersji. Rzecz jasna, warto przy tej okazji postawić pytanie o granice ingerencji w tekst i ich charakter. To nieodpowiednia chwila, by omawiać metodologię pracy scenarzysty czy reżysera, dość powiedzieć, że ich działania mające na celu adaptację utworu najczęściej wiążą się z różnego rodzaju skrótami. Efekt tego typu działań stanowi nowa – w pojęciu reżysera – spójna całość, nieautorska, choć zbudowana z tekstowej podstawy pochodzącej od twórcy. Zatem cechą charakteryzującą tego typu konstrukt jest to, że rzadko zawiera elementy dodane przez reżysera czy scenarzystę.

Zdarzają się jednak i takie sytuacje, kiedy adaptacja prócz skalpela wymaga szpachli. W mało komfortowej sytuacji znajduje się ktoś, kto musi pracować na tekście niekompletnym. Jeśli podstawa zawiera wersy z brakującymi słowami, to bez odpowiedniej dokumentacji bardzo trudno byłoby trafnie je zrekonstruować. Reżyser staje przed dwiema możliwościami: albo rekonstruować wers, albo go pominąć. Żadne z rozwiązań nie jest idealne czy choćby akceptowalne. Pierwsze – najprawdopodobniej zniekształci oryginalną postać tekstu, czego efektem będzie kontaminacja; drugie – może zaburzyć wewnętrzny rytm dzieła w sensie wersyfikacyjnym i fabularnym.

Niezależnie od charakteru i zakresu adaptacyjnych działań w obszarze teatru wolno je – z większymi lub mniejszymi zastrzeżeniami – przyjąć. Przede wszystkim dlatego, że rzecz stanowi reżyserską propozycję lektury utworu, jest wydarzeniem – w pewnym sensie – jednorazowym. Być może, ważniejsze jest to, iż działanie takie nie niesie ze sobą tego typu konsekwencji jak w przypadku, kiedy w podobny sposób ingerujemy w edycję utworu. Różnica między materiami wydaje się w punkcie finalnym oczywista: wystawiona na scenie sztuka teatralna (operowanie słowem, dźwiękiem i obrazem, np. oświetlenie, scenografia) i edycja tekstu (operowanie jedynie tekstem). Sytuacja natomiast zmienia się, kiedy będziemy jej się przyglądać w punkcie wyjścia. W obu przypadkach pracujemy z tekstem (scenariusz sztuki teatralnej z jednej i tekst utworu dramatycznego, z drugiej strony), dlatego też łatwo można ulec złudzeniu, iż mamy do czynienia z tożsamością materii. Idąc tym torem myślenia, można przyjąć błędne założenie, że tożsame mogą być także działania podejmowane wobec tekstu. Skutki tego rodzaju przedsięwzięć – w przypadku edycji – mogą się okazać zgubne.

Zasadnicza różnica jest taka, iż efektem finalnym modyfikacji teatralnych nie będzie nowa postać tekstu dzieła. Wytwór ten nie będzie stanowił kolejnego elementu na ewolucyjnej drodze tekstu w dążeniu ku wersji najbliższej zamysłowi autorskiemu. Nie będzie on dla kolejnych badaczy czy reżyserów punktem wyjścia. Będzie raczej głosem w dyskusji, wizją, jedną z wielu interpretacji. W związku z tym ewentualne szkody będą prawdopodobnie minimalne. Natomiast kiedy mówimy o działaniach edytorskich, straty mogą być niepowetowane. Przede wszystkim dlatego, iż każda kolejna edycja danego utworu powinna być krokiem naprzód, powinna realizować postulat zbliżenia odbiorców do autorskiej wizji tekstu finalnego. Wprowadzanie uzupełnień brakujących słów czy fraz nie dość, że jest interpretacją, którą – w imieniu autora – narzuca się czytelnikom, to dodatkowo działanie takie utrwala błędną wersję tekstu. W efekcie opisanych tu przedsięwzięć osoba ingerująca w scenariusz sztuki teatralnej znajduje się na bezpiecznym polu interpretacji, natomiast edytor, wprowadzający daleko posunięte emendacje, staje się współautorem-intruzem – na co pozwalać sobie chyba jednak nie powinien.

Abstract

DARIUSZ PACHOCKI
(John Paul II Catholic University, Lublin)

A HISTORY OF A DRAMA.
BOLESŁAW LEŚMIAN'S "BARBAROUSNESS OF POSTHUMOUS CUSTOMS"
– A PHILOLOGICAL ASPECT

The article refers to Bolesław Leśmian's manuscripts which in 1944 the poet's wife and daughter took away from Poland. Following a long peregrination, the materials were found in the collection of Harry Ransom Center in Austin (USA). Attempts to raise the Polish authorities interest in them failed, and thus the manuscripts stayed abroad and have for many years lacked scientific research. The author of the text focuses on the benefits of a philological analysis of the survived manuscripts, which reveals not only the way Leśmian perfected his texts but also their shape being the closest to the author's intention.

Pamiętnik Literacki CIV, 2013, z. 1
PL ISSN 0031-0514

PRZEMYSŁAW KANIECKI
(Uniwersytet Warszawski)

KONWICKI CZYTA WOJTYŁĘ

O NIEZREALIZOWANYM SCENARIUSZU WEDŁUG „BRATA NASZEGO BOGA”*

Jednym z niepublikowanych i w ogóle nie znanych tekstów Tadeusza Konwickiego jest scenariusz (przechowywany w jego prywatnym archiwum[1]) napisany według dramatu Karola Wojtyły *Brat naszego Boga*.

Tekst adaptacji – sygnowany przez autora u dołu strony tytułowej – datowany jest na sierpień–wrzesień 1987 i nosi tytuł: *„Brat naszego Boga” Karola Wojtyły*[2]. Z całą pewnością to forma tytułu, nie zaś jakiś roboczy opis tekstu, jakieś „puste miejsce” pod rozwagę dla przyszłego realizatora, który miałby ostatecznie rozstrzygnąć, jak chciałby nazwać film (nazwać np. po prostu *Brat naszego Boga*, jak zrobił, adaptując dramat później, w 1997 r., Krzysztof Zanussi). Tezę, że to już gotowy tytuł, potwierdza jak najbardziej przystający do niego kształt scenariusza. Jest to – strawestuję podtytuł *Lawy* – opowieść o dramacie *Brat naszego Boga* Karola Wojtyły, a w głębszej interpretacji: o Karolu Wojtyle jako autorze sztuki.

---

* Praca naukowa finansowana ze środków na naukę w latach 2009–2010 jako projekt badawczy.

[1] Jedynymi znanymi mi uwagami historycznofilmowymi o istnieniu tego scenariusza są: wzmianka w artykule T. L u b e l s k i e g o *Krewniacy z Litwy. Narodziny adaptacji z ducha wspólnoty* („Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 59 ⟨jesień⟩, s. 149), oraz początek tekstu B. H o l l e n d e r dotyczącego późniejszej adaptacji sztuki (*Opowieść o bracie Albercie*. „Rzeczpospolita” 1997, nr z 6 I): „Krzysztof Zanussi zaczyna dzisiaj w Krakowie zdjęcia do nowego filmu – ekranizacji *Brata naszego Boga* Karola Wojtyły. Pomysł nakręcenia tego filmu narodził się przed sześcioma laty. Pierwszą wersję scenariusza napisał Tadeusz Konwicki, za kamerą miał stanąć wówczas Andrzej Wajda. Film miał powstać w koprodukcji polsko-włoskiej. Ze strony polskiej współproducentem *Brata naszego Boga* miało być Studio Filmowe »Tor«. Do realizacji jednak nie doszło, ponieważ wycofała się z tego projektu włoska telewizja publiczna”. Konwicki konsekwentnie unika komentarzy na temat okoliczności napisania scenariusza (nie opowiedział np. o jego historii w wywiadzie-rzece J. S z c z e r b y i K. B i e l a s *Pamiętam, że było gorąco* ⟨Kraków 2001⟩, poświęconemu głównie filmowej części jego dorobku), nie znam żadnych upublicznionych relacji na ten temat – wobec czego abstrahuję od owego wątku w niniejszym artykule, ograniczając się do omówienia scenariusza.

[2] W zbiorze z manuskryptami T. Konwickiego odnalazłem i rękopis tekstu, i maszynopis. Ten pierwszy zawiera doklejki z kserokopii stronic dramatu, które wskazują, że autor pracował na jego edycji książkowej (K. W o j t y ł a, *Poezje i dramaty. Wiersze. – Dramaty. – Juwenilia. – Artykuły.* Wybór i układ M. S k w a r n i c k i, J. T u r o w i c z. Słowo wstępne M. S k w a r n i c k i. Kraków 1980. Pierwodruk dramatu: „Tygodnik Powszechny” 1979, nr 52). Cytaty ze scenariusza podawał będę według maszynopisu – lokalizacja w tekście głównym przez wskazanie numeru karty.