

# Dariusz Pachocki

---

## Zagadnienia i zagadki edytorskie w rękopisach Bolesława Leśmiana

---

Tematy i Konteksty nr 2 (7), 107-124

---

2012

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Dariusz Pachocki**

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

## **Zagadnienia i zagadki edytorskie w rękopisach Bolesława Leśmiana\***

Współcześni wydawcy utworów Bolesława Leśmiana nie mieli zbyt często sposobności opierania swych edycji na jego rękopisach. Wierny edytor poety i niestrudzony badacz jego utworów w zasadach wydania poezji z 1965 roku zwracał uwagę na niedostatki warsztatowe poprzednich publikacji. Przy tej okazji wskazywał także na nieubłagany upływ czasu, który skutecznie zaciera ślady po bezcennych materiałach:

Na ogół wydania podobne nie mają w ogóle żadnych ambicji pracy nad tekstem, nie sięgają do pierwodruków czy rękopisów. Chodzi nie tylko o to, że czytelnik dostaje do rąk niedobre teksty. Istotne jest, że im dalej, tym trudniej będzie do określonych materiałów dotrzeć, tym trudniej będzie uzyskać potrzebne wiadomości<sup>1</sup>.

Wiadomo, że Jacek Trznadel, korzystając na ogół z pierwodruków Leśmiana, zdołał także dotrzeć do jego rękopisów, jednak czytelnik nie został w te kwestie wprowadzony nazbyt głęboko. W cytowanych już „zasadach wydania” znajdziemy jedynie kilka zdań wyjaśnienia:

Sczytanie rozproszonych pierwodruków tekstów Leśmiana i zachowanych rękopisów pozwoliło nie tylko na odnalezienie wielu pomniejszych wariantów tekstu, ale nawet pewnej liczby zupełnie nowych fragmentów i strof. Na przykład w rękopisie wiersza *Spojrzystość* odnaleziono pięć dystychów nie ogłoszonych przez autora *Napój cienistego*<sup>2</sup>.

Niestety, wydanie, które niewątpliwie wymagało wielkich nakładów pracy edytorskiej i kwerend bibliograficznych, nie przynosi informacji, gdzie odnalezione rękopisy są przechowywane ani jaka jest ich postać<sup>3</sup>.

Pierwodruki były także podstawą pracy Aleksandra Madydy, który w 1993 roku wydał *Poezje zebrane* Leśmiana. Oczywiście – nie czynię z tego

\* Artykuł jest efektem badań prowadzonych w ramach stypendium Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.

<sup>1</sup> J. Trznadel, *Zasady wydania* [w:] B. Leśmian, *Poezje*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1965, s. 483.

<sup>2</sup> Tamże, s. 493.

<sup>3</sup> Edytor nie zdecydował się na skonstruowanie aparatu odmian.

zarzutu, staram się raczej zwrócić uwagę na skąpy materiał porównawczy, który mógłby się okazać niezwykle cenny podczas ustalania ostatecznej wersji utworów. Kwestię tę podnosił także Jacek Trznadel w wydanym niedawno, krytycznym opracowaniu utworów poetyckich Leśmiana:

Za podstawę obecnego wydania przyjęto teksty pierwszych wydań książkowych. Niewątpliwie autor kontrolował sam trzy pierwsze zbiory, teksty prawie nie mają błędów. Porównano je z wcześniejszymi pierwodrukami i przedrukami [...]. Ustalenie brzmienia tekstów, niewątpliwie zawsze najważniejsze, w wypadku poezji Leśmiana nie nastęczało szczególnych trudności. Materiał do porównań jest skąpy. W płomieniach Powstania w Warszawie przepadło całe prawie archiwum poety, wraz z kopiami i wariantami tekstów publikowanych<sup>4</sup>.

Na szczęście nie wszystko przepadło w powstańczej pożodze<sup>5</sup>.

### Nieznane rękopisy

W 1944 roku żona i córka Leśmiana wywiozły z Polski niepublikowane rękopisy poety. Wśród nich były dwie baśnie mimiczne: *Skrzypek opętany* oraz *Pierrot i Kolombina*, trzeci akt *Bajki o złotym grzebyku*, opowiadanie *Satyr i Nimfa*, dramat *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, a także artykuł przygotowywany dla pisma „Myśl Polska” (*Życie – snem*). Materiały te, razem z emigrantkami, poprzez Mauthausen i Londyn, trafiły do Argentyny<sup>6</sup>. Po wojnie próbowano zainteresować nimi polskie władze oraz instytucje kulturalne, jednak nie zakończyło się to sukcesem i rękopisy już nigdy do kraju nie powróciły. Starsza córka Leśmiana – Maria Ludwika Mazurowa, pod koniec lat sześćdziesiątych sprzedała pakiet archiwaliów Aleksandrowi Jancie. Zasadniczymi powodami tej decyzji były: coraz trudniejsza sytuacja materialna oraz pogarszający się stan rękopisów. Ostatecznie, w 1970 roku, trafiły one do zbiorów Humanities Research Center w Austin (USA).

O miejscu przechowywania manuskryptów wiadomo było od dawna, jednak polskim badaczom nie udało się uzyskać do nich dostępu, a tym więcej zgody na druk<sup>7</sup>. Niewielka część opisywanego zbioru po raz pierwszy ujrzała światło dzienne w 1968 roku, kiedy to Janta ogłosił początek

<sup>4</sup> J. Trznadel, *Zasady wydania* [w:] B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010, s. 681.

<sup>5</sup> Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że prócz rękopisów, o których poniżej będzie mowa, manuskrypty poety znajdują się także w polskich bibliotekach i muzeach, jednak zbiory te są dość skromne. Archiwalia Leśmiana znajdziemy w Bibliotece Narodowej, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza czy Bibliotece Raczyńskich w Poznaniu.

<sup>6</sup> Zob. R. H. Stone, *Nota edytorska* [w:] B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, opracowała i wstępem poprzedziła R. H. Stone, Warszawa 1985, s. 242.

<sup>7</sup> Osobą najbardziej zaangażowaną w odzyskanie rękopisów był Jacek Trznadel. Zob. J. Trznadel, *Uwagi wydawcy* [w:] B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*, zebrał i opracował J. Trznadel, Warszawa 1962, s. 212; J. Trznadel, *Uwagi edytorskie* [w:] B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, wstęp, krytyczne opracowanie tekstu i przypisy edytorskie J. Trznadel, Kraków 1998, s. 59.

dramatu *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*<sup>8</sup>. Niemal po dwóch dekadach opublikowane zostały utwory: *Skrzypek opętany* oraz *Pierrot i Kolombina*, które opracowała i podała do druku Rochelle Stone<sup>9</sup>. Kilka lat później ogłosiła ona także artykuł *Życie – snem*<sup>10</sup>. Spośród wymienionych powyżej utworów wydano także – tym razem w całości – *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Miało ono dwu edytorów: Jacka Trznadla<sup>11</sup> i Aleksandra Madydę<sup>12</sup>. Obaj za podstawę druku obrali nie rękopis, lecz nieautoryzowany odpis, co miało niemały wpływ na błędną postać ostatecznego tekstu<sup>13</sup>.

Wartość rękopisów podczas przygotowywania edycji utworów pisarza jest oczywista, jednak mogą one być także przydatne i cenne w innych wymiarach. Przeprowadzając kwerendę filologiczną, można dotknąć kwestii, które dla wielu badaczy są zamknięte. Sygnalizowane powyżej zagadnienia chciałbym zilustrować na przykładzie trzech utworów Bolesława Leśmiana, których oryginały wciąż przechowywane są w Harry Ransom Center w Austin.

### Pseudonimy, tytuły, redakcje

Analizie poddane zostaną utwory: *Satyr i Nimfa*, *Bajka o złotym grzebyku* oraz *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Historia edycji dwu pierwszych zaczęła się zaledwie kilka miesięcy temu. Posłużą one za ilustrację podczas omawiania takich zagadnień, jak ostateczna intencja twórcy oraz zakres kompetencji edytora. Ostatni utwór będzie doskonałym materiałem pokazującym, jakie korzyści przynosi zestawienie dostępnych przekazów z rękopisem.

Wiele wskazuje na to, że *Bajka o złotym grzebyku* pisana była z myślą o scenie. Zachowany tekst<sup>14</sup> jest trzecim i ostatnim aktem dramatu. Trudno byłoby powiedzieć, czy istniały pozostałe. Być może poeta zaczął tworzyć

---

<sup>8</sup> B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, przepisał i podał do druku A. Janta, „Oficyna Poetów” 1968, nr 2, s. 2.

<sup>9</sup> Zob. R. H. Stone, *Skrzypek opętany...*, s. 127–241.

<sup>10</sup> B. Leśmian, *Życie – snem*, oprac. R. H. Stone, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1, s. 247–253.

<sup>11</sup> B. Leśmian, *Poezje*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1994; B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, dz. cyt., Kraków 1998.

<sup>12</sup> B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstępem opatrzyła M. Jakitowicz, Toruń 1993; wyd. 2 rozszerzone, Toruń 1995; wyd. 3 przejrzone, Toruń 2000.

<sup>13</sup> Do kwestii tej powrócę w dalszej części artykułu.

<sup>14</sup> Zob. D. Ratajczak, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przelomu teatralnego w Polsce (1893–1913)*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 144. W kwestii datowania utworu wypowiedziała się Rochelle Stone: „Leśmian napisał także farsę dla teatru, *Bajka o złotym grzebyku*, którą zabrał ze sobą do Warszawy, w 1913 roku, by tam wystawić ją w Teatrze Nowości”. Zob. R. H. Stone, *The perspective of time* [w:] tejsze, *Bolesław Leśmian: the poet and his poetry*, Berkeley 1976, s. 8.

od aktu ostatniego. Całość mieści się w zeszytce w linie<sup>15</sup>. Wygląd podstawy wskazuje na to, że mamy do czynienia z czystopisem, który był poddawany kolejnym redakcjom poety. Do tego zagadnienia przyjdzie mi jeszcze powrócić. W tym miejscu chciałbym się skupić na innej kwestii. Pierwsza karta zeszytu, o którym mowa, zawiera informację o tytule: „III Akt Bajki o złotym grzebyku” oraz wskazówkę autorską – Jan Łubin. Ewentualny kłopot związany z atrybucją rozstrzygnęła córka Leśmiana. W korespondencji z Aleksandrem Jantą, dotyczącej sprzedaży rękopisów, zidentyfikowała ten utwór jako dzieło jej ojca. Zatem do dwu znanych pseudonimów Bolesława Leśmiana<sup>16</sup> – Felicjan Kostrzycki, Jerzy Ziembolowski – możemy dołączyć trzeci<sup>17</sup>. Jest to sytuacja o tyle ciekawa, że od tej chwili możemy mieć możliwość rozszyfrowania innych utworów poety, które w druku sygnował tym właśnie pseudonimem.

Brulion utworu służył prawdopodobnie jako materiał do pracy nad przedstawieniem. Rękopis zawiera również wiele ingerencji poczynionych ołówkiem. Są to skreślenia większych i mniejszych partii tekstu, a także dopiski. Mają one niebagatelne znaczenie podczas ustalania ostatecznej wersji utworu. Przede wszystkim chodzi o ich proveniencję. Jeśli poczynił je autor, to powinny zostać uwzględnione. Światło na ich pochodzenie rzuca notatka przechowywana w zbiorach Harry Ransom Center, która zawiera informację podaną przez wnuczkę Leśmiana – Gillian Hills-Young: „5 Feb. 2001./ Jan Łubin/ Act III/ Bajki o złotym grzebyku./ Comments from Boleslaw Lesmian’s granddaughter – Gillian Young./ The pencil marks on the manuscript are not made by the author/ G. Young”.

Skoro ołówkowe dopiski i skreślenia nie pochodzą od autora, to czy możemy je zignorować? Trzeba przyznać, że przytoczona powyżej adnotacja czyni sprawę jeszcze bardziej kłopotliwą. Na podstawie analizy obu charakterów pisma – ołówkowych dopisków i duktu pisma poety – trudno jednoznacznie wykluczyć autorstwo Leśmiana. Charakter ingerencji wskazuje na wyraźną intencję: najczęściej zmierzają one do utrzymania dynamiki akcji poprzez zminimalizowanie objętości opisów lub skrócenie czy zupełne usunięcie wypowiedzi postaci. W związku z tym, iż redakcja poczyniona ołówkiem w dużym stopniu zubaża utwór (pomniejsza całość o jedną czwartą), a dodatkowo nie ma pewności co do jej autorstwa, nie została przez wydawców wzięta pod uwagę<sup>18</sup>.

Innych problemów przysparza zetknięcie się z utworem *Satyr i Nimfa*. Jest to proza, która mieści się na dwudziestu sześciu podłużnych kartach. Rękopis jest w kilku miejscach poważnie uszkodzony, co utrudnia, a nawet

<sup>15</sup> Utwór zajmuje 53 strony.

<sup>16</sup> Pomijam tu kryptonimy.

<sup>17</sup> Informacja dotycząca pseudonimu Jan Łubin pojawiała się w pracach odnoszących się do niepublikowanych rękopisów Leśmiana. Jednak nie można było na ten temat powiedzieć nic więcej, gdyż utwór nie był poddawany filologicznej ani edytorskiej refleksji.

<sup>18</sup> Zob.: B. Leśmian, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, oprac. D. Pachocki, A. Truskowski, Lublin 2011, s. 31–85.

uniemożliwia odczytanie niektórych fragmentów tekstu. Nie zachowały się pierwsze trzy karty utworu, dlatego też trudno powiedzieć, od kogo pochodzi jego tytuł. Pojawił się on w korespondencji pomiędzy Jackiem Trznadlem, starającym się sprowadzić rękopisy poety do Polski, a rodziną Leśmiana<sup>19</sup>. Pod takim też tytułem utwór ten funkcjonuje w katalogu HRC w Austin. Ze względu na fakt, iż dokumentacja dotycząca rękopisów wywiezionych w 1944 roku z Polski jest znikoma, trudno będzie kwestię tę jednoznacznie rozstrzygnąć. Zachowało się wspomnienie córki Leśmiana – Marii Ludwiki Mazurowej – które rzuca światło na genezę utworu:

Ojciec z trudem zwalczał uprzedzenia wydawców i redaktorów pism. I tych trudności nie mógł się pozbyć przez całe swoje życie. Kiedyśmy się przenieśli do Warszawy w 1934 r., starał się dorabiać piórem. Ciężko mu było. Przebierano, odrzucano. Z tych czasów datuje się ballada pisana prozą *Satyr i Nimfa*. Napisał ją mniej więcej około 1935 r. Odrzuciła! Ubrana jest w przepiękną szatę ballady<sup>20</sup>.

Jednak w liście Marii Ludwiki Mazurowej do Aleksandra Janty z 4 lipca 1966 roku pojawia się inny tytuł: „NIMFA I FAUN proza ballada brak 3 stron 23 zamiast 26”<sup>21</sup>. W kolejnym liście pisała: „Nimfa i Faun. Tragedia Fauna, którego odrzuciło miasto. Rzuca się już w lesie w przepaść i ginie wraz z Nimfą. Cudowna forma i piękna treść”<sup>22</sup>. Analiza pozostałych listów córki Leśmiana do Aleksandra Janty pokazuje, że stosowała ona te tytuły wymiennie. Zagubionych stron nigdy nie odnaleziono, dlatego też Maria Ludwika Mazurowa tytuł tej prozy musiała odtwarzać z pamięci. Niejasne są także okoliczności straty. W cytowanym już wspomnieniu czytamy: „Brak pierwszych trzech stron rękopisu, zagubionych, nie wiem przy jakiej okazji, nie psuje całości pozostałego arcydzieła”<sup>23</sup>.

W związku z tym, że karta tytułowa nie zachowała się, należy przyjąć, że mamy do czynienia z tytułem nieautorskim, wielce prawdopodobnym, lecz jednak rekonstruowanym. Nie wiemy też, w jaki sposób Leśmian podpisał utwór: tradycyjnie, czy też jednym z mniej znanych pseudonimów. Wszystko wskazuje na to, że kwestie te już na zawsze pozostaną w sferze domysłów.

## Czym dysponujemy?

Powyższe uwagi miały na celu zasygnalizowanie problemów, z jakimi może mieć do czynienia osoba przygotowująca do druku inedita Leśmiana.

---

<sup>19</sup> Zob. List Zofii Chylińskiej do Jacka Trznadla datowany: „niedługo przed 12 III 1959”. J. Trznadel, *Korespondencja...*, s. 99. Zob. F. Palowski [tekst wprowadzający:], B. Leśmian, *Kołysanka*, „Przekrój” 1985, nr 2080, s. 8–9.

<sup>20</sup> Zob. M. L. Mazurowa, *Podróże i praca twórcza Bolesława Leśmiana [w:] Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, red. Z. Jastrzębski, Lublin 1966, s. 67.

<sup>21</sup> Zachowano pisownię oryginału.

<sup>22</sup> List bez daty.

<sup>23</sup> Zob. M. L. Mazurowa, *Podróże i praca twórcza Bolesława Leśmiana...*, s. 67.

Czas omówić rolę rękopisu podczas rewidowania dotychczasowych działań edytorskich. Zarówno Jacek Trznadel, jak i Aleksander Madyda, przygotowując do wydania *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych – o czym powyżej wspomniano* – wzięli na warsztat to samo źródło tekstu oraz jego wariant. Korzystali z odpisów, które są przechowywane w Starym Teatrze w Krakowie. Opracowane przez nich edycje zawierały modernizacje i różnorakie ingerencje, które miały przybliżyć nas do Leśmianowskiego oryginału, stały się źródłem wielu wątpliwości. Wszystko zaczęło się od wizyty Michała Sprusińskiego w Stanach Zjednoczonych w roku 1980. Dziś trudno byłoby dociec, czy ze swojej wizyty przywiózł on kserokopie rękopisu, czy własnoręczny odpis. Publikacje prasowe dotyczące tego zagadnienia przynoszą sprzeczne dane<sup>24</sup>. Fakty są takie, że wiosną 1980 roku Michał Sprusiński odwiedził wdowę po Aleksandrze Jancie – Walentyne, która w liście z 28 maja 1980 roku pisała doń:

Co do Leśmiana: rękopisy są, ale w żadnym wypadku nie można ich wykorzystać bez uprzedniego pozwolenia uniwersytetu w Austin, Texas. Już dostała to pozwolenie p. Stone (zna ją p. Kuncewiczowa) z Californii i pisze większą pracę. Dziwię się, że nikt z Polski tego nie zrobił do tej pory mimo, że wszyscy wiedzieli gdzie te rękopisy są<sup>25</sup>.

W cytowanym liście nie ma informacji dotyczących tego, jaką postać rękopisów zabrał w drogę powrotną gość z Polski. Z innego listu (29 stycznia 1980 r.) wiemy jednak, że w posiadaniu Walentyny Janty były odbitki kserograficzne rękopisów Leśmiana. W liście do The University of Texas w Austin pisała:

Najstarsze polskie wydawnictwo Czytelnik zwróciło się do mnie o uzyskanie Państwa zgody 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 wyrażicie zgodę – dokonać wydania w Polsce<sup>26</sup>.

Kilka lat po wizycie Michała Sprusińskiego Walentyne Jantę odwiedził przyjaciel domu – Franciszek Palowski. Listy Walentyny Janty do niego skierowane zawierają informacje, które mogłyby skłaniać do przekonania, iż Michał Sprusiński przywiózł do Polski nie tylko materiały związane z Leśmianem, ale także inne. Wiele wskazuje na to, że były to rzeczy cenne. Walentyna Janta w liście z 2 maja 1985 roku – już po śmierci Sprusińskiego – informowała:

Co do papierów Michała, pisałam w poprzednim liście, że próbowano wpłynąć na p. Sprusińską, aby przeglądnęła papiery Michała, ale ona twierdzi, że niczego nie ma, listów Brezy i innych, które mi brakują.

Niezależnie od tego, w jakiej postaci rękopisy Leśmiana trafiły do Polski, z dużym prawdopodobieństwem ograniczały się do jednego utworu:

<sup>24</sup> F. Palowski, dz. cyt., s. 9; E. Pankiewicz, *Dramat bytu i nieistnienia*, „Życie Literackie” 1982, nr 44, s. 7; M. Jodłowski, *Ubočna zżywka*, „Opole” 1988, nr 5, s. 19.

<sup>25</sup> Zachowano pisownię oryginału. BN 12979, t. 8, k. 63.

<sup>26</sup> Zgody nie udzielono. Cytat pochodzi z brulionu polskiej wersji listu. BN 12844 II, k. 77.



*Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*. Pierwsza kopia dramatu powstała prawdopodobnie na potrzeby teatralnej premiery, która miała miejsce w Łodzi w 1982 roku. Reżyserem sztuki był Bogdan Hussakowski – być może maszynowy odpis powstawał właśnie pod jego nadzorem. Prawdopodobnie w ten sposób zrodził się – istniejący do dziś i znajdujący się w Teatrze im. Jaracza w Łodzi – przekaz pierwszy. Znamy też dalsze losy maszynopisu:

Przedstawienie Hussakowskiego było 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...*<sup>27</sup>.

W taki sposób powstał przekaz drugi, który dziś znajduje się w Teatrze im. J. Kochanowskiego w Opolu. Kolejna realizacyjna odsłona dramatu nastąpiła w roku 1990, w Starym Teatrze w Krakowie<sup>28</sup>. W teatralnym archiwum odnaleźć możemy przekaz trzeci<sup>29</sup> oraz jego nieco zmodyfikowaną wersję<sup>30</sup>, z której korzystał sufler<sup>31</sup>.

Podsumowując – dysponujemy dziś czterema przekazami, którymi są maszynopisy scenariuszy sztuki. Trudno byłoby jednoznacznie orzec, jak kształtowała się sekwencja zdarzeń, w wyniku której powstały. Niewątpliwie, powinny one być wzięte pod uwagę podczas przygotowywania tekstu dramatu do wydania. Jednak dane, jakie uzyskamy dzięki sięgnięciu do rękopisu, są bezcenne. Warto przy tej okazji zauważyć, że tekst utworu zawiera liczne poprawki i skreślenia. W zeszycie, do którego utwór został wpisany, do nielicznych należą strony wolne od poprawek redakcyjnych. Nie wszystkie skreślenia i dopiski można też uznać za autorskie. Wątpliwości budzą szczególnie te, które zostały napisane ołówkiem. Wiadomo, że kiedy Aleksander Janta odkupił rękopisy, poprawki już tam były. Nowy właściciel pytał o tę kwestię córkę Leśmiana, która – choć ostrożnie – wskazywała Leśmiana jako autora skreśleń<sup>32</sup>.

Można domniemywać, że Maria Ludwika Mazurowa trafnie typuje autora ingerencji w tekst. Mocną przesłanką w tych dociekaniach mogą być wnioski, jakie przynosi analiza fragmentów, w których znajdziemy przekreślone słowa czy całe zdania, nad którymi, lub obok których, zostały dopisane ich nowe wersje. Dopiski te z dużą dozą pewności można przypisać Leśmianowi.

<sup>27</sup> J. Feusette, *Replay* [Program spektaklu: B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, premiera miała miejsce w styczniu 1988 r.].

<sup>28</sup> Data premiery – 16 lutego 1990, reżyseria – Waldemar Zawodziński.

<sup>29</sup> Dalej skrót – *Kraków1*.

<sup>30</sup> Dalej skrót – *Kraków2*.

<sup>31</sup> Na karcie tytułowej znajduje się ręczny dopisek: „premierza 16 II 90, g. 21.30. Egzemplarz suflerski Marty Baster”. W archiwum Starego Teatru w Krakowie materiały zostały opatrzone sygnaturami nr 563 i 563a. Dziękuję Pani Elżbiecie Wrzezińskiej za pomoc okazaną podczas archiwalnych poszukiwań.

<sup>32</sup> List z 26 kwietnia 1967 r. BN 12844 II. Pozostałe listy Marii Ludwiki Mazurowej pochodzić będą z tego samego źródła.



Większy kłopot może sprawić ustalenie autora, który skreślił duże partie tekstu, czasem całe strony. Kłopot polega na tym, że prócz linii skreślenia nie dysponujemy tam żadnymi dopiskami, które można by zestawić z próbkami pisma Leśmiana. Opiszana powyżej postać rękopisu pozwala sądzić, iż nie jest to czystopis, a brulion, który nie był jeszcze gotowy do druku. Niektóre wypowiedzi bohaterów pojawiają się w kilku redakcjach, miejsce innych było zmieniane. Osobną sprawą wartą uwagi są różnice pomiędzy opublikowanymi wersjami utworu a tekstem rękopisu. Zanim kwestie te zostaną omówione, zatrzymajmy się przez chwilę przy bohaterach dramatu.

### Ilu bohaterów w miłosnym trójkącie?

*Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* to historia trójkąta miłosnego, którego dramat rozgrywa się także po śmierci; jego bohaterowie, chcąc zmienić obecny stan rzeczy, odgrywają spektakl, wcielając się we własne postaci. Mamy zatem troje bohaterów, którymi są: Sobstyl, Krzemina – żona, Marcjanna – kochanka. Rękopis nieco komplikuje sprawę. Na stronie dwudziestej drugiej<sup>33</sup> pojawia się jeszcze jeden mężczyzna – Rozkres. Należałoby w tym miejscu zadać pytanie, czy jest on czwartą postacią dramatu i dlaczego nie znajdziemy jej w dotychczasowych edycjach utworu. Przyjrzyjmy się, w jakich okolicznościach ta dodatkowa postać zostaje wprowadzona do tekstu:

Marcjanna

Jest Bóg – nie ma Boga!

Był, gdyś ty snu pierwszą czarowała sady.

Lecz nie było go wówczas, gdy ja szła do zdrady.

A czy teraz mniej jestem twym bólem potrzebna? –

Chce ci się, by twa rana była dość podniebna!

Łkasz, jakbyś niezabudkę trzymała na pulsie –

(wskazuje oczami Rozkresa)

Po tej wypowiedzi głos zabiera Krzemina, a po niej Rozkres. Analizując tekst rękopisu, zauważymy, że po stronie dwudziestej drugiej Sobstyl już więcej się nie pojawia. Zestawienie tekstu rękopisu z wersjami publikowanymi pokazuje, że kwestie Rozkresa dokładnie pokrywają się z wypowiedziami Sobstyła. Zatem nie mamy tu do czynienia z nowym, czwartym bohaterem, a jedynie z niezdecydowaniem poety, który nie podjął decyzji, co do ostatecznego brzmienia imienia. Dlaczego zatem edytorzy nie zdecydowali się na wprowadzenie imienia Rozkres, który wypowiada swoje kwestie od strony dwudziestej drugiej aż do końca dramatu? Otóż, nie mieli oni na to żadnego wpływu. Przekazy, które odnaleźli, nie dawały im takiego wyboru. Jacek Trznadel i Aleksander Madyda za podstawę swoich edycji przyjęli maszynopis – oraz jego wariant – znajdujący się

---

<sup>33</sup> Cały dramat zajmuje 83 strony.

w Starym Teatrze w Krakowie<sup>34</sup>. Osoba przygotowująca ten maszynopis podjęła decyzję za Leśmiana i zdecydowała się pozostawić to imię głównego bohatera, które pojawiło się jako pierwsze. Być może przyczyna była bardziej prozaiczna. Obydwa maszynopisy zawierają wiele luk w tekście, które wynikały z niemożności odczytania rękopisu. Być może w tym wypadku stało się podobnie. Osoba sporządzająca maszynopis wolała mieć imię, co do brzmienia którego miała pewność. Poświęćmy temu imieniu jeszcze chwilę uwagi. Choć słowo Rozkres sprawia wrażenie kolejnego Leśmianowskiego neologizmu, jest to jednak nazwisko. Największe zagęszczenie jego występowania w Polsce przypada na okolice Zamościa i Hrubieszowa (podobnie jest z nazwiskiem Sobstyl). Choć nie może to stanowić argumentu niepodważalnego, dotyczącego pochodzenia imienia, to warto wziąć pod uwagę fakt, że Leśmian – jako rejent – miał styczność z ludźmi z tamtego właśnie rejonu<sup>35</sup>. Może właśnie wtedy natknął się na nazwiska, które później wykorzystał<sup>36</sup>.

W związku z tym, że Rozkres bezwzględnie wygrywa zestawienie statystyczne<sup>37</sup>, oraz fakt, że został wprowadzony jako drugi, a autor tą właśnie nazwą osobową bohatera posługiwał się konsekwentnie do samego końca – skłaniam się do przekonania, że Leśmian mógł zapomnieć zmienić imię Sobstyl na nowo wymyślane – Rozkres na początkowych kartach utworu<sup>38</sup>. Wziąwszy powyższe dane pod uwagę, edytorzy przygotowujący w przyszłości nową edycję dramatu powinni poważnie rozważyć możliwość zmiany imienia głównego bohatera. Byłoby to – jak sądzę – bliższe autorskiej koncepcji ostatecznego tekstu.

## Poeta niezdecydowany

Powyżej opisany problem dotyczący tych fragmentów tekstu, które podczas przygotowywania edycji będą wymagały podjęcia konkretnych decyzji, nie jest odosobniony. W rękopisie znajdziemy wiele fragmentów pozostawionych przez poetę w dwu wariantach. Filologiczna analiza materiału przynosi czasem rezultaty, które mogą zadowalać. Innym razem zupełnie nie wiadomo, jaką decyzję podjąć. Przyjrzyjmy się obu przypadkom. Za ilustrację niech posłuży jedna tylko strona rękopisu – nr 9. Przytoczę tu całą

---

<sup>34</sup> Przekazy znajdujące się w Łodzi i Opolu również nie zawierają imienia Rozkres.

<sup>35</sup> Bolesław Leśmian w Hrubieszowie piastował urząd rejenta od 1918 roku, by po czterech latach przenieść się do Zamościa. Na hrubieszowskim cmentarzu nietrudno znaleźć groby osób o nazwisku Sobstyl, które żyły w czasie, kiedy w tym mieście pracował Leśmian.

<sup>36</sup> *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* powstawało prawdopodobnie w latach 1934–1935.

<sup>37</sup> Imię pojawia się na przestrzeni 75% tekstu.

<sup>38</sup> Rękopis ma charakter brulionu, dlatego też można domniemywać, że ostateczną decyzję poeta podjąłby podczas przygotowywania wersji czystopisowej. Być może – w kontekście fabuły dramatu – ciekawa byłaby językowa analiza imienia Rozkres, którego pierwszy człon: „roz” – mógłby wskazywać na rodzaj podziału, rozdarcia.

kwestię – jeszcze wtedy – Sobstyla, by zaprezentować dynamikę autorskiej pracy nad tekstem:

Sobstyl

I wyszliśmy z ogrodu... <Sen mój został>Został sen mój< – niemy<sup>39</sup>.

W śnie tym wciąż wychodzimy i wyjść nie możemy, –

Lecz wyszliśmy z ogrodu. Czas się <do nas>mylnie< toczy...

A lubiała oczyma czernić mi się w oczy.

<Cień twój smagły za tobą szedł, jak wiosny mulat.>

<W ślad> Cień się smaglił za tobą w ślad, jak wierny mulat

<I na> skroni >W skroń< mu przelotem >się mimolotu< <siadł>wpiął< motyl

– purpurat.

Gdybyśmy usunęli wykreślone przez poetę fragmenty, tekst przyjąłby poniższą postać:

Sobstyl

I wyszliśmy z ogrodu... Został sen mój – niemy.

W śnie tym wciąż wychodzimy i wyjść nie możemy, –

Lecz wyszliśmy z ogrodu. Czas się mylnie toczy...

A lubiała oczyma czernić mi się w oczy.

Widać, że najwięcej uwagi poświęcił poeta końcowym wersom. Kłopotliwe może być ustalenie ostatecznej wersji ostatniego. Brak takiej decyzji może powodować dylemat związany z wyborem wersji. Możliwości są dwie:

Cień się smaglił za tobą w ślad, jak wierny mulat

W skroń mu się przelotem wpiął motyl – purpurat.

lub też:

Cień się smaglił za tobą w ślad, jak wierny mulat

W skroń mu się mimolotu wpiął motyl – purpurat.

W sukurs przychodzi nam wersyfikacja. Leśmian poprowadził ten dyskurs trzynastozgłoskowcem, łatwo więc zauważyć, że gdybyśmy przyjęli za właściwą wersję numer jeden – w ostatnim wersie brakowałyby jednej sylaby. W tym przypadku – pomimo braku wyraźnych wskazówek autora – kwestię można rozstrzygnąć. Jednak na tej samej stronie mamy do rozwikłania więcej edytorskich zagadek. Na górnym marginesie znajdują się dwa dopisane ręką Leśmiana wersy:

Obłok mknie środkiem nieba, jak drogą [---]ałą<sup>40</sup> –

Gdyśmy żyli – w niebiosach zawsze się coś działo –

Poeta nie pozostawił żadnych wskazówek dotyczących umiejscowienia tego dwuwersu. Niewiele pomaga także szukanie kontekstu: na interesującej nas oraz poprzedniej stronie – trudno byłoby szukać fragmentu, w który moglibyśmy powyższy dwuwers wkomponować. Można jednak pokusić się o pewną rekonstrukcyjną hipotezę. Zaczniemy od tego, że na stronie,

<sup>39</sup> < > – wyrazy wykreślone; > < – wyrazy dopisane.

<sup>40</sup> [---] – fragmenty tekstu trudne do odczytania.

którą poddajemy analizie, znajduje się jeszcze jeden dopisek dokonany ręką autora *Łąki*. Na prawym marginesie znajdziemy:

Motyl w łacie słonecznej, jak w złotym serdaku  
Wisiał potem ten serdak na pobliskim hamaku

W tym przypadku poeta również nie pozostawił wskazówek lokalizacyjnych, jednak można się domyślić, iż jest to dokończenie – cytowanej powyżej – wypowiedzi Sobstyła. W związku z tym, iż dwuwers z górnego marginesu nie został napisany jak reszta tekstu, lecz „słowami do góry”, można się zastanawiać, czy nie powinien on zostać wkomponowany w wypowiedź Sobstyła zaraz po kwestii o motyłu (z prawego marginesu). Wtedy połączona całość miałaby postać:

S o b s t y ł  
I wyszliśmy z ogrodu... Został sen mój – niemy.  
W śnie tym wciąż wychodzimy i wyjść nie możemy, –  
Lecz wyszliśmy z ogrodu. Czas się mylnie toczy...  
A lubiłaś oczyma czernić mi się w oczy.  
Cień się smaglił za tobą w ślad, jak wierny mulat  
W skroń mu się mimolotu wpiął motyl – purpurat.  
Motyl w łacie słonecznej, jak w złotym serdaku  
Wisiał potem ten serdak na pobliskim krzaku  
Obłok mknie środkiem nieba, jak drogą [--]jałą –  
Gdyśmy żyli – w niebiosach zawsze się coś działo –<sup>41</sup>

Przy tego typu dociekaniach, które mają hipotetyczny charakter, warto pamiętać, że w omawianym rękopisie niektóre marginalia nie odnoszą się do stron, na jakich zostały zanotowane<sup>42</sup>. Opisane powyżej trudności z ustaleniem ostatecznej postaci tekstu nie są jedynymi, na które się natkniemy na analizowanej stronie czy nawet w przytaczanej kwestii Sobstyła.

## Kolacjonowanie druków z rękopisem

Ciekawe wnioski można wysunąć po zestawieniu rękopisu z edycjami dramatu opracowanymi przez Jacka Trznadla i Aleksandra Madydę. Chciałbym pokazać na jednym tylko przykładzie, jak funkcjonująca obecnie błędna postać tekstu wpływa na budowę świata wewnętrznego i interpretację. Interesują mnie dwa wersy, które u Trznadla mają postać:

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

Natomiast u Madydy:

Cień się smaglił za tobą w ślad, [jak] wierny Mulat,  
W skroń mi się mimolotem wpiął motyl purpurat,

---

<sup>41</sup> Zachowano oryginalną interpunkcję.

<sup>42</sup> Na stronie 27 znajduje się dopisek, który dotyczy fragmentu tekstu na stronach 25 i 26.

Drobne rozbieżności pomiędzy zaproponowanymi przez edytorów lekcjami można by tłumaczyć tym, że pierwszy bardziej zaufał przekazowi *Kraków1*, drugi natomiast jego wariantowi: *Kraków2*. W rzeczywistości badacze – w tym przypadku – przyjęli za podstawę ten sam przekaz *Kraków2*:

Cień się smaglił za tobą w ślad, >JAK< wierny mulat  
W skroń mi się mimolotem wpiął motyl – purpurat,

Dopiero teraz możemy zrozumieć, skąd wzięły się wątpliwości Madydy dotyczące słowa „jak”, które na wszelki wypadek umieścił w nawiasie kwadratowym. Zostało ono przez kogoś – w egzemplarzu suflerskim – dopisane do tekstu ręcznie, wersalikami, gdyż brakowało jednej – trzynastej – sylaby. Trznadel nie miał podobnych wątpliwości i przyjął lekcję ze słowem „jak” za autentyczną.

Przekaz *Kraków1* przynosi nieco inna propozycję:

Cień się smaglił za tobą <w> ślad>u< wierny mulat  
W skroń mi się mimolotem wpiął motyl – purpurat,

Widać wyraźnie, że pierwszy wers w obydwu maszynopisach miał – na początku – tę samą postać, która niewolna była od braków zarówno w obszarze rytmiki, jak i sensu:

Cień się smaglił za tobą w ślad wierny mulat

Przekazy *Kraków1* i *Kraków2* dokumentują proces wprowadzenia dwu różnych emendacji, które miały przywrócić tekstowi jego pierwotną postać. Edytorzy bardziej zaufali jednej z nich. Zestawienie ich decyzji z rękopisem pokazuje, czy postąpili słusznie. Odpowiedni fragment tekstu był już powyżej przytaczany, jednak przywołajmy go raz jeszcze na potrzeby aktualnych dociekań. Zatem interesujący nas dwuwers w rękopisie brzmi:

Cień się smaglił za tobą w ślad, jak wierny mulat  
W skroń mu się mimolotu wpiął motyl – purpurat.

Tym razem warto poświęcić chwilę uwagi dwóm słowom w wersji drugim, które odbiegają od wszystkich zaproponowanych lekcji. Najpierw wyjaśnijmy, skąd się wzięła opozycja: „mimolotu” – rękopis; „mimolotem” – pozostałe przekazy. Edytorzy w tym przypadku wierni byli wersji, którą podaje krakowski przekaz, sami niczego nie modyfikowali. Interesujące jest natomiast to, skąd wzięło się w nim słowo, które w ogóle w rękopisie nie występuje. Wytlumaczenie nie będzie zbyt skomplikowane. Osoba przygotowująca maszynopis połączyła brzmienie dwu występujących w rękopisie słów: „przelotem” i „mimolotu”. Właśnie tak powstało zupełnie nowe: „mimolotem”, które w swych edycjach powtórzyli zarówno Trznadel, jak i Madyda. Jest w tym wersji jeszcze drobniejsza pomyłka, która jednak powoduje dużo większe spustoszenie w warstwie znaczeniowej tekstu. Cała wypowiedź Sobstyła dotyczy czasu, kiedy wraz z kochanką wychodził z ogrodu. Wtedy to właśnie – wedle Trznadla i Madydy – Sobstyl zauważył, że na jego skroni przysiadł motyl:

Cień się smaglił za tobą w ślad, jak wierny mulat,  
W skroń **mi** się mimolotem wpiął motyl – purpurat,<sup>43</sup>

Rękopis pokazuje, że motyl wybrał zgoła inną lokalizację, gdyż przysiadł na cieniu wybranki Sobstyła:

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

Wprowadzenie tej drobnej poprawki do tekstu powoduje, że jest on dużo bardziej spójny obrazowo. Dodatkowo przenosi uwagę czytelnika, zupełnie niepotrzebnie skupioną na Sobstylu, na jego kochankę – Marcjanę. Motyl, wybierając na chwilowy przystanek skroń Marcjanny w postaci cienia, miał zapewne podkreślić jej delikatność i piękno. Pytanie: czy na pewno miałby on pozostać na czole Sobstyła i pełnić tę samą funkcję – niech pozostanie bez odpowiedzi.

Dzięki rękopisowi możemy także rozstrzygnąć niektóre spory i polemiki. Odnosząc się do sposobu podania pierwodruku, Jacek Trznadel pisał:

W tekście «OP»<sup>44</sup> brak dwu wersów: 29 i 30. Podaje je «TS»<sup>45</sup>:

Zmór się stanie dobytkiem – twoja i niczyja –  
Raz zabiłaś, a ona coś tam wciąż zabija.

Decyzja nie mogła budzić wątpliwości. Kopiści «TS» nie wymyślili tych dwu wersów. Te przykłady utwierdziły mnie w przekonaniu o nieuwadze A. Janty, kopisty, który pracował przecież nad wersją «TS»<sup>46</sup>.

Analiza rękopisu umożliwiła wyjaśnienie zagadki dwu nieistniejących w wersji Janty wersów. Na marginesie manuskryptu obok wersów, o których mowa, Leśmian zrobił znak, który wprowadzał cztery dopisane później wersy<sup>47</sup>. Trudno jednoznacznie stwierdzić, gdzie te dopiski powinny się znaleźć: przed czy po cytowanych wyżej frazach. W wersji Janty te dwa wersy nie występują, choć nie jest to związane z jego nieuwagą. W „Oficynie Poetów” ogłosił on jedynie początkowe 32 wersy dramatu<sup>48</sup>, a te, o które upomina się Trznadel, są dwoma kolejnymi.

W podobny sposób można rozstrzygnąć inną wątpliwość Trznadla dotyczącą sposobu opracowania Aleksandra Janty:

Wers 12 w wersji „OP” ma inne brzmienie:

W jarach czai się na mnie stracona uroda.

I w tym przypadku przyjąłem wersję maszynopisu „TS”, a nie „OP”:

Gdzie kość moja – tam grzech mój! Gdzie grzech – tam uroda!

Jednak różnica jest zasadnicza. Wersja maszynopisu nie może być przypadkową pomyłką kopiowania. Kopista miał więc może do czynienia z nadpisaniem w autografie wariantem-

---

<sup>43</sup> Podkreślenie pochodzi od autora artykułu.

<sup>44</sup> Jacek Trznadel oznaczył tym skrótem druk utworu w „Oficynie Poetów”.

<sup>45</sup> Takim skrótem Jacek Trznadel oznaczył maszynopis, który jest przechowywany w Starym Teatrze w Krakowie. Drugi przekaz pochodzący z tego źródła został oznaczony skrótem „TS2”.

<sup>46</sup> J. Trznadel, *Uwagi...*, s. 62. Ponadto jest wielce prawdopodobne, że to nie Janta był autorem maszynopisu, o którym mowa.

<sup>47</sup> Wersy znajdują się na marginesie następnej strony.

<sup>48</sup> W paginacji pomijam obszerne, początkowe didaskalia.



-poprawką. Wybrałem wariant według mnie ciekawszy, ale edytorowi robi się w takich sytuacjach gorąco<sup>49</sup>.

Dzięki rękopisowi wiemy, że wers przyjęty przez Trznadla, a odrzucony przez Jantę należy do większego fragmentu, który został przez autora skreślony, zatem nie ma powodu, by jego obecność w ostatecznej wersji tekstu uznać za uzasadnioną.

Poświęćmy jeszcze chwilę uwagi różnicom pomiędzy przekazami poszczególnych edytorów dramatu. Wersy 464, 465 w wydaniu Madydy brzmią:

Lecz jak?... Jutro nie będziemy mogli w to uwierzyć...  
Dziś nas nie ma, nie było – choć jest nasze trwanie,

natomiast w wydaniu Trznadla:

Lecz jak?... Jutro będziemy mogli w to uwierzyć...  
Dziś nas nie ma, nie było – choć jest nasze trwanie,

Edytor tak oto motywuje swoją lekcję:

M[adyda] krytykuje tę decyzję, optując za ścisłą lekcją kopii „TS” i „TS-2”. Mniejsza już o to, że wers ten ma znów o jedną sylabę za dużo i sugeruje błąd kopisty, wynikający z mechanicznego zastosowania zleksykalizowanego powiedzenia. Jednak właśnie odbiegnięcie od tego schematu godzi się z sensem, że choć duchy nie mogą uwierzyć, w to, co się z nimi dzieje, (gdyż ich nie ma!), uwierzą jutro (dopiero!) [...]. A ten sens ratuje też rytmikę...<sup>50</sup>

Przywołajmy wersję z rękopisu:

Lecz jak?.. <Już>Jutro< będziem <w to> mogli >w to< uwierzyć...  
<Nie ma nas i nie było, choć jest nasze łkanie...>  
<A gdy> Dziś nas niema – <nie było><sup>51</sup> <są inni> <choć>choć< jest nasze  
<łkanie>trwanie<,

Wziąwszy pod uwagę autorskie ingerencje, tekst powinien mieć postać:

Lecz jak?.. Jutro nie będziem mogli w to uwierzyć...  
Dziś nas niema – choć jest nasze trwanie,

Na podstawie powyższego fragmentu można pokusić się o stwierdzenie, że wersja Madydy – niemodyfikująca maszynopisowej podstawy – bliższa jest oryginałowi pod względem zachowania sensu, jednak edytor zapłacił za to złamaniem rytmu.

Edytorzy nie zawsze wierzą w sens kolacjonowania dostępnych przekazów z rękopisami, szczególnie jeśli są to pierwodruki. Takie stanowisko może być – do pewnego stopnia – zrozumiałe, gdyż edytor zakłada, iż autor do końca czuwał nad publikacją pierwszego druku swego utworu. Niestety, trzymanie się tej zasady może być złudne. Informacje biograficzne pokazują, iż pisarze nie zawsze byli tak obowiązkowi, jakby tego oczekiwali badacze. Zdarza się, że edytorzy obdarzają bezgranicznym zaufa-

<sup>49</sup> J. Trznadel, *Uwagi...*, s. 62.

<sup>50</sup> Tamże, s. 66–67.

<sup>51</sup> Podkreślone linią falistą.

niem przekazy, które nie mogą być uznane za autorskie. W cytowanych już uwagach Jacka Trznadla do wydania *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* przeczytamy:

Obecne (drugie) ustalenie przeze mnie tekstu poematu nie jest zapewne jeszcze ostateczne, jednak zmiany, jakie mogą wyniknąć z uważnego przestudiowaniu [sic] rękopisu będą już zapewne niewielkie<sup>52</sup>.

Sprawdźmy w takim razie, co – prócz tego, co zaprezentowano powyżej – przynieść może uważniejsze przestudiowanie rękopisu. Przekazy, z których korzystali Trznadel i Madyda, zawierają wiele brakujących słów czy też całych wersów. Reżyserzy, przygotowujący spektakle na podstawie tych właśnie maszynopisów, próbowali jakoś z tej kłopotliwej sytuacji wybrnąć. W jednym z krakowskich przekazów znajdziemy ręczne uzupełnienia, w drugim wersy, które były niedoskonałe, zostały wykreślone. Decyzje edytorów podczas opracowywania dramatu były skrajnie różne. Madyda postanowił wydrukować utwór z zaznaczeniem tych wszystkich braków, Trznadel natomiast uznał odręczne – nieautorskie – dopiski za wiążące. Dlatego też tam, gdzie w edycji Madydy znajdziemy wielokropkę w nawiasie kwadratowym, u Trznadla tekst biegnie normalnym torem. Niektóre braki edytor postanowił uzupełnić samodzielnie. Przy tych działaniach starał się zachować leśmianowskie obrazowanie i rytmizację. Miejsca te zostały wyróżnione kursywą w nawiasie kwadratowym. Edytor szczególnie wytłumaczył się ze swojego trybu pracy, jednocześnie odniósł się do sposobu działania Madydy:

Pozostają 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<sup>53</sup>.

Przyjrzyjmy się dwu przykładom tego typu interwencji.  
W wersie 115 znajdziemy:

Woda, co [bezpamiętnie] płynęła od rana,  
Błyszczy jak stal, szafirem dwakroć napuszczana.

Rękopis – wraz z autorskimi poprawkami – prezentuje się następująco:

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

Zatem ustalony tekst powinien mieć postać:

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

---

<sup>52</sup> J. Trznadel, *Uwagi...*, s. 68.

<sup>53</sup> Tamże, s. 63.

Wers 300 został przez edytora zrekonstruowany w całości:

Że powieką, jak liściem, nasłaniasz swe oczy.  
[*Wśród listowia się chowasz, gdzie cię nikt nie zoczy.*]  
I oglądam cię, wierzaj – bez żadnej zawiści –  
A choć stoisz w pokoju – szukam cię wśród liści,

Tym razem problemu nie da się sprawnie rozstrzygnąć prostym sięgnięciem do rękopisu:

<Że> Gdy <Ot> – powieką, jak liściem, nasłaniasz swe oczy.  
I oglądam cię <teraz – wierzaj>wierzaj –< – bez >żadnej< zawiści –  
A choć stoisz w pokoju – szukam <gdzieś>cię< wśród liści,

Co nam daje:

Gdy – powieką, jak liściem, nasłaniasz swe oczy.  
I oglądam cię wierzaj – bez żadnej zawiści –  
A choć stoisz w pokoju – szukam cię wśród liści,

Powyższe oznacza, że wers, który został zrekonstruowany i który stanowi rymową parę dla poprzedniego, w rękopisie nie istnieje. Poeta prawdopodobnie o nim zapomniał, co nie ułatwia nam zadania. W takiej sytuacji rozważyłbym raczej zasygnalizowanie braku niż rekonstrukcję. W taki właśnie sposób postąpił Madyda, który wielokrotnie zaznacza braki tekstu, często całego wersu – jednak nie zawsze słusznie. Za ilustrację niech posłużą dwa przykłady. W edycji Madydy końcówka wypowiedzi Marcjanny i kwestia Krzemina w jednym z fragmentów brzmią:

Marcjanna  
[...]  
Tobie tylko – źdźbło świata, mnie wystarczy właśnie  
Piersi mej w jego ustach pobyt, nim pierś zaśnie.  
[.....]

Krzemina  
Słyszysz, jak się persiami do ciebie wychyla?  
Powiedz, czy jestem od niej marniejsza i brzydsza?  
[.....]

W rękopisie natomiast znajdziemy:

Marcjanna  
[...]  
Tobie tylko – <źdźbło>kąt< świata, mnie – wystarczy właśnie  
Piersi mej w jego ustach pobyt, nim pierś zaśnie.

Krzemina  
Słyszysz, jak się <swą piersią>persiami< do ciebie wychytrza?  
Powiedz, czy jestem od niej marniejsza i brzydsza?

Pomijając – tym razem – różnice w samym tekście, chciałbym jedynie zwrócić uwagę, że w rękopisie nie ma tych wersów, których brak sygnalizuje Madyda. Decyzję tę trudno przyjąć ze zrozumieniem. O ile edytor zwykle, w ustalonej przez siebie wersji tekstu, dość wiernie trzyma się krakowskiego

przekazu, to tym razem z jakiegoś powodu zdecydował się na odstępstwo. Żaden z przechowywanych w krakowskim teatrze maszynopisów nie sygnalizuje w wyróżnionych przez Madydę miejscach braków tekstu.

Przypatrzmy się jeszcze jednej rekonstrukcji Trznadla. W wersach 446–447 znajdziemy:

Zemsta [swemu] ciału? Łza na żal łakoma?  
Ściel mu łóżko do żalu własnymi rękoma!

W rękopisie czytamy:

<Czy »więc«> <z>Z<emsta całem ciałem? <Czyś>Łza< na żal łakoma?  
Ściel mu łóżko do żalu własnymi rękoma!

Zatem wersja ustalona powinna mieć postać:

Zemsta całem ciałem? Łza na żal łakoma?  
Ściel mu łóżko do żalu własnymi rękoma!

Rozwikłaliśmy tajemnicę zagadkowego słowa, jednak problemy na tym się nie kończą. Jeśli uwzględnimy skreślenia poczynione ręką poety, to pierwszy z powyższych wersów będzie miał jedynie dwanaście sylab. Czy zatem powinniśmy – w imię rytmicznej spójności tekstu – zignorować jedno ze skreśleń? Powyższy przykład jest dobrą ilustracją charakteru pracy z rękopisami pisarzy, które z jednej strony umożliwiają wyjaśnienie wielu zagadek i problemów, z drugiej jednak – dokładają nowych.

## Zaginione, odnalezione rękopisy

Na koniec jeszcze jedna kwestia. Znalezione i ocalone rękopisy częściowo zawieruszyły się. Cytowany już list córki Leśmiana do Jacka Trznadla dowodzi, iż wśród utworów, które były wówczas w posiadaniu rodziny poety, znajdowała się *Kołysanka*. Zgodnie z opisem zajmowała „kartki 4”. Z kwerendy Rochelle Stone, która w połowie lat osiemdziesiątych ogłosiła drukiem część ineditów przechowywanych w Austin, wynika, iż wówczas *Kołysanki* w zbiorach HRC nie było<sup>54</sup>. Utwór ten był drukowany dwukrotnie<sup>55</sup>. W jednej z publikacji znaleźć można informacje dotyczące rodowodu *Kołysanki*:

Leśmian pisał także prozę, o czym nie zawsze się pamięta. Jeden z tych małych tekstów, odnaleziony niedawno u córki poety w Argentynie, nosi tytuł *Kołysanka*. Jest to miniatura o chorej matce Antoniego Siwca, któremu zresztą proza ta bardzo się nie podobała<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> Dziś sytuacja przedstawia się podobnie. Informacja na podstawie korespondencji autora artykułu z pracownikami Harry Ransom Center (październik 2011 r.).

<sup>55</sup> B. Leśmian, *Kołysanka*, oprac. F. Palowski, „Przekrój” 1985, nr 2080, s. 8–9. Zachowane fragmenty utworu w drugiej redakcji można znaleźć także w: A. Bednarczyk, „*Taka cisza w ogrodzie...*”. *Ilżeczkie miłości Leśmiana*, tekst gawędy, przypisy i posłowie opracowała R. Lis, wstęp A. Czyż, Warszawa 1992, s. 8–9.

<sup>56</sup> Zob. A. Bednarczyk, dz. cyt., s. 8.

Publikacja zachowanych kart *Kołysanki* w „Przekroju” pochodzi z czasu, kiedy rękopisy nie znajdowały się już w posiadaniu rodziny autora:

Kiedy sięgnąłem po kolejną teczkę z listami i rękopisami w Archiwum Aleksandra Janty, w jego domu na przedmieściu Manhattanu, spodziewałem się najwyżej kolejnej porcji interesującej lektury, ale nie prawdziwej rewolucji [...], bo oto natrafiam na cztery pojedyncze strony jakiejś większej całości prozy poetyckiej [...]. Utwór nosi tytuł *Kołysanka* [...]. Pani domu, Walentyna Janta, potwierdza, że jej mąż, Aleksander Janta, zakupił w latach sześćdziesiątych szereg nieznanych rękopisów Bolesława Leśmiana od córki poety, Marii Ludwiki Mazurowej [...]. Rękopisy Leśmiana znalazły się w Humanities Research Center w Austin, w stanie Texas – z wyjątkiem czterech stron *Kołysanki* i dwóch stron luźnych notatek Leśmiana<sup>57</sup>.

Trudno powiedzieć, co się stało z tymi rękopisami. Rozstrzygnięcia sprawy nie przyniosła także rozmowa z mieszkającą stale w Nowym Jorku Walentyną Jantą, która oświadczyła, iż żadnych rękopisów Leśmiana w jej archiwum już nie ma i nie pamięta, co się mogło z nimi stać<sup>58</sup>. Być może za jakiś czas znów ujrzą one światło dzienne. Jeszcze bardziej elektryzująca byłaby perspektywa odnalezienia rękopisów Leśmiana, które nie zostały wywiezione w 1944 roku z płonącej Warszawy. Zostały one – przez jego żonę – spakowane do walizki i złożone w piwnicy jednej z warszawskich kamienic. Przetrwała ona zarówno bombowe naloty, jak i powstańczę zawieruchę. Czeka.

### **Dariusz Pachocki, *Editorial problems and puzzles in the manuscripts by Bolesław Leśmian***

#### **Summary**

The article discusses Bolesław Leśmian's manuscripts which in 1944 his wife and daughter took away from Poland. After a long journey these materials were placed in the Harry Ransom Center collection in Austin (USA). After the war there attempts to draw Polish authorities' and cultural institutions' attention to them, unsuccessfully, however, because the manuscripts did not return to Poland. The author of the text focuses on benefits from collation of the available records with the manuscript. On this occasion problems connected with multi-variant nature, author's will or the scope of editorial competences are discussed.

---

<sup>57</sup> Zob. F. Palowski [tekst wprowadzający:], B. Leśmian, *Kołysanka*, „Przekrój” 1985, nr 2080, s. 8–9.

<sup>58</sup> Na podstawie rozmowy telefonicznej Dariusza Pachockiego z Walentyną Jantą z 4 lutego 2012 r.