

UNIwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego
w Warszawie

Szkoła Doktorska

Marta Beata Piotrowska

Dramaty Bolesława Leśmiana
w świetle kontekstów brulionowych
(Pierrot i Kolombina, Skrzypek Opętany,
Bajka o złotym grzebyku, Dziejba leśna,
Zdziczenie obyczajów pośmiertnych)

Rozprawa doktorska przygotowana pod kierunkiem:
dr hab. Ewy Szczeglackiej-Pawłowskiej, prof. ucz.

Warszawa 2024

.....
Imię i nazwisko studenta/studentki

.....
Nr albumu

.....
Wydział

.....
Instytut

.....
Kierunek

Dziekan Wydziału

.....

OŚWIADCZENIE

Świadomy(a) odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przeze mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w żadnej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Oświadczam, że poinformowano mnie o zasadach dotyczących kontroli samodzielności prac dyplomowych i zaliczeniowych. W związku z powyższym oświadczam, że wyrażam zgodę na przetwarzanie* moich prac pisemnych (w tym prac zaliczeniowych i pracy dyplomowej) powstałych w toku studiów i związanych z realizacją programu kształcenia w Uczelni, a także na przechowywanie pracy dyplomowej w celach realizowanej procedury antyplagiatowej w ogólnopolskim repozytorium pisemnych prac dyplomowych.

.....

podpis studenta

*Przez przetwarzanie pracy rozumie się porównywanie przez system antyplagiatowy jej treści z innymi dokumentami (w celu ustalenia istnienia nieuprawnionych zapożyczeń) oraz generowanie raportu podobieństwa.

OŚWIADCZENIE

Oświadczam, że niniejsza praca napisana przez

Pana/Panią....., nr albumu została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

.....

podpis promotor

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	5
1. Zakres badań i uzasadnienie podjętej problematyki	5
2. Stan badań nad dramaturgią Bolesława Leśmiana.....	16
3. Metody badań. O brulionowości	20
4. Losy Leśmianowskich dramatów.....	29
Część I Dramaty przedwojenne (1910-1914)	38
Rozdział I <i>Pierrot i Kolombina</i> oraz <i>Skrzypek Opętany</i> jako dyptyk, czyli o dramatach podwójnie składanych.....	39
1. Rękopisy i edycje	44
2. „Baśń mimiczna” – o koncepcji Leśmiana	50
2.1. <i>Pierrot i Kolombina</i> oraz <i>Skrzypek Opętany</i> a tradycje baśni	50
2.2. Filozoficzny wymiar baśni	54
2.3. O mimiczności i pantomimie.....	60
2.4. „Baśń mimiczna” – próba zdefiniowania	65
3. <i>Pierrot i Kolombina</i> oraz <i>Skrzypek Opętany</i> – jako dyptyk.....	67
3.1. Malarskość „baśni mimicznych” jako element tożsamości dzieł.....	68
Rozdział II [<i>Akt III Bajki o złotym grzebyku</i>] – brulionowy dramat „nieotwarty”	82
1. Brulion i historia edycji.....	89
1.2. Dlaczego Jan Łubin?	101
2. [<i>Akt III Bajki o złotym grzebyku</i>] – zagadnienie koncepcji gatunkowej.....	111
2.1. Tytułowa „bajka” jako światopogląd	113
2.2. [<i>Akt III Bajki o złotym grzebyku</i>] jako farsa.....	122
3. Złoty grzebyk – czyli pokład bajkowy [<i>Aktu III Bajki o złotym grzebyku</i>]	140
4. „To – wina szafa! W ogóle wszystkiemu winna szafa!...”	147

5. „Cyt... żadnych pytań” – ku podsumowaniu.....	154
Część II Dramaty powojenne (lata trzydzieste XX wieku).....	158
Rozdział I Zdziczenie obyczajów pośmiertnych jako dramat cmentarny	159
1. Zdziczenie obyczajów pośmiertnych – brulion i procesy twórcze.....	161
2. Brulion i edycje	164
3. Znaczenie edycji „brulionowej” w perspektywie interpretacyjnej	175
4. Zdziczenie obyczajów pośmiertnych jako poemat fantastyczny	184
5. „Tkwiąc w dramacie odwiecznym” – koncepcja powrotu dusz w <i>Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych</i>	186
Rozdział II <i>Dziejba leśna</i> – w stronę dramatu metafizycznego	199
1. Wobec braku brulionu – historia edycji i kierunki interpretacyjne.....	202
1.1. <i>Dziejba leśna</i> w tomie pierwszym <i>Poezji zebranych</i> oraz w tomie czwartym pt. <i>Utwory dramatyczne. Listy</i> pod redakcją Jacka Trznadla	206
1.2. <i>Dziejba leśna</i> a dzieła późne Leśmiana.....	209
2. Liryczność <i>Dziejby leśnej</i>	214
3. „I ja, gdym w dziejbę leśną wbiegła nieostrożnie” – o znaczeniu tytułu dramatu	222
4. <i>Dziejba leśna</i> wobec <i>Dziadów</i> Adama Mickiewicza	226
5. Próba podsumowania	243
Część III Koncepcja teatralna Bolesława Leśmiana.....	248
„Wielki eksperyment” – o teatrze stylizowanym	249
1. O stylizacji	251
2. Sztuka teatralna jako „objawienie”	256
3. Leśmian jako reżyser teatralny.....	258
Zakończenie.....	270
Bibliografia.....	279

Wprowadzenie

1. Zakres badań i uzasadnienie podjętej problematyki

Celem niniejszej rozprawy doktorskiej jest próba interpretacji dramatów Bolesława Leśmiana: *Pierrota i Kolombiny* (napisanego prawdopodobnie w 1910 roku), *Skrzypka Opętanego*¹ (powstałego w latach 1911-1914²); *Bajki o złotym grzebyku* (stworzonej ok. roku 1912-1913³); *Dziejby leśnej* (wydanej w 1938 roku w pośmiertnym tomie poezji o tym samym tytule, natomiast można przypuszczać, że była pisana w latach trzydziestych XX wieku⁴) oraz *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* (nad tym dramatem poeta pracował również w latach trzydziestych – trudno jednoznacznie stwierdzić, czy w tym samym czasie, co nad *Dziejbą leśną*, czy później⁵).

¹ Posługuję się zapisem autorskim tytułu *Skrzypek Opętany* – obydwie człony wielką literą, za zapisem rękopiśmiennym Leśmiana (Zob. fotokopia okładki brulionu, w: B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, Lublin 2016, s. 6; fotokopia pierwszej strony rękopisu dramatu, w: B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 154.). Zapis *Skrzypek opętany* – drugi człon małą literą stosowany jest w części edycji dramatu, a także jest stosowany przez badaczy.

² Rochelle Heller Stone podczas prac nad wydaniem dramatów mimicznych Leśmiana, ustaliła prawdopodobne daty powstania rękopisów: „*Pierrota i Kolombinę* napisał Leśmian w 1910 roku w Warszawie, zaś *Skrzypka Opętanego* jesienią 1911 i zimą 1912 przypuszczalnie w Paryżu albo na Riwierze, ale w roku 1913 bądź w 1913 i 1914” (R.H. Stone, *Wstęp*, w: B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, oprac. R.H. Stone, Warszawa 1985, s. 10.).

³ Datę tę można ustalić na podstawie korespondencji Leśmiana z Zenonem Przesmyckim. W 1913 roku Leśmian wspominał w liście, że przekazał tekst dramatu do recenzji dyrektorowi warszawskiego teatru „Nowości” – Ludwikowi Śliwińskiemu. Ten jednak nie zgodził się na wystawienie dramatu na scenie. Dlatego można przypuszczać, że utwór istniał już na początku 1913 roku, mógł więc powstać na przełomie lat 1912-1913 (Zob. B. Leśmian, *Listy*, w: tegoż, *Dziela wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, dz. cyt., s. 392. – list Bolesława Leśmiana do Zenona Przesmyckiego datowany na początek stycznia 1913 roku; B. Leśmian, *Listy*, dz. cyt., s. 394 – list Leśmiana do Miriama datowany na 13 stycznia 1913 roku.).

Szczegółowa analiza dotycząca prawdopodobnej daty powstania utworu została przeprowadzona w rozdziale II (część pierwsza) – poświęconym *Bajce o złotym grzebyku*.

⁴ Do zagadnienia datowania dramatu *Dziejba leśna* poświęciłam miejsce w drugim rozdziale (część druga) dysertacji.

⁵ *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* powstało prawdopodobnie około roku 1934 roku. Wówczas w wywiadzie z Edwardem Boyé poeta wspominał o planach wydania tomu pt. *Dziejba leśna*, którego częścią miałby być dłuższy poemat „dziejący się w krainie pośmiertnej” (Zob. E. Boyé, *Dialogi*

Ze wspomnień Jana Brzechwy (kuzyna Bolesława Leśmiana) wiemy, że istniał również dramat, napisany w języku rosyjskim, pt. *Vasilij Buslajev*. Tekst powstały prawdopodobnie ok. roku 1907 uznawany jest za zaginiony lub zniszczony. Nie ma także informacji o istnieniu żadnych odpisów czy kopii⁶. Byłby to więc pierwszy dramat autorstwa Leśmiana. Z listu Maksyma Gorkiego, który dostał do recenzji rękopis Leśmiana, wiemy, że nie został on zaakceptowany i wystawiony na scenie teatru w Moskwie (możliwe, że na negatywnej ocenie tekstu, bardziej niż kwestie merytoryczne, zaważył emocjonalny stosunek Gorkiego do historycznej postaci Buslajeva, o której sam chciał napisać utwór oraz fakt, że dramat taki został już stworzony)⁷.

Wymienione dramaty nie zostały przez poetę opublikowane za życia. Manuskrypty czterech z nich (*Pierrota i Kolombiny*, *Skrzypka Opętanego*, *Bajki o złotym grzebyku* oraz *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*) znajdują się od około 1970 roku w zbiorach Harry Ransom Center – Uniwersytet Teksasński w Austin (Teksas, Stany Zjednoczone)⁸, natomiast rękopis *Dziejby leśnej* się nie zachował lub zaginął.

Dramaty Bolesława Leśmiana włączyć należy do dzieł pośmiertnych (*opera posthuma*), ponieważ nie zostały wydane za życia autora. Utwór *Dziejba leśna* opublikowano w pośmiertnym tomie wierszy i poematów o tym samym tytule w 1938 roku⁹, opracowanym na podstawie rękopisów poety przez Zofię Leśmianową i Alfreda Toma – chrzestnego syna Leśmiana – który napisał wstęp do tej edycji (rękopisy prawdopodobnie zaginęły niedługo po wydaniu tomu lub spłonęły w powstaniu warszawskim w 1944 roku¹⁰). Pierwsza edycja tzw. dramatów mimicznych (*Pierrot*

akademickie – w *niepojętej zieloności. Rozmowa z Bolesławem Leśmianem*, w: B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 548.).

⁶ Na temat zaginionego rękopisu dramatu *Vasilij Buslaev* pisał Dariusz Pachocki (D. Pachocki, *Bolesław Leśmian's lost drama Vasilij Buslaev: more than just a bibliographical problem*, „*Pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi*” 2017, nr 8, s. 68-76).

⁷ Zob. tamże.

⁸ Losy ocalałej spuścizny po Leśmianie zbadał Dariusz Pachocki (Zob. D. Pachocki, *Zeszyty zamiast sreber. Losy ocalonych rękopisów*, w: tegoż, *Laboratorium filologa. Rękopisy Bolesława Leśmiana Studia przypadków*, Warszawa 2020, s. 15-62.).

⁹ B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dziejba leśna*, zebrał i do druku przygotował A. Tom, Warszawa 1938.

¹⁰ Na ten temat pisał Dariusz Pachocki w: *Walizka Leśmiana. Losy ocalonych rękopisów*, oprac. i posłowie D. Pachocki, współpraca P. Tomczyk, Lublin 2019.

i *Kolombina* oraz *Skrzypek Opętany*) została przygotowana przez Rochelle Heller Stone w 1985 roku¹¹. Przy czym należy zaznaczyć, że *Pierrot i Kolombina* jest uważany przez edytorów za pierwszą redakcję późniejszego chronologicznie *Skrzyпка Opętanego*¹². Edycja zawierająca pełną transliterację rękopisów została opracowana przez Dariusza Pachockiego i ukazała się w 2016 roku¹³. *Bajkę o złotym grzebyku* po raz pierwszy wydano dopiero w 2011 roku¹⁴. Edycję przygotowali Artur Truszkowski oraz Dariusz Pachocki. Natomiast *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* opublikowano w całości w 1994 roku (podstawę edycji stanowił nieautorski odpis wykonany na potrzeby inscenizacji dramatu, publikację przygotował Jacek Trznadel¹⁵), wydanie zawierające transliterację brulionu, w opracowaniu Dariusza Pachockiego, ukazało się w 2014 roku.

¹¹ B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, oprac. R.H. Stone, Warszawa 1985.

¹² Według Dariusza Pachockiego: „na podstawie rękopisów *Pierrota i Kolombiny* z wielkim prawdopodobieństwem można domniemywać, iż utwór stanowi pierwszą redakcję *Skrzyпка opętanego*” – D. Pachocki, *Jeden dramat Leśmiana w dwu edytorskich przywidzeniach – problem wariantywności*, w: B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 244. Podobnie zwracają uwagę na tę zależność między tekstami inni edytorzy dramatów mimicznych (Zob. R.H. Stone, *Wstęp*, dz. cyt., s. 7; J. Trznadel, *Od wydawcy*, w: B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, dz. cyt., s. 274-275.). W monografii pt. „*Sen dawny śni się raz jeszcze*”. „*Pierrot i Kolombina*” oraz „*Skrzypek Opętany*” *Bolesława Leśmiana jako dramaty brulionowe* (Warszawa 2021) podjęłam się analizy tekstologicznej *Pierrota i Kolombiny* oraz *Skrzyпка Opętanego*. Badania w nurcie badań brulionowych pokazały, że utwory te, mimo łączących je wspólnych źródeł: mimiczności, realizacji założeń teatru stylizowanego czy inspiracji baśniową estetyką, posiadają własną specyfikę, przez którą rozumiem indywidualny, wyjątkowy charakter każdego z dramatów. Choć niewątpliwie obydwa dzieła mogą być efektem tych samych poszukiwań dramatyczno-teatralnych, to zarówno *Pierrot i Kolombina*, jak i *Skrzypek Opętany* są zupełnie indywidualnym wcieleniem nowatorskiego konceptu „baśni mimicznej w trzech przywidzeniach” (zapis podtytułu dramatów różni się użyciem wielkich i małych liter, dlatego nazwę ujmuję w cudzysłów i zapisuję małymi literami, aby zaznaczyć, że odnoszę się do ogólnej koncepcji Leśmiana, a nie konkretnego utworu. W rękopisie *Pierrota i Kolombiny*: „*Baśń mimiczna w trzech przywidzeniach*” – zob. Fotokopia pierwszej strony rękopisu dramatu, w: B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 91; natomiast zapis w manuskrypcie *Skrzyпка Opętanego*: „*Baśni Mimicznej w trzech Przywidzeniach*” – fotokopia pierwszej strony rękopisu dramatu, w: B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 154.).

¹³ B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt.

¹⁴ B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, oprac. D. Pachocki, A. Truszkowski, Lublin 2011.

¹⁵ B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* w: tegoż, *Poezje*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1994, s. 402-434.

W związku z tym, że uznaję w swoich badaniach dramaty Leśmiana za dzieła pośmiertne (tj. takie, dla których rękopis stanowi integralną postać utworu), w pracy doktorskiej będę cytować nie tylko teksty utworów znajdujące się w edycji – opracowane przez edytorów, lecz także transliteracje manuskryptów, które ukazują całą złożoność dzieł. W przypadku *Dziejby leśnej* źródło cytowań stanowić będzie pierwodruk dramatu (1938).

Każdy z dramatów Leśmiana uwikłany jest w nieco inne konteksty i uruchamia właściwe mu przestrzenie interpretacyjne. Uwzględnienie w interpretacjach kontekstów brulionowych, specyfiki skryptorium Leśmiana (m.in. okoliczności powstawania tekstów, sposoby zapisywania i przepisywania dzieł, krój pisma, skreślenia, nadpisanie, marginalia, kontekst macierzysty) pozwoliło na odsłonięcie procesów twórczych oraz kierunków kształtowania się sensów w utworach. Poeta najpierw układał utwory w myślach, szepcząc cicho. Dopiero gdy były gotowe, zasiadał do biurka i je zapisywał. Następnie, jeszcze zanim atrament dobrze wysechł, odczytywał teksty przed najbliższymi, w tym czasie poruszał w powietrzu delikatnie prawą ręką – niczym dyrygent i nadawał słowom odpowiednie brzmienie i rytm¹⁶. Manuskrypty Leśmiana odzwierciedlają sposób tworzenia poety, odznaczają się dużą starannością zapisu, a wprowadzane poprawki w znacznej mierze związane są z poszukiwaniem odpowiedniej formy językowej utworów. Rozpoznania na temat procesów twórczych mają wysoką rangę dla odczytywania znaczeń i pozwalają na pogłębienie badań.

Celem dysertacji doktorskiej jest z jednej strony ukazanie różnorodności tej części dorobku Leśmiana, która przejawia się w tworzonych przez poetę autorskich koncepcjach gatunkowych („baśń mimiczna” – *Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypek Opętany*, „bajka, farsa” – *Bajka o złotym grzebyku*, „poemat” – *Dziejba leśna*, „poemat fantastyczny” – *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*), a także odmienności środków artystycznych wykorzystywanych przez twórcę. Z drugiej zaś rozprawa ma na celu wskazanie przestrzeni wspólnych dla dramaturgii poety, którymi jest przede wszystkim proces powstawania dzieł, ale także wartości estetyczne zawarte w dziełach, np.: baśniowość czy

¹⁶ Skryptorium Leśmiana odsłaniają wspomnienia jego starszej córki – Marii Ludwiki Mazurowej (Zob. M. L. Mazurowa, *Podróże i praca twórcza Bolesława Leśmiana*, w: *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, red. Z. Jastrzębski, Lublin 1966, s. 19-78.). O tym, jak wyglądała praca twórcza poety pisali m.in. M. Głowiński, *Wiersze Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, Warszawa 1972; D. Pachocki, *Bolesław Leśmian przy biurku*, w: tegoż, *Laboratorium filologa. Rękopisy Bolesława Leśmiana. Studia przypadków*, Warszawa 2020, s. 147-224.

sceniczność. Aby ukazać ewolucyjność twórczości dramaturgicznej poety utwory ułożyłam w porządku chronologicznym. Interpretacje poszczególnych dzieł złożone są z trzech ogniw, z których dwa pierwsze są właściwe wszystkim dramatom: kwestie edytorskie, związane z okolicznościami powstania rękopisu i historią wydań oraz analiza gatunkowości. Natomiast ostatnim elementem są zagadnienia interpretacyjne, dążące ku sensom głębokim dzieł.

Przeprowadzone badania ukazały, że twórczość dramaturgiczna Leśmiana odznacza się pewną dwoistością i granicznością, które wynikają z faktu, że utwory zaliczane do tej części dorobku poeta tworzył zarówno przed, jak i po I wojnie światowej (1914-1918). Głównym założeniem dysertacji jest więc teza, że w twórczości dramaturgicznej Bolesława Leśmiana wyróżnić można dwie fazy: przedwojenną – utwory pisane w latach 1910-1914 (*Pierrot i Kolombina*, *Skrzypek Opętany*, *Bajka o złotym grzebyku*) oraz powojenną – dzieła powstałe w latach trzydziestych XX wieku (*Dziejba leśna*, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*). Podział ten motywowany jest cezurą czasową, jest nią I wojna światowa, dzielącą powstanie leśmianowskich dramatów (z okresu od 1914 roku do lat trzydziestych XX wieku nie zachowały się żadne dramaty poety, ani też nie ma informacji jakoby powstawały jakieś w tym czasie). Ponadto utwory pierwszej i drugiej fazy twórczości dramaturgicznej Leśmiana różnią się pod względem konstrukcyjnym (budowa utworów) oraz tematycznym. Z tych względów w dysertacji wyróżnione zostały podstawowe kategorie interpretacyjne definiujące charakter dramatów przedwojennych i powojennych, a także świadczące o rozwoju tego obszaru twórczości poety. Teatralność jest ważna dla utworów przedwojennych (związana z koncepcją teatru stylizowanego, którą poeta przedstawił w szkicach literackich¹⁷, a także z działalnością Leśmiana jako kierownika literackiego we współtworzonym przez niego w 1911 roku Teatrze Artystycznym w Warszawie i w latach 1916-1917 Teatrze

¹⁷ Najpełniej założenia teatru stylizowanego (stylowego) poeta zdefiniował w artykule *O sztuce teatralnej* opublikowanym na łamach „Literatury i Sztuki” w 1911 roku (Zob. B. Leśmian, *O sztuce teatralnej*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, dz. cyt., s. 170-177.). Leśmian publikował na łamach czasopism od 1909 roku, aż do 1937. W tym czasie ukazały się dwadzieścia cztery szkice poświęcone dramatowi oraz zagadnieniom teatralnym. Były to zarówno teksty teoretyczne, jak i recenzje, z czego dwadzieścia trzy z nich opublikowano do 1916 roku, zaś tylko jeden w roku 1937 (Zob. B. Leśmian, *Wokół teatru i dramatu*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, dz. cyt., s. 119-230.).

Polskim w Łodzi¹⁸). *Pierrot i Kolombina*, *Skrzypek Opętany* oraz *Bajka o złotym grzebyku* zostały stworzone z myślą o wymogach teatru (także technicznych – tj. uwzględnienie rodzaju oświetlenia i rozmieszczenia rekwizytów). Natomiast liryczność – łącząca i spajająca wczesną, dojrzałą i późną twórczość poety – jest kategorią istotną dla dzieł powojennych i wiąże się m.in. z faktem, że utwory te pisane są wierszem, a poeta nazywa je poematami¹⁹. Dramaty późne uznaję w dysertacji za pewnego rodzaju syntezę całej twórczości autora *Dziejby leśnej*.

Struktura dysertacji jest odzwierciedleniem sformułowanej w badaniach tezy o obecnej w twórczości dramaturgicznej Bolesława Leśmiana cezurze, którą stanowi I wojna światowa. W związku z tym rozprawa podzielona została na trzy części. Pierwsza z nich dotyczy dramatów przedwojennych, tworzonych w latach ok. 1910-1914.

W rozdziale pierwszym tej części dysertacji przedstawiłam analizę dramatów mimicznych. Ze względu na fakt, że na rękopisie *Pierrota i Kolombiny* znajdują się notatki Leśmiana dotyczące pracy nad *Skrzykiem Opętanym*, oraz że dzieła łączy koncepcja „baśni mimicznej” utwory te omówiłam wspólnie. Kontekst brulionowy – struktura manuskryptów oraz okoliczności powstawania dzieł pozwoliły na ukazanie dramatów jako dyptyku literackiego – przestrzeni wspólnych i różniących utwory.

Rozdział drugi stanowi analizę *Bajki o złotym grzebyku*, którą Leśmian tworzył prawdopodobnie w podobnym czasie, co *Pierrota i Kolombinę* oraz *Skrzypkę Opętanego*.

¹⁸ 11 maja 1911 roku pojawiła się w „Kurierze Warszawskim” pierwsza zapowiedź działalności Teatru Artystycznego w Warszawie, który Leśmian współtworzył z krytykiem Kazimierzem Wroczyńskim oraz aktorem Januszem Orlińskim do około 14 października 1911 roku (wówczas w „Nowej Gazecie” ukazał się list Leśmiana, w którym odcina się od dalszej działalności Teatru Artystycznego). Natomiast praca poety jako kierownika literackiego w Teatrze Polskim w Łodzi trwała od drugiej połowy 1916 roku do około 2 kwietnia 1917 roku, kiedy to umiera Orliński, który powołał Leśmiana na to stanowisko (Zob. J. Trznadel, *Kalendarium leśmianowskie. Życie i twórczość w układzie chronologicznym*, Warszawa 2016, s. 102-109; s. 139-141.).

Kazimierz Lewkowski w swoim artykule o działalności poety w Teatrze Polskim w Łodzi przypisał inwencji Leśmiana jedenaście sztuk z około pięćdziesięciu pięciu, które zostały wystawione w sezonie 1916/1917 (zob. K. A. Lewkowski, *Bolesława Leśmiana łódzki epizod teatralny*, „Prace Polonistyczne”, seria XXIII (1957), s. 278).

Obszernie na ten temat działalności Leśmiana jako reżysera teatralnego pisze Dobrochna Ratajczak w książce *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przelomu teatralnego w Polsce (1893-1913)*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, a także R. H. Stone, *Wstęp*, dz. cyt., s. 60-72.

¹⁹ Zob. E. Boyé, dz. cyt., s. 548.

Poeta określił również w tytule dzieła własną koncepcję gatunkową, która łączy w sobie pierwiastki bajki i farsy. Tak więc, w rozdziale omówię historię rękopisu, możliwe przyczyny sygnowania dzieła pseudonimem (jest to jedyny dramat, którego Leśmian nie podpisał swoim imieniem i nazwiskiem), a także autorską koncepcję gatunkową utworu. Rękopis jest zapisem aktu III dramatu, w związku z tym, swego rodzaju „nieotwartość” dzieła staje się kontekstem brulionowym oświetlającym utwór. Podrozdziały traktujące o sensach zawartych w: przestrzeni szafy oraz złotym grzebyku są próbą uchwycenia tajemnicy zawartej w dziele, która wiąże się z faktem, że istnieje jedynie akt III utworu.

Drużga część dysertacji poświęcona została dramatom powojennym – powstałym prawdopodobnie w latach trzydziestych XX wieku.

W 1934 roku, w wywiadzie z Edwardem Boyé Bolesław Leśmian omawiał swoje plany wydania nowego zbioru wierszy, który miał zawierać m.in. dwa poematy. Tymi dłuższymi utworami poetyckimi są prawdopodobnie dramaty: *Dziejba leśna* oraz *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Z uwagi na fakt, że autor wspomina o tych utworach, widząc w nich zapewne elementy wspólne (stąd pomysł włączenia ich do jednego tomu), w niniejszej rozprawie ich interpretacje umieściłam wspólnie w drugiej części dysertacji.

W rozdziale pierwszym podjęłam analizę *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*, którego rękopis odznacza się niewykończonością i otwartością zakończenia. Omówiłam losy rękopisu oraz wydań dramatu. Następnie przedstawiłam problem koncepcji gatunkowej dzieła, a w ostatnim podrozdziale części poświęconej *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* podjęłam próbę odczytania dzieła w kontekście możliwych inspiracji tradycją literacką.

Natomiast w rozdziale drugim dokonałam interpretacji utworu *Dziejba leśna*, który zamyka tę część dorobku poety. Jest to jedyny dramat Leśmiana, który został wydany w pośmiertnym zbiorze wierszy pt. *Dziejba leśna* (1938). Kontekst pierwodruku i możliwych związków dzieła z lirykami zawartymi w tomie jest jednym z zagadnień podjętych w analizie. Rozdział zawiera także rozważania natury interpretacyjnej – inspiracji tradycją literacką, które podobnie, jak w przypadku *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* stanowią istotny kontekst oświetlający sensy zawarte w utworze.

Dwie pierwsze części rozprawy stanowią studia interpretacyjne poszczególnych dramatów. Natomiast w części trzeciej przedstawiłam Leśmianowską koncepcję „teatru stylizowanego”. Ze względu na fakt, że *Pierrot i Kolombina*, *Skrzypek Opętany* oraz *Bajka o złotym grzebyku* były przez Leśmiana pisane prawdopodobnie z myślą o wystawieniu na scenie, dlatego koncept inscenizatorski jest ważnym elementem

stanowiącym o kształcie dzieł. Ambitne założenia poety odnośnie realizacji scenicznej dramatów (gra aktorska, współgranie muzyki, ruchu i dekoracji, oświetlenie, aktywny udział widowni) mogły stać się jedną z przyczyn, że utwory Leśmiana pozostały w rękopisach i nie wystawiono ich w teatrze za życia poety. Dlatego uznaję koncepcję „teatru stylizowanego” Leśmiana za kolejny kontekst brulionowy, który oświetla utwory pisane w latach 1910-1914.

Rękopisy *Pierrota i Kolombiny*, *Skrzypka Opętanego* oraz *Bajki o złotym grzebyku* uznawane są przez edytorów za czystopisy²⁰. Natomiast autograf *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* odznacza się cechami, które pozwalają badaczom nazwać go brulionem²¹. Na manuskryptach Leśmiana można zaobserwować: skreślenia, nadpisanie, marginalia, uszkodzenia (np. brakujące fragmenty, kartki), które są śladami historii rękopisu – pracy autora nad tekstem²². Dlatego w pracy doktorskiej określenia brulion używam w znaczeniu szerszym niż edytorskie – brudnopis, w którym zapisy: „[...] z reguły są trudno czytelne; często wszelkie próby ich odczytania pozostają bez rezultatu”²³. Idąc za ustaleniami Ewy Szczeglackiej-Pawłowskiej określenie brulion na rękopis w przypadku dzieł wydanych pośmiertnie wynika z faktu, że:

²⁰ Podaję ustalenia odnośnie rękopisu: 1. *Pierrota i Kolombiny* oraz *Skrzypka Opętanego*: „teksty obu utworów są czystopisami ręki poety” – R.H. Stone, *Nota edytorska*, w: B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, dz. cyt., s. 343; 2. *Bajki o złotym grzebyku*: „wygląd podstawy wskazuje na to, że mamy do czynienia z czystopisem” – D. Pachocki, A. Truszkowski, *Inedita Bolesława Leśmiana*, w: B. Leśmian, *Satyr i nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 90.

²¹ Informacja na temat wyglądu rękopisu *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*: „nie jest to czystopis, a brulion, który nie był jeszcze gotowy do druku” – D. Pachocki, *Utwór, który nie istnieje*, w: B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 150.

²² Zob. podobizny autografów *Pierrota i Kolombiny*, w: B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 91, 114-115, 150-151, 254-255; podobizny rękopisu *Skrzypek Opętany*, w: B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 6, 8, 84-85, 154, 180-181, 240-241, 266; podobizny autografów *Bajki o złotym grzebyku*, w: B. Leśmian, *Satyr i nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, oprac. D. Pachocki, A. Truszkowski, dz. cyt., s. 32, 34, 42-43, 50-51, 56, 84; podobizny manuskryptu *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*, w: B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 5, 20-21, 32-33, 46-47, 80-81, 112-113, 118-119, 128-129, 130, 162.

²³ R. Loth, *Podstawowe pojęcia i problemy tekstologii i edytorstwa naukowego*, Warszawa 2006, s. 91.

[...] w przypadku posthumów rozróżnienie brudnopisu i czystopisu można w niektórych przypadkach uznać za umowne, z tego powodu, że autor nie podjął decyzji o druku, nie dokończył utworu lub nie chciano danego tekstu w epoce opublikować, co sprawiło, że mógł wprowadzać do niego zmiany²⁴.

Określenie brulion w odniesieniu do dramatów Leśmiana wynika z faktu, że rękopis jest świadectwem pracy nad dziełem, w tym sensie mają charakter brulionowy, tj. są w procesie twórczym. Natomiast konteksty brulionowe, ujęte w tytule dysertacji, są zagadnieniami składającymi się na brulionowość poszczególnych dramatów Leśmiana, którą rozumiem nie tylko jako kwestię edytorską, lecz także niejednoznaczność interpretacyjną wynikającą z sytuacji, że poeta nie opublikował za życia niniejszych utworów. Kontekstami brulionowymi w przypadku dzieł Leśmiana są: okoliczności powstania rękopisów, korespondencja poety, szkice literackie poety, w których określa on swoje koncepcje odnośnie dramatu, struktura rękopisów, inspiracje tradycją literacką, pozostała twórczość autora, lektury, okoliczności biograficzne.

Długoletni brak dostępu do rękopisów, brulionowy charakter utworów, przyczyniły się do tego, że twórczość dramaturgiczna Leśmiana nie została przez badaczy opracowana równie szczegółowo jak poezja. W badaniach nad twórczością Leśmiana istnieje obszar poświęcony poszczególnym dramatom poety (szczególnie „baśniom mimicznym” oraz *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych*), natomiast nie zostało jeszcze podjęte zagadnienie dramaturgii Leśmiana jako osobnego zjawiska w jego twórczości. Za najważniejsze źródło wiedzy na temat dramatów poety, ze względu na fakt, że są to dzieła pośmiertne, należy uznać edycje naukowe utworów, w szczególności dokonania naukowe Dariusza Pachockiego, Rocheller Heller Stone, Artura Truszkowskiego, Jacka Trznadla²⁵. Uznanie rękopisów za jedyny autentyczny przekaz autorski pozwala na pogłębienie prowadzonych badań o konteksty właśnie „brulionowe”, ukazujące istotę dramatów poety. Są nimi, oprócz zapisu autografu, także okoliczności powstania utworu, a także korespondencja Leśmiana i szkice teoretyczne poety.

²⁴ E. Szczegliacka-Pawłowska, *Romantyzm „brulionowy”*, Warszawa 2015, s. 23.

²⁵ Zob. B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt.; B. Leśmian, *Satyr i nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, oprac. D. Pachocki, A. Truszkowski, dz. cyt.; B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt.; B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010, s. 535-547 oraz B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2012, s. 195-211.

Podjęcie problematyki badawczej związanej z dramatami Leśmiana wpisuje się w rozwijający się obecnie obszar badań związanych z problematyką dzieł pozostawionych przez pisarzy w rękopisach²⁶. O następującym obecnie swego rodzaju zwrot filologiczny świadczy obecność w badaniach osobnego nurtu badań nad manuskryptami²⁷. Wynikiem badań nad dziełami rękopiśmiennymi jest monografia Marka Dybizbańskiego pt. *Dramat dziewiętnastowieczny w sieci rękopisów* (2023), w której badacz podkreśla wyjątkowość dzieł brulionowych, jeśli chodzi o dobór metodologii badawczej:

Zaprezentowanym w książce strategiom analitycznym przyświecała idea u z n a n i a p i e r w s z e ń s t w a t e k s t u l i t e r a c k i e g o p r z e d m e t o d o l o g i ą . To założenie kazało przyjąć – jako podstawowe – narzędzia tradycyjnej historii literatury [...]. Kontakt z dokumentami rękopiśmiennymi prowokował wszakże do sięgania po metodologiczną ofertę nowszych genetycznych szkół badawczych, przy czym o wyborze z tej oferty decydowało zapotrzebowanie ujawnione znowu przez samą materię, a więc przez tekst, przed-tekst, dokumentację genezy lub kontekst²⁸.

Bardzo istotna z punktu widzenia prowadzonych przeze mnie analiz jest przyjęta przez Dybizbańskiego metoda badań, która zakłada, że w przypadku dzieł pozostawionych przez autora w rękopisie, należy uznać pierwszeństwo dzieła literackiego przed metodologią, co skłania do prowadzenia badań o charakterze filologicznym.

²⁶ O następującym obecnie swego rodzaju zwrot filologiczny świadczy obecność w badaniach osobnego nurtu badań nad manuskryptami. Świadczyć o tym może utworzona w 2020 roku na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego Pracownia Badań nad Procesem Twórczym oraz wydawana w jej ramach seria *Inventio. Antropologia tworzenia – krytyka genetyczna – interpretacja*, w której ramach w 2022 roku ukazała się książka Stanisława Jaworskiego pt. „*Piszę więc jestem*”. *O procesie twórczym w literaturze* (Zob. S. Jaworski, „*Piszę więc jestem*”. *O procesie twórczym w literaturze*, wyd. II, Kraków 2022.). Ważny punkt na mapie badań nad rękopisami stanowią prace Mateusza Antoniuka – założyciela Pracowni Badań nad Procesem Twórczym (Badacz napisałam wiele artykułów poświęconych analizie procesu twórczego różnych twórców, zob. m.in. M. Antoniuk, *Herbert, Narcyz i mucha albo proces tekstotwórczy jako praca reinterpretacji*, „Konteksty Kultury” 2018, z. 1, s. 65-82; M. Antoniuk, *Jak czytać stronę brulionu. Krytyka genetyczna i materialność tekstu*, „Wielogłos” 2017, nr 1, s. 39-66.). Celem badacza są jednak analizy traktujące materiał rękopiśmienny nie tyle jak dzieło, co jako źródło informacji na temat procesu twórczego, sposób selekcjonowania wariantów tekstu.

²⁷ Jedną z awangardowych monografii dotyczącą dzieł brulionowych, wyznaczającą kierunek moich badań jest książka autorstwa Ewy Szczegłackiej-Pawłowskiej pt. *Romantyzm „brulionowy”* (Warszawa 2015), której poświęcę więcej miejsca w podrozdziale metodologicznym.

²⁸ M. Dybizbański, *Dramat dziewiętnastowieczny w sieci rękopisów*, Opole 2023, s. 285 (podkr. M.B. P.).

O ciągłym poszerzaniu obszaru badawczego poświęconego twórczości brulionowej pisarzy świadczą również prace Marii Prussak, która współtworzy w ramach Instytutu Badań Literackich PAN serię „Filologia XXI”. W serii tej ukazały się publikacje dotyczące krytyki genetycznej oraz zagadnień związanych z problemami edytorskimi związanymi z szeroko rozumianą płynnością tekstu oraz konsekwencjami wynikającymi z decyzji edytorskich²⁹.

Niezwykle ważnym przedsięwzięciem, otwierającym przed edytorstwem dzieł literackich nowe możliwości, jest projekt *Cyfrowej edycji Polskiego Dramatu Powojennego i Współczesnego*, który został podjęty przez Pracownię Edycji i Monografii Cyfrowych we współpracy z Ośrodkiem Badań nad Polskim Dramatem Współczesnym Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk³⁰. Dzięki narzędziom cyfrowym badaczom udało się ukazać wariantywność publikowanych dzieł, która wynikała z faktu, że autorzy częstokroć zmieniali teksty dramatów, a także, że były one adaptowane przez różne media – teatr, radio, telewizja. Opracowane edycje cyfrowe umożliwiają ukazanie jednocześnie na ekranie trzech wersji tekstu. Dzięki dostępnym narzędziom cyfrowym możliwe stało się zestawienie (równoległe) tekstów publikowanych z przekazami teatralnymi, odmianami i wariantami tekstu. Co istotne, każdy z dziesięciu przygotowanych dramatów został opracowany w indywidualny sposób, z uwzględnieniem problematyki tekstu.

Podejmowane działania edytorskie zmierzające ku publikacjom ukazującym nie tylko tekst główny dzieła literackiego, lecz także pełnię odmian i wariantów, całe skomplikowanie i niewykończoność dzieł brulionowych ukazują jak nierozzerwalnie edytorstwo łączy się ze sztuką interpretacji. Jest to kierunek istotny dla niniejszej rozprawy.

²⁹ Zob. M. Prussak, *Od słowa do słowa. Na marginesach krytyki tekstu*, Warszawa 2013; P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015; P. Bem, M. Prussak red., *Tożsamość tekstu. Tożsamość literatury*, Warszawa 2016; P. Bem, Ł. Cybulski, M. Prussak red., *Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*, Warszawa 2017; P. Bem, *Dynamika wariantu. Miłosz tekstologicznie*, Warszawa 2017; Ł. Cybulski, *Krytyka tekstu na rozdrożach. Anglo-amerykańska teoria edytorstwa naukowego w drugiej połowie XX wieku*, Warszawa 2017; M. Troszyński, *Alchemia rękopisu. „Samuel Zborowski” Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2017; J. Bryant, *Płynny tekst. Teoria zmienności tekstów i edytorstwa w dobie książki i ekranu*, tłum. Ł. Cybulski, red. A. P. Lesiakowski, Warszawa 2020.

³⁰ Zob. *Cyfrowa edycja Polskiego Dramatu Powojennego i Współczesnego* (dostęp online: <https://tei.nplp.pl/categories/cyfrowa-edycja-polskiego-dramatu-powojennego-i-wspolczesnego>, data dostępu: 17.06.2024).

2. Stan badań nad dramaturgią Bolesława Leśmiana

Istotny wpływ na stan wiedzy na temat dramatów niepublikowanych za życia Leśmiana mają prace Dariusza Pachockiego. Badacz, wraz z Arturem Truszkowskim, po raz pierwszy opublikował nieznany wcześniej dramat *Bajka o złotym grzebyku*, co stało się przyczynkiem do otwarcia badań nad utworem³¹. Ponadto przygotował edycje naukowe *Pierrota i Kolombiny* oraz *Skrzyпка Opętanego* we wspólnym tomie pt. *Skrzypek opętany*³². Publikacja stanowi cenny materiał badawczy, ponieważ zawiera oprócz podobizn autografów również transliterację rękopisów, które umożliwiają analizę procesu twórczego, kierunki kształtowania się sensów w dziele. Pachocki podjął się również niezwykle trudnego zadania przygotowania edycji *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*. Utwór odznacza się największą skomplikowaniem zapisów i redakcji autorskich³³. Wydanie zawiera obszerny komentarz edytorski odsłaniający historię tekstu, a także transliteracje brulionu, która jest formą rozbudowanego aparatu krytycznego dokumentującego warianty tekstu. Artykuły autorstwa Pachockiego poświęcone edytorskim aspektom pracy nad dziełami poety ukazują niejednoznaczność i skomplikowanie dramatów Leśmiana³⁴. Szczególne znaczenie mają jednak przede wszystkim przygotowane przez Pachockiego edycje tekstów literackich, które dokumentują brulionowość dramatów Leśmiana. Należy podkreślić, że podczas pracy filolog miał dostęp do materiałów źródłowych (rękopisów Leśmiana), co skutkowało zamieszczeniem w edycjach transliteracji manuskryptów. Fakt, że dramaty Leśmiana nie zostały wydane za życia autora, stał się dla Pachockiego inspiracją do dociekań natury

³¹ Zob. B. Leśmian, *Satyr i nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, oprac. D. Pachocki, A. Truszkowski, dz. cyt.

³² Zob. B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt.

³³ Zob. B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt.

³⁴ Na temat losów ocalałych rękopisów Leśmiana pisali m.in.:

D. Pachocki, *Zeszyty zamiast sreber. Losy ocalonych rękopisów*, w: tegoż, *Laboratorium filologa. Rękopisy Bolesława Leśmiana. Studia przypadków*, dz. cyt., s. 15-62; D. Pachocki, *Zagadnienia i zagadki edytorskie w rękopisach Bolesława Leśmiana*, „Tematy i Konteksty” 2012, nr 2, s. 107-124; D. Pachocki, *Jeden dramat Leśmiana w dwu edytorskich przywidzeniach – problem wariantywności*, w: B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, Lublin 2016, s. 243-260; D. Pachocki, *Historia pewnego dramatu. „Zdziczenie obyczajów pośmiertnych” Bolesława Leśmiana – aspekt filologiczny*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 1, s. 165-188; D. Pachocki, *Walizka Leśmiana. Losy ocalonych rękopisów*, Lublin 2019; J. M. Rymkiewicz, *Rękopisy argentyńskie*, w: tegoż, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 305-310; R.H. Stone, *Nota edytorska*, w: B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, oprac. R.H. Stone, Warszawa 1985, s. 242.

filologicznej i biograficznej. Efektem tych poszukiwań jest książka pt. *Walizka Leśmiana. Losy ocalonych rękopisów*³⁵ oraz opublikowana rok później monografia pt. *Laboratorium filologa. Rękopisy Bolesława Leśmiana*³⁶. Prace te w znacznym stopniu poszerzyły wiedzę historycznoliteracką na temat utworów niewydanych za życia Leśmiana, ponieważ zawierają analizy, często tajemniczej, historii, która miała ogromny wpływ na kształt późniejszych wydań.

Za bardzo ważne uznać należy także badania naukowe, które były prowadzone wcześniej: m.in. Jacka Trznadla, wieloletniego edytora dzieł poety, autora monografii pt. *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*³⁷ poświęconej próbie uchwycenia ogólnych tendencji rozwoju poezji Leśmiana (ludowości, wykorzystania mitu i baśni oraz obrazu Boga). A także tom pod redakcją Michała Głowińskiego i Janusza Sławińskiego pt. *Studia o Leśmianie*³⁸ i studium Eugeniusza Czaplejewicza o adresacie w liryce Leśmiana³⁹. Praca *Poezja niemożliwa* Tymoteusza Karpowicza⁴⁰ – na temat wielorakich (teatrolologicznych, językowych, filozoficznych) aspektów poezji Leśmiana. Istotny wkład w rozpoznania twórczości autora *Dziejby leśnej* ma książka Michała Głowińskiego pt. *Zaświat przedstawiony*⁴¹. A także przekrojowa praca *Leśmian. Encyklopedia* autorstwa Jarosława Marka Rymkiewicza⁴². W kontekście twórczości brulionowej ważna jest także biografia poety napisana przez Piotra Łopuszańskiego pt. *Bywalec zieleni. Bolesław Leśmian*⁴³. Badania te jednak odnoszą się głównie do poezji Leśmiana, nie włączono w ich zakres dramatów.

W badaniach nad twórczością Leśmiana istnieje nurt poświęcony dramatom poety, nie powstała jednak dotąd monografia ujmująca całość dorobku dramaturgicznego Leśmiana, jak ma to miejsce w przypadku jego poezji, stąd pomysł na temat niniejszej rozprawy doktorskiej.

³⁵ Zob. D. Pachocki, *Walizka Leśmiana. Losy ocalonych rękopisów*, Lublin 2019.

³⁶ Zob. D. Pachocki, *Laboratorium filologa. Rękopisy Bolesława Leśmiana* *Studia przypadków*, Warszawa 2020.

³⁷ Zob. J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*, Warszawa 1964.

³⁸ Zob. M. Głowiński, J. Sławiński, *Studia o Leśmianie*, Warszawa 1971.

³⁹ Zob. E. Czaplejewicz, *Adresat w poezji Leśmiana*, Wrocław 1973.

⁴⁰ Zob. T. Karpowicz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975.

⁴¹ Zob. M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony*, Warszawa 1981.

⁴² Zob. J. M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001.

⁴³ Zob. P. Łopuszański, *Bywalec zieleni. Bolesław Leśmian*, Warszawa 2021.

Prace poświęcone „baśniom mimicznym” dotyczą przede wszystkim aspektów tekstologicznych, wynikających z problemu czy mamy do czynienia z jednym testem czy dwoma⁴⁴, a także zagadnień teatrologicznych związanych z *Pierrotem i Kolombiną* oraz *Skrzypkiem Opętanym*⁴⁵. Wiążąc te dzieła z koncepcją teatru sformułowaną przez Leśmiana. Wydobyta w badaniach została również kategoria baśni, którą sam autor zawarł w podtytułach dzieł⁴⁶. Badacze zwracają uwagę na pierwiastek mimiczności⁴⁷ oraz muzyczności (rozumianej także jako rytmiczność)⁴⁸ – fundamenty świata przedstawionego dramatów. Jest to związane z faktem, że w dziełach tych poeta zaplanował ruch ciał postaci (ruch mimiczny) jako najważniejszy sposób wyrazu. W badaniach nad dramatach mimicznymi omówiona została również relacja między głównymi osobami dramatów, tworzącymi swego rodzaju miłosny „trójkąt”, w którym przewodnią funkcję pełnią postaci kobiece⁴⁹.

⁴⁴ Zob. R.H. Stone, *Wstęp*, w: B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, oprac. R.H. Stone, dz. cyt., s. 5-14; D. Pachocki, *Jeden dramat Leśmiana w dwu edytorskich przywidzeniach – problem wariantywności*, dz. cyt.; M.B. Piotrowska, „*Sen dawny śni się raz jeszcze*”. „*Pierrot i Kolombina*” oraz „*Skrzypek Opętany*” *Bolesława Leśmiana jako dramaty brulionowe*, dz. cyt.

⁴⁵ Zob. R.H. Stone, *Wstęp*, w: B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, oprac. R.H. Stone, dz. cyt., s. 15-35; K. Fazan, *Dell'arte w służbie mimicznego misterium*, w: tejsze, *Projekty intymnego teatru śmierci: Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Kraków 2009, s. 187-206; K. Fazan, *Leśmianowskie epifanie sceniczne. O baśniach mimicznych*, w: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 305-326.

⁴⁶ Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń jako światopogląd: baśń i baśniowość w twórczości Leśmiana*, „*Pamiętnik Literacki*” 1988, z. 4, s. 29-62.

⁴⁷ Zob. A. Zawadzki, *Mimika i mimetyka, czyli o naśladowaniu inaczej: mim i pantomima w nowoczesnej świadomości literackiej*, „*Pamiętnik Literacki*” 2001, z. 2, s. 109-126; M. Czapięga, *Piąty żywioł – milczenie. Notatki na marginesie „Skrzypka opętanego” Bolesława Leśmiana*, w: *Żywioły wyobraźni poetyckiej XIX i XX wieku*, red. A. Czabanowska-Wróbel, I. Misiak, Kraków 2008, s. 103-113.

⁴⁸ Zob. M. Osiński, *Wokół Leśmianowskiej mandali na przykładzie dramatów mimicznych „Skrzypek Opętany” oraz „Pierrot i Kolombina”*, w: *Religie i wierzenia w literaturze polskiego modernizmu*, red. H. Ratuszna, Toruń 2009, s. 151-167; E. Winiecka, *Od „pieśni bez słów” do słowa jako poręczenia bytu. O dwóch utworach scenicznych Bolesława Leśmiana*, „*Teksty Drugie*” 2010, nr 6, s. 211-226; E. Orzechowska, *Rytm jako światopogląd w dramatach mimicznych Leśmiana*, „*Zamojski Kwartalnik Kulturalny*” 2007, nr 4, s. 60-64.

⁴⁹ Zob. D. Wojda, *Scenariusze fantazmatyczne Bolesława Leśmiana*, „*Świat Tekstów. Rocznik Słupski*” 2011, t. 9, s. 83-109; M. Karwowska, *Fenomen kobiecości w wyobraźni poetyckiej Bolesława Leśmiana na tle europejskiej refleksji antropologicznej*, „*Poznańskie Studia Polonistyczne*” 2009, nr 16, s. 51-61.

Bajka o złotym grzebyku posiada stosunkowo skromną literaturę przedmiotu ze względu na fakt, że została opublikowana po raz pierwszy dopiero w 2011 roku przez Artura Truszkowskiego i Dariusza Pachockiego. W związku z tym, to właśnie komentarz edytorski stanowi najważniejszą pracę oświetlającą problematykę tekstologiczną związaną z dramatem⁵⁰. Badacze zwrócili również uwagę, że w tym dramacie Leśmian realizuje gatunek farsowy⁵¹. Natomiast brakuje w badaniach pełnej interpretacji utworu.

W badaniach poświęconych tomowi *Dziejba leśna*, oprócz recenzji i artykułów informujących o wydaniu pośmiertnym spuścizny po Leśmianie, niewiele miejsca poświęcono dramatowi o tym samym tytule. Zwraca na to uwagę Jacek Trznadel w pracy pt. *Wciąż Leśmian: „Piłka rzucona w zaświat”*⁵². W interpretacji tej badacz zauważa, że jest to dramat filozoficzny, skonstruowany na zasadzie zestawienia ze sobą przeciwstawnych pierwiastków: życia i śmierci, dwóch planów i sposobów widzenia: chrześcijańskiego i pogańskiego⁵³. Trznadel zwrócił uwagę również uwagę na podobieństwo *Dziejby leśnej* i IV części Mickiewiczowskich *Dziadów*. Analogię z utworem Mickiewicza zauważa także Małgorzata Sugiera w artykule pt. *O „Dziejbie leśnej”*, badaczka akcentuje jednak różnice między dziełami. Stawia również pytanie o powody wybrania przez Leśmiana formy dramatycznej, a nie lirycznej⁵⁴. Zaś Joanna Wawryk w swoich badaniach zwróciła uwagę na postać *Dziewczyny* – obecnej w poezji poety. Dramat *Dziejba leśna* jest ostatnim utworem, w którym się ona pojawia⁵⁵.

Stosunkowo obszerne, choć nie tak, jak w przypadku utworów poetyckich, są badania poświęcone ostatniemu z Leśmianowskich dramatów – *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych*. Aspekty tekstologiczne zostały szczegółowo omówione przez Dariusza

⁵⁰ Zob. D. Pachocki, A. Truszkowski, *Inedita Bolesława Leśmiana*, w: B. Leśmian, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 87-96.

⁵¹ Zob. G. Kalinowski, *Odnalezione utwory Leśmiana*, „Kwartalnik Artystyczny. Kujawy i Pomorze. Rok XIX” 2012, nr 73, s. 162-166.

⁵² Zob. J. Trznadel, *Wciąż Leśmian: „Piłka rzucona w zaświat”*, w: tegoż, *Płomień obdarzony rozumem. Poezja w poezji i poza poezją. Eseje*, Warszawa 1978, s. 15-32.

⁵³ Pisał o tym również Tymoteusz Karpowicz w monografii pt. *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni* (1975).

⁵⁴ Zob. M. Sugiera, *O „Dziejbie leśnej”*, „Dialogi” 1984, nr 1, s. 98-103.

⁵⁵ Zob. J. Wawryk, *Od mitu zdegradowanego do zielonego misterium w twórczości Bolesława Leśmiana*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego. Seria Scripta Humana” 2013, t. 1., s. 107-128.

Pachockiego⁵⁶. Wyakcentowane została także, między innymi przez Katarzynę Fazan koncepcja teatru w teatrze obecna w dziele⁵⁷. Badacze twórczości poety zwrócili również uwagę na związki utworu z *Dziadami* Adama Mickiewicza⁵⁸. Temat ten podejmuję w rozprawie. W publikacji pt. *Świat poza płotem* Gabriel Gała i Magdalena Kokoszka opisali świata przedstawiony dramatu oraz złożone relacje między postaciami⁵⁹. Natomiast Joanna Wawryk zauważyła, że problematyka zawarta w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* związana z zagadnieniem życia pośmiertnego może być interpretowana jako swego rodzaju podsumowanie-synteza całego dorobku Leśmiana⁶⁰.

Warto podkreślić, że w badaniach nad dramatami Bolesława Leśmiana aspekty tekstologiczne, które związane są z faktem, że są to utwory pozostawione przez autora w rękopisach i wydane po raz pierwszy dopiero po jego śmierci, nie są bezpośrednio związane z interpretacją dzieł. Z tego względu podejmuję badania mające na celu odsłonięcie konceptu estetycznego jakim jest Leśmianowski dramat. Praca ma również ukazać związki edytorstwa i sztuki interpretacji, które są sobą zintegrowane w przypadku dzieł brulionowych.

3. Metody badań. O brulionowości

W przypadku wydań dzieł pośmiertnych, jakimi są dramaty Leśmiana „edycja brulionowa”, tzn. edycja udostępniająca manuskrypt w formie podobizn autografów i transliteracji (lub transliteracji topograficznej) tekstu daje badaczowi możliwość interpretacji utworu w nurcie brulionowym. W przypadku utworów rękopiśmiennych – brulionowych ustalenie tekstu dzieła literackiego jest zadaniem bardzo trudnym, a czasem wręcz niemożliwym, ponieważ edytorzy mogą jedynie zbliżyć się do zamierzeń autorskich, natomiast nie są w stanie poznać ich w pełni. Według Marii

⁵⁶ Zob. D. Pachocki, *Historia pewnego dramatu. Zdziczenie obyczajów pośmiertnych Bolesława Leśmiana – aspekt filologiczny*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 1, s. 165–188; D. Pachocki, *Leśmian na warsztacie edytorów. „Zdziczenie obyczajów pośmiertnych”*, w: tegoż, *Laboratorium filologa. Rękopisy Bolesława Lesmiana. Studia przypadków*, Warszawa 2020, s. 107-146.

⁵⁷ Zob. K. Fazan, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych: miłość, śmierć, profanacja oraz głębsze znaczenie*, w: tejże, *Projekty intymnego teatru śmierci: Wyspiański, Leśmian, Kantor*, dz. cyt., s. 207-224.

⁵⁸ Zob. Ł. Kraj, „Zdziczenie obyczajów pośmiertnych” Bolesława Leśmiana wobec tradycji „II części *Dziadów*” Adama Mickiewicza, „Bez Porównania” 2018, nr 1, s. 23-52.

⁵⁹ Zob. G. Gała, M. Kokoszka, *Świat poza płotem*, Katowice 2004.

⁶⁰ Zob. J. Wawryk, „Zdziczenie obyczajów pośmiertnych” Bolesława Leśmiana jako dramat-synteza, „Filologia Polska” 2018, t. 4, s. 275-290.

Prussak współczesne edytorstwo powinno ukazywać wielowariantywność dzieła oraz dynamikę zapisu i koncepcji. Zdaniem badaczki w tradycyjnym edytorstwie naukowym:

[...] dominuje przeświadczenie o istnieniu właściwego tekstu, nietożsamego z jego materialnymi przekazami. [...] W wielu przekazach trzeba więc wytropić ślady jednej niezmiennej intencji, co jak łatwo zauważyć, daje edytorowi nieograniczoną możliwość kompilacji źródeł, poprawiania miejsc uznanych za zniekształcone i interpretacyjnej dowolności.⁶¹

Wśród edytorów toczy się obecnie dyskusja na temat tego, czym jest edycja krytyczna dzieła literackiego, jakie zadanie powinna spełniać oraz przede wszystkim o to, czym jest dzieło literackie. Według Prussak edycja utworów pozostawionych przez autora w rękopisach powinna zbliżać do koncepcji autorskich, ukazywać materialność dzieła, jego niejednoznaczność i uwikłanie w kontekst⁶². Natomiast zdaniem Wojciecha Kruszewskiego dzieło literackie tworzy się na etapie lektury i ustalania w procesie wydawniczym właściwego kształtu utworu, edycja krytyczna jest więc według badacza hipotezą badawczą⁶³. Niezależnie od stanowiska, decyzje edytorskie w znaczący sposób wpływają na interpretację utworu. Czytając tekst brulionowy w edycji, który został ustrukturyzowany⁶⁴ ma się wrażenie, że właśnie tak wygląda zapis autorski i choć jest to tekst dużo łatwiejszy w odbiorze, to jednak daje wrażenie stabilności tekstu, kiedy w rzeczywistości największą jego wartością jest dynamika i płynność.

Interpretacje dzieł dramatycznych Bolesława Leśmiana prowadzę w nurcie brulionowym, zakładającym, że manuskrypt stanowi integralną postać dzieła i w związku z tym należy zwrócić na niego szczególną uwagę, gdy bada się dzieła nie wydane za życia autora. Istotną dla podjętego przeze mnie tematu jest koncepcja dzieła brulionowego

⁶¹ M. Prussak, *Zmierzch edycji krytycznych?*, „Pamiętnik Literacki” 2020, z. 4, s. 31.

⁶² Zob. M. Prussak, dz. cyt.

⁶³ Zob. W. Kruszewski, *Dzieło – horyzont działań edytorskich*, „Pamiętnik Literacki” 2021, z. 1, s. 119-129.

⁶⁴ Pojęcie „tekstu” jest jednym z podstawowych dla edytorstwa naukowego (Zob. K. Górski, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, wyd. 2., Warszawa 1978, s. 10-17; R. Loth, *Podstawowe pojęcia i problemy tekstologii i edytorstwa naukowego*, s. 13-17; T. Dobrzyńska, *Tekst. Próba syntezy*, Warszawa 1993.). Twórcy podstaw edytorstwa naukowego, analizując lingwistyczne teorie tekstu, wyróżniają przede wszystkim dwie cechy: skończoność i spójność. One właśnie wyznaczają kierunek pracy edytorów i kształt tekstu w edycji (Zob. R. Loth, dz. cyt., s. 13.).

autorstwa Ewy Szczegłackiej-Pawłowskiej⁶⁵, która wyznacza istotny kierunek w badaniach nad spuścizną rękopiśmienną pisarzy, pokazując przy tym, jak wartościowa może być sztuka interpretacji dzieł w nurcie „brulionowym”.

Badania Szczegłackiej-Pawłowskiej pozwalają stwierdzić, że we współczesnej myśli historycznoliterackiej zauważa się potrzebę indywidualnego podejścia do utworów pozostawionych przez twórców w formie rękopiśmiennej (opublikowanych po śmierci autora). W *Romantyzmie „brulionowym”* badaczka wskazuje, że dzięki powrotowi do rękopisów, sytuacji powstawania dzieł pośmiertnych i uznaniu brulionowości za kategorię interpretacyjną, można ujrzeć „podskórny”, ukryty w szufladach nurt epoki. Dzieło brulionowe zmusza do tego, aby powrócić do jego rękopiśmiennego kształtu. Rozpoznania na temat kategorii brulionowości – immanentnej cechy utworów pozostawionych przez pisarzy w rękopisach – dowodzą złożoności zagadnienia. Mimo że badaczka skupiała się na lekturze dzieł romantycznych, to konstatacje natury ogólnej są istotne dla dzieł o charakterze „brulionowym”. Odczytania takich tekstów według badaczki powinny:

[...] mieć charakter rozgałęziony, labiryntowy. U jej podstaw tkwi bowiem niejednoznaczność, nierozstrzygalność, która jest zaletą, atutem, osobliwością. Formalny wygląd znaku, palimpsestowa częstokroć struktura wyznaczają trop poszukiwań sensu utworu. Nie należy w badaniach oddzielać tego, co się wzajemnie oświetla i przenika, co symbiotycznie współistnieje (zapis i sens). Nie chodzi o kształt ostateczny tekstu, celem jest poszukiwanie sensu dzieła sztuki, a więc sztuka interpretacji⁶⁶.

W koncepcji Szczegłackiej-Pawłowskiej warsztatowy charakter (plątanina znaków i znaczeń, niewykończoność) tekstów rękopiśmiennych uznać należy za wyjątkowy atut dzieła, ukazujący jego wielowarstwowość. Każdorazowo to struktura dzieła brulionowego wskazuje sposoby postępowania badawczego (zapis wyznacza ścieżki

⁶⁵ Badaczka najpełniej przedstawia założenia swojej koncepcji w rozprawie pt. *Romantyzm „brulionowy”* (Warszawa 2015). A także w licznych artykułach, m. in.: E. Szczegłacka-Pawłowska, *Brulionowość dzieła romantycznego. O sztuce interpretacji znaków w perspektywie estetycznej*, w: *Synthesis viginti annorum. Bielańskie studia humanistyczne*, red. D. Budzanowska-Weglenda, D. Kielak, Warszawa 2023, s. 37-48; E. Szczegłacka-Pawłowska, *Dzieło sztuki brulionowej. O korespondencji Zygmunta Krasińskiego (w świetle kilku listów z Bad Wildungen)*, „Tekstualia” 2022, nr 2, s. 29-42; E. Szczegłacka-Pawłowska, *Doskonałość brulionu. O liryku raptularzowym Juliusza Słowackiego [„Nie zapominaj, że kiedyś ubogi”] publikowanym w edycjach pod tytułem „Do Franciszka Szemiotha”*, „Sztuka Edycji” 2018, nr 1, s. 17-26.

⁶⁶ Tamże, s. 44.

i metody interpretacyjne, a nie metodologia narzuca sposób analizy dzieła). Tak więc badania brulionowe stanowią swego rodzaju projekt lektury głębokiej, która:

[...] musi być podporządkowana naturze tego rodzaju zapisów, powinna być wielokierunkowa i wieloaspektowa, ze względu na materię badawczą. Cały zapis brulionowy staje się tekstem głównym. Ma charakter przestrzenny, ze względu na liczne rozgałęzienia łączące go z miejscem, sposobem zapisu, relacjami z innymi osobami, z całym macierzystym kontekstem⁶⁷.

Podejście do dzieł brulionowych powinno być osadzone w brulionie, podążać w kierunku wyznaczanym przez jego strukturę. Tak ujęty sposób badań uchyla się od narzucenia mu jednej określonej metodologii i skłania ku analizom wieloaspektowym (co wynika właściwie z natury zapisów brulionowych), łącząc w sobie m.in. edytorstwo, tekstologię czy hermeneutykę. W tekście brulionowym zsynchronizowane są bowiem ze sobą: przeżycie wewnętrzne, myśl i zapis⁶⁸. W związku z tym podjęte przeze mnie badania dramatów Bolesława Leśmiana prowadzone będą z uwzględnieniem „kontekstów brulionowych” – okoliczności tworzenia, struktury i sposobu zapisu, kontekstu macierzystego, aspektów edytorskich i interpretacyjnych, które łączą się w lekturze brulionowej. Tego rodzaju badania stały się możliwe dzięki wydaniom opracowanym na nowo z rękopisów przez Dariusza Pachockiego – *Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypek Opętany* (2016), *Bajka o złotym grzebyku* (2011, wydanie przygotowane we współpracy z Arturem Truszkowskim), *Zdriczenie obyczajów pośmiertnych* (2014), a także czterotomowej edycji *Dzieł wszystkich* Bolesława Leśmiana, w której znalazł się, opracowany na nowo z pierwodruku dramat *Dziejba leśna*.

W *Romantyzmie „brulionowym”* została zdefiniowana, ważna w moich analizach, kategoria „brulionowości”:

Brulionowość jest zatem kategorią, która obejmuje wiele aspektów charakterystycznych dla tekstów ukrytych w rękopisach, m.in. fragmentaryczność, urywkowość, nieoficjalność, a także, a może przede wszystkim, zespół rozmaitych uwikłań, w jakich znajduje się niepublikowany przez autora tekst (konkretne relacje, wydarzenia, przeżycia). Wszystkie te cechy nie są wadą czy usterką, ale stają się nośnikami sensów. [...] Skreślenia, powroty, zmiany tekstu i w tekście, to, co jest nie do odczytania, stają się elementami struktury, poetyki brulionowej [...]⁶⁹.

⁶⁷ Tamże, s. 51-52.

⁶⁸ Tamże, s. 48.

⁶⁹ Tamże, s. 52.

Aspekt niewykończenia dzieł pozostawionych przez poetów w rękopisach jawi się tutaj jako atut artystyczny, łączący lekturę „brulionową” z czystym istnieniem, przeżyciem natury egzystencjalnej i psychicznej. Świadczą o tym, przywołane przez Ewę Szczegłacką-Pawłowską, słowa Zofii Stefanowskiej, charakteryzujące późną poezję Juliusza Słowackiego:

Zaryzykowałabym przypuszczenie, że [...] niewykończenie [...] pism, plątanina redakcji, rzutów i wariantów, niejasność ich wzajemnych relacji, to wszystko, co pozwala czytelnikowi łudzić się, że ogląda nie tylko dzieło stworzone, że ogląda dzieło stworzenia, że przez szpary niewykończenia, fragmentowego zawieszenia słów, dojrzeć można istotę liryczności Słowackiego, że to przesądza dziś głównie o atrakcyjności jego pism⁷⁰.

Wydaje mi się, że podobnie jest w przypadku dramatów Bolesława Leśmiana – swoista niewykończoność tych dzieł poczynając od sfery *écriture*, ich charakter brulionowy staje się wartością artystyczną, dopełniającą skomplikowany koncept poety, na który składa się transformacji gatunkowe i językowe oraz nowatorstwo w dziedzinie ówczesnego dramatu i myśli na temat teatru w ogóle.

Zagadnienie brulionowości ma wymiar nie tylko edytorski, ale przede wszystkim kierujący lekturę (interpretację) dzieła, o czym pisała Ewa Szczegłacka-Pawłowska w *Romantyzmie „brulionowym”*. Badaczka zwróciła uwagę na nieoficjalny, bardziej osobisty charakter tekstów brulionowych, który (choć nie jest to regułą) często sprawia, że metoda analizy takich dzieł musi być zindywidualizowana, dostosowana do problemów, jakie stawia przed odbiorcą konkretny rękopis. Określenie „brulionowy” zdaniem Szczegłackiej-Pawłowskiej:

[...] wyznacza k i e r u n e k b a d a w c z y, lekturę w stronę tego, co ukryte w konkretnym rękopisie, w głąb „tekstury”, ku sferze *écriture*. Brulion jest początkiem. Romantyzm „brulionowy” nie odnosi się zatem do badania brulionowych wersji tekstów w celu ustalenia genezy tekstu bądź jego ostatecznej wersji, ma znaczenie szersze. [...] Utwory literackie oraz inne zapisy pochodzące ze sfery niepublikowanej często

⁷⁰ Z. Stefanowska, *Drugi wieszcz?*, w: *Rok Słowackiego w Przemyślu. Materiały konferencji naukowej. Przemyśl 24-25 XI 1999 r.*, red. J. Starnawski, Przemyśl 2001, s. 10, cyt. za: E. Szczegłacka-Pawłowska, *Romantyzm „brulionowy”*, dz. cyt., s. 47.

tworzą obszar poszukiwania przez autora istoty samego siebie, własnej tożsamości i z tej perspektywy – sensu istnienia⁷¹.

Utwory brulionowe są (lub mogą być) dla artysty przestrzenią, w której zmateriałizowane zostają jego pomysły twórcze. Dlatego odznaczać się mogą pewnym nieuporządkowaniem, nawrotowością myśli (wariantywność fragmentów), co sprawia, że trzeba je odczytywać wielokierunkowo.

Na gruncie polskim ważną rozprawą omawiającą i rozwijającą badania nad kulturą rękopisu jest monografia Wojciecha Kruszewskiego pt. *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka zadawania pytań*⁷². W monografii badacz ukazuje, w jaki sposób możliwe jest kształtowanie interpretacji dzieł literackich poprzez poszerzanie materiału pomocniczego o bruliony utworów. Proces twórczy jest ważny dla Kruszewskiego, ponieważ jest świadectwem, zapisem w jaki sposób tekst powstawał. Badacz, powołując się na myśl edytora naukowego Fredsona Bowersa, stwierdza, że jeśli chce się poznać dzieło literackie, a taki jest cel badań, należy przeanalizować proces formowania się dzieła.

[...] jeśli nie prześledzimy, jak dzieło rozrastało się przez [kolejne stadia] szkiców i rewizji, lekceważymy najpotężniejsze narzędzie dla zrozumienia sztuki autora⁷³.

W koncepcji Kruszewskiego tekst rękopiśmienny jest dokumentacją procesu twórczego, który ukazuje ścieżki rozwoju dzieła. Kolejne redakcje autorskie (nie muszą one znajdować się w jednym manuskrypcie) są świadectwem tego, w jaki sposób autor kształtował dzieło:

[...] to potencjalnie wieloetapowy i wielokierunkowy akt, którego podmiotem jest autor, a wynikiem dzieło literackie. Wieloetapowość oznacza, że czynność ta przebiega w fazach, dla których reprezentatywne są zapisy utrwalające dzieło literackie w określonej postaci i/lub dokumenty potrzebne do skomponowania tego dzieła. Różnokierunkowość oznacza, że te określone postaci dzieła w chwili powstawania mają dla autora wartość postaci ostatecznej, że powstają po to, aby unieważnić postaci powstałe poprzednio.

⁷¹ E. Szczeglacka-Pawłowska, *Romantyzm „brulionowy”*, dz. cyt., s. 23.

⁷² Zob. W. Kruszewski, *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka zadawania pytań*, Lublin 2010.

⁷³ F. Bowers, *The New Look in Editing*, „South Atlantic Bulletin” 1970, no 1, s. 7, cyt. za: W. Kruszewski, dz. cyt., s. 45.

Wieloetapowość i różnokierunkowość procesu twórczego to cechy potencjalne, nie można bowiem wykluczyć, by jakieś dzieło powstało w jednym rzucie aktu twórczego⁷⁴.

Pojawia się inspirujące pytanie: co w przypadku, gdy jedyną istniejącą lub zachowaną formą jest brulion? A także w sytuacji, kiedy wieloetapowość, o której pisze Kruszewski, reprezentowana jest w postaci jednego tekstu dokumentującego wszystkie fazy? Mam tu na myśli sytuację, w której autor wszystkie redakcje i pomysły zapisał w jednym brulionie. Gdy w czasie procesu twórczego powstał tylko jeden przekaz, który nie jest czystopisem. Czy wówczas możemy uznać taki rękopis za dzieło⁷⁵?

Badania Kruszewskiego ukazują, że rozpoznania na temat istniejących w każdym utworze potencjalności, wiążących się z aktem twórczym, są ważne dla dzieł brulionowych. Uznanie rękopisu za kontekst macierzysty dzieła otwiera interpretację utworu, ukazuje niejednoznaczność utworów, ich wieloaspektowość.

Na ową nieuchwytność i niejednoznaczność tekstów pozostawionych przez pisarzy w rękopisach zwraca uwagę, interpretując utwory romantyczne niepublikowane za życia autorów, Ewa Szczegliacka-Pawłowska:

Niejednokrotnie miałam wrażenie, że zajmuję się materią łącie pajęczą, która rwie mi się w dłoniach, która jest jak koronkowy wzór, w którym wolne, niewypełnione przestrzenie są jego integralną częścią. Nie dążyłam do jednoznacznych odpowiedzi, choć rękopis zawsze ma wymiar konkretny⁷⁶.

W zapisie rękopiśmiennym znajdują się czasami warianty pewnych fragmentów. W praktyce edytorskiej wybór jednego z nich jest możliwy dzięki krytyce wewnętrznej tekstu. Dla interpretacji dzieła w nurcie brulionowych niejednoznaczność zapisów autorskich jest jednak, zawartą w strukturze rękopisu, czysta potencja, możliwością, która pozwala na poszerzenie interpretacji. Nawet skreślenie jednego fragmentu i dopisanie kolejnego nie przesądza o unieważnieniu tego pierwszego, gdyż autor (w czasie decydujących prac) mógłby właśnie tę wersję, mimo swojej wcześniejszej zdawałoby się niechęci, uznać za „lepszą”. Działania zarówno filologiczne, jak i edytorskie powinny

⁷⁴ W. Kruszewski, dz. cyt., s. 43.

⁷⁵ Kruszewski w artykule pt. *Dzieło – horyzont działań edytorskich* zauważa, że żadna edycja nie jest w stanie zastąpić dokumentu literackiego (przekazu autorskiego, rękopisu). W związku z tym celem edycji naukowej nie jest stworzenie kopii dokumentu, ale krytyczne ustalenie tekstu dzieła literackiego (Zob. W. Kruszewski, *Dzieło – horyzont działań edytorskich*, dz. cyt., s. 123.).

⁷⁶ E. Szczegliacka-Pawłowska, *Romantyzm „brulionowy”*, dz. cyt., s. 16.

zmierzać ku ukazaniu bogactwa dzieła artystycznego, co jest możliwe dzięki wydaniom dokumentującym tekst brulionowy. Stąd wysoka wartość naukowa publikacji opracowanych przez Dariusza Pachockiego dla badań nad twórczością Leśmiana.

Aby uzupełnić charakterystykę badań autora *Rękopisów i form*, chciałabym podkreślić, że znaczącemu przesunięciu względem tradycyjnej krytyki genezy ulega cel badań. Kruszewskiego interesuje nie tyle sam proces wypowiedzania (jest ważny wówczas, gdy niesie ze sobą informacje o dziele), ile tworzące się w procesie twórczym bruliony, które w perspektywie interpretacji utworu opublikowanego stają się jego najbliższym kontekstem. Podsumowując pierwszą, teoretyczną część swojej rozprawy, badacz stwierdza: „[...] skoro możliwa jest historia literatury, skoro możliwe jest uprawianie interpretacji intertekstualnej, tym bardziej możliwa jest interpretacja dzieła w kontekście jego brulionów”⁷⁷.

Brulion dzieła wydanego jest, w koncepcji Kruszewskiego, najbliższym kontekstem utworu, niejako jego źródłem, dlatego w najbardziej naturalny sposób uprawnione jest kształtowanie przez niego interpretacji utworu tak, jak dzieje się to w przypadku interpretacji intertekstualnych. Jednak zamiast sięgać dalej ku innym dziełom tego samego pisarza oraz tekstom epoki, czy całej literatury i kultury, Kruszewski proponuje czerpanie właśnie z brulionów jako materiału, który w najbardziej pierwotny sposób związany jest z dziełem, a także najlepiej może pomóc przy interpretacji niejasnych fragmentów. Wojciech Kruszewski, analizując ustalenia Romana Lotha⁷⁸ i definicję strukturalistyczną „tekstu” autorstwa Teresy Kostkiewiczowej⁷⁹, tak scharakteryzował zależność dzieła wydanego i związanych z nim tekstów „brulionowych”: „[...] w trakcie procesu twórczego powstaje jedno dzieło, ale wiele tekstów”⁸⁰. W odniesieniu do brulionowych dramatów Leśmiana (istniejących w jednym manuskrypcie), które nie zostały wydane za życia poety, należy przyjąć tezę, że: w procesie twórczym powstaje wiele dzieł, które może, ale nie musi, łączyć jedna myśl autorska. Każdy manuskrypt może być lub stać się dziełem.

⁷⁷ W. Kruszewski, dz. cyt., s. 115.

⁷⁸ Zob. R. Loth, dz. cyt.

⁷⁹ Zob. T. Kostkiewiczowa, *Tekst II*, w: *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, Wrocław 1998, s. 575.

⁸⁰ W. Kruszewski, dz. cyt., s. 32.

Ze względu na zawile losy edycji dramatów poety oraz przede wszystkim fakt, że są to utwory pozostawione w rękopisach, brulionowość uznaję za nadrzędną kategorię interpretacyjną. Nie jest to kategoria utworzona tylko na potrzeby edytorstwa – ma ona wymiar interpretacyjny, a przede wszystkim historycznoliteracki. Dzieło brulionowe przekracza rzemiosło edytorskie, ukazując, jak nierozzerwalnie łączy się z interpretacją tego typu utworów. Dramaty Leśmiana posiadają nadany przez autora tytuł, zapisane są w osobnych zeszytach. Rękopis *Pierrota i Kolombiny* oraz *Skrzypka Opętanego* zostały podpisane przez autora pełnym imieniem i nazwiskiem, natomiast *Bajka o złotym grzebyku* jest sygnowana pseudonimem Jan Łubin. Mimo że teksty odznaczają się pewnym nieuporządkowaniem (nawet rękopisy dramatów Leśmiana uznawane przez edytorów za czystopisy nie są pozbawione śladów wahań autorskich, świadczących o tym, że proces twórczy nie został zakończony w momencie zapisania tekstu), to noszą znamiona dążenia w stronę pewnej formy dramaturgicznej. W odróżnieniu od dzieł brulionowych epoki romantyzmu, o których pisała Szczeglacka-Pawłowska, dramaty Leśmiana nie są dziełami mającymi prywatny, osobisty charakter. Wynika to z jednej strony z faktu, że poeta nosił się z zamiarem wystawienia utworów w teatrze – *Pierrot i Kolombina*, *Skrzypek Opętany*, *Bajka o złotym grzebyku*⁸¹, z drugiej zaś, że Leśmian planował wydanie dramatów – *Dziejba leśna*, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* – jako część zbioru wierszy pt. *Dziejba leśna*⁸². Jednak zamiary poety nie zostały urzeczywistnione. Dramaty Leśmiana nie zostały opublikowane za życia autora, dlatego miał on możliwość dalszej pracy nad kształtem utworów. Dzieła te nie posiadają swoich odmian, szkiców, są jedynymi materialnymi świadectwami konkretnego, indywidualnego aktu twórczego artysty – są dziełami. Ważny element utworów brulionowych stanowi kontekst macierzysty oraz okoliczności powstania tekstów, które wpływają na tożsamość dzieł. Dlatego materiałami oświetlającymi utwory pośmiertne Leśmiana są wspomnienia o poecie oraz jego korespondencja. Właściwie wszystkie utwory dramatyczne autora *Dziejby leśnej* oświetlają się wzajemnie, tworząc odrębny nurt twórczości. Leśmianowskie dramaty ukazują przestrzeń poszukiwań nie tylko artystycznego wyrazu, lecz także filozoficznej myśli – o istocie człowieka i sztuki. Mnogość odnotowanych w rękopisach interwencji autorskich kieruje uwagę na wieloaspektowość dzieł. Brulion jest dowodem procesu rodzących się idei, które

⁸¹ Zagadnienie poruszę szczegółowo w rozdziałach poświęconych interpretacjom dramatów.

⁸² Kwestia zostanie omówiona w rozdziale drugim (część druga) dysertacji.

stanowią podstawę rozpoznań badawczych odnoszących się do sensów i kształtu dzieła. Przedmiotem rozprawy doktorskiej jest zatem szeroko pojęta, złożona koncepcja estetyczna Leśmianowskiego dramatu.

4. Losy Leśmianowskich dramatów

Interpretacje dramatów Bolesława Leśmiana w nurcie badań brulionowych kierunkują uwagę w stronę procesów twórczych i historii manuskryptów. W związku z tym należy traktować losy rękopisów i ich wydań jako podstawowe ogniwo analizy.

Dramaty Leśmiana, oprócz *Dziejby leśnej*, która została wydana w pośmiertnym zbiorze poezji w 1938 roku, aż do 1985 roku, kiedy ukazała się edycja tzw. dramatów mimicznych opracowanych przez Rochelle Heller Stone⁸³, nie były znane wśród czytelników, zaś dla badaczy stanowiły jedynie informację bibliograficzną. Długoletni brak dostępu do autografów Leśmiana jest wynikiem sytuacji życiowej w jakiej znalazła się rodzina zmarłego poety. Co wiązało się z wyjazdem z Polski. Do dziś rękopisy, które były w posiadaniu Zofii Leśmianowej, znajdują się w zbiorach Harry Ransom Center – Uniwersytet Teksasński w Austin (Teksas, Stany Zjednoczone). Losy manuskryptów stanowią istotny czynnik kształtujący tożsamość dzieł pośmiertnych. Oprócz pierwodruku dramatu *Dziejba leśna* (powstał w latach trzydziestych dwudziestego wieku), który ukazał się w 1938 roku⁸⁴, edycje pozostałych dramatów Leśmiana miały miejsce dopiero kilkadziesiąt lat po śmierci poety (*Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypek Opętany* 48 lat, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* 74 lat, a *Bajka o złotym grzebyku* 77 lat⁸⁵). W związku z tym pierwszy etap badań filologicznych stanowią rozpoznania natury historycznej – zbadanie losów manuskryptów, a w konsekwencji sytuacji wydawniczej dzieł. Na potrzeby niniejszej rozprawy, w celu przedstawienia złożonego kontekstu

⁸³ Jest to pierwsze wydanie rękopiśmiennej spuścizny po Leśmianie, pozostałe dramaty ukazały się jeszcze później, pisałam o tym w pierwszej części wprowadzenia.

⁸⁴ Zob. B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dziejba leśna*, zebrał i do druku przygotował A. Tom, Warszawa 1938, s. 73-91.

⁸⁵ Zob. B. Leśmian, *Pierrot i Kolombina*, w: tegoż, *Skrzypek Opętany*, oprac. R.H. Stone, Warszawa 1985, s. 127-172; B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, w: tegoż, *Skrzypek Opętany*, oprac. R.H. Stone, dz. cyt., s. 173-242; B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, Lublin 2014; B. Leśmian, *Bajka i złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, oprac. A. Truszkowski, D. Pachocki, Lublin 2011, s. 31-85.

historycznego, przytoczę za ustaleniami Dariusza Pachockiego, najważniejsze informacje na temat losów Leśmianowskich rękopisów dramatów⁸⁶.

W czasie Powstania Warszawskiego, w sierpniu 1944 roku Zofia Leśmianowa wraz z córką Marią Ludwiką Mazurową opuszczając stolicę, zabrały ze sobą część spuścizny po poecie – manuskrypty dzieł niewydanych za jego życia, były to: *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, *Pierrot i Kolombina*, *Skrzypek Opętany*, *Bajka o złotym grzebyku*, *Życie – snem*, *Satyr i Nimfa*, *Kołysanka*⁸⁷. Jak wspomina Mazurowa, zanim osiadły z matką w Argentynie, najpierw trafiły do obozu koncentracyjnego Mauthausen. W tej trudnej sytuacji życiowej, kwestia zabezpieczenia rękopisów Bolesława Leśmiana była bardzo ważna, Maria Ludwika pisała:

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, pięłyśmy się z matką pod górę, z trudem dźwigając drogocenny tobolek⁸⁸.

Aby uniknąć konfiskaty bezcennych manuskryptów, kobiety pozostawiły je u wójta. Z listów Marii Ludwiki do Aleksandra Janty-Połączyńskiego wynika, że najprawdopodobniej w czasie ich pobytu w obozie przeglądał on zeszyty z rękopisami i być może zgubił początkowe kartki manuskryptu *Satyra i Nimfy*⁸⁹. Choć córka Leśmiana o tym nie wspomina, można przypuszczać, choć to tylko hipoteza (nie posiadamy dowodów), że wśród zaginionych materiałów znajdowały się nieznane dziś (a może też

⁸⁶ Informacje na temat historii manuskryptów Leśmiana, jeśli nie podaję innego źródła, przytaczam za: D. Pachocki, *Zeszyty zamiast sreber. Losy ocalonych rękopisów*, w: tegoż, *Laboratorium filologa. Rękopisy Bolesława Leśmiana Studia przypadków*, dz. cyt. (Pierwodruk tekstu ukazał się w czasopiśmie, zob. D. Pachocki, *Zeszyty zamiast sreber. Losy ocalonych rękopisów*, „Arcana” 2013, nr 4/5, s. 206-229.).

⁸⁷ Oprócz rękopisów utworów literackich, w zbiorach rodziny Leśmiana znalazły się również dwa listy. Spis posiadanych przez rodzinę Leśmiana manuskryptów znajduje się w liście Marii Ludwiki Mazurowej do Jacka Trznadla z marca 1959 roku. Zob. J. Trznadel, *Aneks. Lity rodziny Leśmiana*, w: B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, red. J. Trznadel, Warszawa 2012, s. 471 (list nr 2).

⁸⁸ M.L. Mazurowa, *Podróże i praca twórcza Bolesława Leśmiana*, dz. cyt., s. 42-43.

⁸⁹ Informacje z listów rodziny Leśmianów znajdujących się w zbiorach Biblioteki Narodowej (sygn. 12844. BN, k.27.) cyt. za: D. Pachocki, *Zeszyty zamiast sreber. Losy ocalonych rękopisów*, w: tegoż, *Laboratorium filologa. Rękopisy Bolesława Leśmiana Studia przypadków*, dz. cyt., s. 18-19.

nigdy nieistniejące) dwa pierwsze akty *Bajki o złotym grzebyku*. Jest to tylko przypuszczenie, być może wspomniane akty nigdy nie powstały.

Według ustaleń Pachockiego, po dwudziestodniowym pobycie w austriackim obozie Mauthausen żona i córka Leśmiana zostały zmuszone do trwającej dziewięć miesięcy przymusowej pracy w fabryce nici. Wcześniej kobiety odebrały rękopisy od wspomnianego wójta i zabrały je ze sobą do Stadl-Paura, gdzie pracowały. Zakończenie wojny umożliwiło im wyjazd do Włoch. Tam Maria Ludwika Mazurowa podjęła pracę w Biurze Poszukiwań Osób Zaginionych Czerwonego Krzyża. Dzięki temu kobiety odnalazły męża Wandy (młodszej córki Leśmianów) – Denisa Hillsa. W tym czasie Wanda (nazywana Dunią) przebywała wraz z córką Gillian, w domu opieki w Kairze. Ze względu na chorobę płuc (Wanda cierpiała na gruźlicę), musiały one zmienić miejsce zamieszkania na mniej uciążliwe pod względem panujących temperatur. Dzięki pomocy wojska zostały przetransportowane do Neapolu. Tam możliwe było spotkanie Wandy z Zofią i Marią oraz przebywającym wówczas we Włoszech Denisem Hillsem. Warto podkreślić, że rękopisy były stałą częścią bagażu rodziny poety (Zofii Leśmianowej i Marii Ludwiki, które podróżowały wspólnie). W roku 1946 Wanda z córką udały się do uzdrowiska w Davos, zaś starsza córka Leśmiana wraz z matką popłynęły do Londynu, a stamtąd do Buenos Aires. Jednak już zimą 1947 roku, obydwie panie wróciły do Anglii, ponieważ chciały, aby Wanda zamieszkała z nimi, gdy wróci ze Szwajcarii. Dunia nie poparła pomysłu siostry i matki, dlatego kobiety, w 1949 roku, ponownie wróciły do Argentyny. Ich warunki życiowe nie były łatwe, ze względu na problemy finansowe oraz wymagania klimatu Zofia musiała zmienić swoją technikę malarską (zmiana farb olejnych na temperę).

Poznanie Alojzego Mazura, przyszłego męża Marii Ludwiki, nieco poprawiło sytuację materialną, choć i tak była ona trudna.

Nadal w posiadaniu kobiet znajdowała się teczka z rękopisami zmarłego poety, która wraz z właścicielkami przebyła długą drogą najpierw po Europie, a później przez ocean aż do Argentyny. Celem Zofii Leśmianowej było opublikowanie spuścizny po mężu, jednak problemy finansowe sprawiły, że nie mogła tego zrobić bez uzyskania odpowiedniego wynagrodzenia za udostępnienie rękopisów.

Zainteresowanie manuskryptami znajdującymi się w posiadaniu Leśmianowej wzrosło w 1956 roku, gdy nakładem wydawnictwa „Veritas” ukazują się *Klechdy polskie* autorstwa Leśmiana. Luki w tekście (kilka stron utworu zostało zagubionych) *Wiedzmy* zwróciły uwagę Marianka Pankowskiego, który zwrócił się do Jerzego Giedroycia,

związanego z wydawaną w Maisons-Laffitte „Kulturą”, z pytaniem, czy posiada on adres do właścicielek rękopisów po Leśmianie. Tekst utworu pt. *Wiedźma* stał się w 1914 roku przedmiotem sporu między autorem a Jakubem Mortkowiczem. Wydawca żądał od poety wprowadzenia zmian w niektórych fragmentach (najpewniej owe luki były właśnie wynikiem ingerencji Mortkowicza). Leśmian pisał o tej sytuacji w korespondencji z Zenonem Przesmyckim:

Kochany Panie Zenonie!

Zwracam się do Was z prośbą płacziwą. Mortkowicz zażądał w imieniu dzieci przenajgłębszych zmian w jednej klechdzie mojej pt. *Wiedźma*. – Stworzyłem, jak mi się zdaje, prozę cenną i do cna własną, nie licząc się z nikim i niczym. Pod ogólnym tytułem *Klechdy* zgromadziłem sporo ciekawych postaci ludzkich, nadałem utworom arcyzm, wysnuty z napomknien ludowych, a oparty na równości świata i zaświata. Na tych dwóch szalach – ziemskiej i niebieskiej – zważyłem duszę ludzką, notując skrętnie każde uchylenie się tej lub innej szali. Mówię Wam to w zupełnej przed Mortkowiczem tajemnicy, gdyż Mortkowicz przede wszystkim uważa te klechdy za zwykłe, zda się, przypowiadki ludowe. Otóż wydaje mu się, że sceny, pełne zgrozy i zmysłowości, nie nadają się dla dzieci. Przed wykonaniem obstalunku – uprzedził go Drzewiecki, że pisząc *Klechdy* nie mogą liczyć się z dziećmi, jeno z „dorosłymi” – wiedział bowiem o zbrodniczym i fallicznym pierwiastku *Klehd*. Młodzież może je czytać, jak czyta *Balladynę*, *Makbeta* lub balladę: „Zbrodnia to niesłychana...” itd. Wydaje się Mortkowiczowi, że dorosły czytelnik nie może *Klehd* (bajd) czytać. Pisałem mu o Gogolu, o Poem i o Hoffmianie. Zakwestionował mi *Wiedźmę* [...] ⁹⁰.

Leśmian uważał wydanie okrojonego objętościowo zbioru za chybiony pomysł, Mortkowicz natomiast nie chciał dopuścić do druku bez odpowiednich poprawek. W związku z tym *Klechdy polskie* w ogóle nie ukazały się za życia poety. W londyńskim wydaniu z 1956 roku Pankowski znalazł informacje o braku kilku kart. Badacz podejrzewał, że jest on wynikiem cenzury wydawnictwa. Aby udowodnić swoją tezę zamierzał porównać edycję z rękopisami.

Pankowskiemu udało się uzyskać adres spadkobierczyń Leśmiana. Ich odpowiedź, choć zaprzeczająca, że są w posiadaniu manuskryptu *Klehd*, zaintrygowała badacza, ponieważ kobiety napisały, że nie posiadają manuskryptów, o które pyta, natomiast w ich rękach znajdują się inne niewydane dotychczas autografy zmarłego poety. Informacje były na tyle interesujące, że Pankowski zaczął zabiegać, aby paryska

⁹⁰ B. Leśmian, *Listy*, w: tegoż, *Dziela wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, dz. cyt., s. 404-405 (list nr 99).

„Kultura” wydała owe niepublikowane utwory. Sam zaś chciał podjąć się ich opracowania.

Według ustaleń Pachockiego, to kwestie finansowe zaważyły na braku porozumienia między Jerzym Giedroycem i Marianem Pankowskim a rodziną poety. Zofia Leśmianowa i Maria Ludwika chciały z jednej strony poprawić swoją sytuację materialną dzięki ocalonej spuściźnie poety, z drugiej zaś zależało im na publikacji utworów, ale nie na sprzedaży rękopisów. W tym samym czasie w Polsce również zrodził się pomysł wydania nieznanych wówczas dzieł Leśmiana. Przygotowaniem edycji w ramach prac Państwowego Instytutu Wydawniczego miał zająć się Jacek Trznadel.

Ze względu na znaczną odległość dzielącą zainteresowanych publikacją rękopisów, konieczność rozciągniętej w czasie korespondencji, brak możliwości spotkania się, weryfikacji materiałów, opracowania rozwiązania korzystnego dla wszystkich, zaczęły tworzyć się spięcia i niejasności między właścicielkami rękopisów a Giedroycem i Pankowskim. Ten drugi podejrzewał nawet, że Leśmianowa chce sprzedać jedynie część materiałów, natomiast ważniejsze teksty odda dla Państwowego Instytutu Wydawniczego (w którego imieniu występował Trznadel). W związku z tym w korespondencji z Giedroycem Pankowski 2 października 1958 roku pisał:

Wydaje mi się, że kobita chce podzielić spuściżnę na DWIE CZĘŚCI i sprzedać dwu wydawcom, albo „książką” nazywa rękopisy po śp. Mężu. Proponuję, żeby postawić sprawę jasno: kupi Pan od niej wszystkie rękopisy, bez reszty. I w żadnym wypadku nie zgodzi się Pan na ich rozproszenie po świecie itd... Niech więc dostarczy Panu dokładnego spisu (tytuły, z podaniem, czy chodzi o wiersz, czy o prozę, czy o dramat? Za każdym razem o ilość stron). Bo lepiej zrezygnować z interesu, niż kupić zmiotki, podczas gdy PIW wyda teksty zasadnicze. Jestem przekonany, że z powodów bardzo przyziemnych Leśmianowa skłoni się raczej ku decyzji, która będzie nam odpowiadać..., bo wydawnictwo krajowe nie płaci za granicą w ogóle, (i nawet Camus i Sartre muszą odebrać honoraria w Kraju i w złotych)⁹¹.

Zgodnie z instrukcjami Pankowskiego Giedroyc zwrócił się z prośbą do Zofii Leśmianowej o spis rękopisów. Żona poety była skłonna udostępnić opisy tekstów, które

⁹¹ Zob. List Mariana Pankowskiego do Jerzego Giedroycia z dnia 2 października 1958: sygn.: ILK Kor Red Leśmian, ILK KOR RED Mazurowa, ILK KOR RED Leśmianówna, ILK KOR RED Pankowski M/t. 1-2, cyt. za: D. Pachocki, *Zeszyty zamiast sreber. Losy ocalonych rękopisów*, w: tegoż, *Laboratorium filologa. Rękopisy Bolesława Leśmiana Studia przypadków*, dz. cyt., s. 28.

Korespondencja Między Marianem Pankowskim, Jerzym Giedroycem, Zofią Leśmianowsą oraz Marią Ludwiką Mazurową znajdują się w zbiorach Instytutu Literackiego w Maisones-Laffitte.

znajdowały się w jej posiadaniu, ale oczekiwała również jasnej oferty finansowej. Fakt, że kobiety nie chciały przesłać rękopisów Leśmiana do Maisones-Laffitte uniemożliwił Pankowskiemu realizację własnych planów naukowych. 3 listopada 1958 roku redaktor „Kultury”, podejrzewając już zapewne, że projekt, w którym zdecydował się uczestniczyć, nie dojdzie do skutku, instruowany przez Pankowskiego pisał do Leśmianowej z propozycją zakupu rękopisów:

Nie znając rękopisów, nie sposób określić warunków, jakie mógłbym zaproponować. Proponuję więc Pani przysłanie ich [rękopisów] przesyłką poleconą (najchętniej pokryję koszt), a możliwie najszybciej, po zapoznaniu się z rękopisami, podam swoje propozycje⁹².

Na list odpisała Maria Ludwika Mazurowa, która podkreślała, że: „nie leży w naszych planach sprzedaż rękopisów ojca, li tylko wydanie ich, możemy przysłać tylko fotokopię, oczywista w przypadku, gdybyśmy doszli do porozumienia”⁹³. W związku z taką rozbieżnością stanowisk dalsze działania mające na celu edycję ineditów Leśmiana zostają przerwane.

Wówczas, jak ustalił Pachocki, w roku 1958, korespondencję z rodziną autora *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* podjął Trznadel również zainteresowany pracą nad rękopisami. Ponownie na przeszkodzie w realizacji planów wydawniczych stanęły kwestie finansowe. Leśmianowa w listach do badacza twórczości poety wspominała, że przygotowuje wydanie niepublikowanych dzieł męża, natomiast później jest skłonna przekazać rękopisy do Polski, oczekuje jednak odpowiedniego wynagrodzenia. Po konsultacjach z pisarzami przebywającymi w Buenos Aires zostają one wycenione na 3000 dolarów⁹⁴. Zarówno trudna sytuacja materialna, jak i fakt, że Leśmianowa nie otrzymywała od wydawnictw krajowych honorariów ze sprzedaży wydań dzieł Leśmiana, sprawia, że żona poety nie była skłonna ofiarować rękopisów nieodpłatnie.

⁹² List Jerzego Giedroyc'a do Zofii Leśmianowej, cyt. za: D. Pachocki, *Zeszyty zamiast sreber. Losy ocalonych rękopisów*, w: tegoż, *Laboratorium filologa. Rękopisy Bolesława Leśmiana Studia przypadków*, dz. cyt., s. 30.

⁹³ Lis Marii Ludwiki Mazurowej do J. Giedroyc'a, cyt. za: tamże.

⁹⁴ List Marii Ludwiki Mazurowej do Jacka Trznadla z 3 lipca 1962 roku: „Cena rękopisów ojca łącznie z baletem *Skrzypek opętany* została oszacowana przez tutejszych literatów na sumę 3000 dolarów”. J. Trznadel, *Aneks. Listy rodziny Leśmiana*, w: B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, dz. cyt., s. 484 (list nr 12). W liście Marii Ludwiki nie podane są nazwiska osób, które dokonały wyceny rękopisów Leśmiana.

Ówczesny dyrektor Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego – Jan Baculewski oraz Instytut Józefa Piłsudskiego w Ameryce wydawali się zainteresowani pozyskaniem do swych zbiorów ineditów poety, jednak nawet początkowo proponowane przez rodzinę Leśmiana kwoty – 1000, a później 500 dolarów (a tym bardziej ostateczna cena 3000 dolarów) była wówczas zbyt wysoka, by zdecydowano się na zakup.

Ze względu na zaistniałe trudności, w 1962 roku Trznadel zwrócił się listownie do Aleksandra Janty-Połczyńskiego (antykwariusza i polskiego pisarza mieszkającego w Nowym Yorku) z prośbą o pomoc i rozmowy z Instytutem Józefa Piłsudskiego. Janta-Połczyński będąc w Argentynie, zawarł w 1960 roku znajomość z żoną oraz córką Leśmiana. Skutkowała ona utrzymującą się między nimi korespondencją. Dwa lata po śmierci Zofii Leśmianowej – w 1966 roku – Maria Ludwika zwróciła się listownie do Janty-Połczyńskiego z ofertą sprzedaży rękopisów po ojcu:

Czekając już od pewnego czasu zapowiadanego przez p. Tadeusza Dąbrowskiego listu, który domyślam się, że jest zapewne w swej treści ponownym poruszeniem sprawy rękopisów mego Ojca śp. Bolesława Leśmiana, postanowiłam sama w tej materii do Wielce Szanownego Pana się zwrócić. Sprawa jest o tyle dla nas paląca, że chodzi o niewydane drukiem utwory⁹⁵.

Pieniądze pozyskane ze sprzedaży rękopisów Mazurowa chciała przeznaczyć na zakup nagrobka dla zmarłej matki. Jakiś czas później dostała od Janty-Połczyńskiego pozytywną odpowiedź, w której informował on córkę Leśmiana, że postara się znaleźć dla nich nabywcę. W związku z tym antykwariusz wysłał wiadomość do Wiktora Weintrauba związanego z Uniwersytetem Harvarda (Cambridge), Czesława Miłosza, który pracował na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkley oraz Tymona Terleckiego z Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie w Londynie. Mimo początkowego zainteresowania ze strony Weintrauba nie doszło do zakupu. Dopiero jakiś czas później, za kwotę 2000 dolarów, Mazurowa zgodziła się sprzedać archiwalia. Nabywcą był sam Janta-Połczyński, który liczył, że z czasem uda mu się znaleźć instytucję, która zabezpieczy rękopisy. Ostatecznie do sprzedaży manuskryptów (*Pierrot i Kolombina*,

⁹⁵ List Marii Ludwiki Mazurowej do Aleksandra Janty-Połczyńskiego z 9 maja 1966 roku. Znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej, sygn. 12884. BN, k. 14, cyt. za: D. Pachocki, *Zeszyty zamiast sreber. Losy ocalonych rękopisów*, w: tegoż, *Laboratorium filologa. Rękopisy Bolesława Leśmiana Studia przypadków*, dz. cyt., s. 41.

Skrzypek Opętany, Bajka o złotym grzebyku, Zdziczenie obyczajów pośmiertnych, Życie-snem) będących własnością Marii Ludwiki Mazurowej doszło 30 marca 1967 roku.

W 1971 roku Janta-Pończyński za pośrednictwem domu aukcyjnego „House of El Dieff” sprzedał za 7500 dolarów zakupione wcześniej od córki poety rękopisy dzieł Leśmiana. Nabywcą był Uniwersytet Teksasński w Austin (Teksas, Stany Zjednoczone), gdzie w tamtejszych zbiorach znajdują się obecnie.

Oprócz manuskryptów dzieł niedrukowanych, które żona i córka Leśmiana z takim poświęceniem przechowywały przez wiele lat, istnieje również drugi wątek rękopiśmiennej spuścizny po zmarłym poecie – losy manuskryptów dzieł wydanych. Ze wspomnień Marii Ludwiki Mazurowej wiemy, że gdy wybuchło powstanie warszawskie starała się ona wraz z matką zabezpieczyć także rękopisy utworów opublikowanych:

Bruliony w czarnej, ceratowej okładce. Zaginione rękopisy. Nie udało nam się uratować wszystkich i wynieść z płonącego domu. Matka osłabła z rozpacz. Nie była w stanie listka podnieść z ziemi. Przecież płonąła Warszawa. A mimo to przeniosłam pękata walizkę na Rakowiecką, do jeszcze nietkniętego ogniem domu. Stał naprzeciwko zaimprovizowanej przez Niemców twierdzy⁹⁶.

Walizka z rękopisami dzieł opublikowanych przed wybuchem powstania, wśród których najprawdopodobniej znajdował się autograf dramatu *Dziejba leśna*, a także obrazy malarskie autorstwa Zofii Leśmianowej, zostały ukryte przez rodzinę poety w piwnicy kamienicy na Rakowieckiej w Warszawie. Budynek przetrwał wojnę. Pod koniec lat pięćdziesiątych XX wieku Jacek Trznadel otrzymał od żony Leśmiana upoważnienia, by odebrać w jej imieniu pozostawione rękopisy oraz płótna. Nigdy jednak nie udało się ich odnaleźć.

Większość autografów Leśmiana została zniszczona lub zaginęła w czasie II wojny światowej. Rodzina poety, opuszczając stolicę w trakcie powstania warszawskiego, z wielkim poświęceniem uratowała manuskrypty dzieł niewydanych przez autora *Dziejby leśnej*. W związku z tym, rękopisy, które ocalały (*Pierrot i Kolombina, Skrzypek Opętany, Bajka o złotym grzebyku, Zdziczenie obyczajów pośmiertnych, Kołysanka, Życie snem, Satyr i nimfa*) stanowią ogromną wartość dla historyków literatury – umożliwiają spojrzenie na skryptorium Leśmiana, zapis procesu twórczego. Edycje dzieł pośmiertnych, udostępniające autografy stanowią możliwość

⁹⁶ M. L. Mazurowa, *Podróże i praca twórcza Bolesława Leśmiana*, dz. cyt., s. 36-37.

podjętych przeze mnie badań, w których brulionowość stanowi nie tylko kategorię edytorską, lecz także, a właściwie przede wszystkim, estetyczną, interpretacyjną. Wśród dzieł pośmiertnych znajdują się wszystkie dramaty poety, stanowią więc osobny nurt twórczości. Przeprowadzone przeze mnie badania, uwzględniające fakt, że są to dzieła brulionowe, dzieła w procesie twórczym, mają na celu ukazanie złożonego konceptu dramatu Leśmiana.

Część I

Dramaty przedwojenne (1910-1914)

Rozdział I

Pierrot i Kolombina oraz *Skrzypek Opętany* jako dyptyk, czyli o dramatach podwójnie składanych

Dramaty pt. *Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypek opętany*, stanowią ważny element dramaturgii Bolesława Leśmiana, ponieważ inicjują one ten obszar twórczości poety. Podjęta przeze mnie analiza *Pierrota i Kolombiny* oraz *Skrzyпка Opętanego* w nurcie badań brulionowych pokazała, że utwory te, mimo łączących je wspólnych źródeł: mimiczności, realizacji założeń teatru stylizowanego czy inspiracji baśniową estetyką, każdy z wymienionych utworów posiada własną specyfikę, przez którą rozumie indywidualny, wyjątkowy charakter każdego z dramatów. W monografii pt. „*Sen dawny śni się raz jeszcze*”. „*Pierrot i Kolombina*” oraz „*Skrzypek Opętany*” Bolesława Leśmiana jako dramaty brulionowe¹ podjęłam próbę lektury utworów tytułowanych przez Bolesława Leśmiana jako *Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypek Opętany* w świetle immanentnej dla tych dzieł kategorii brulionowości, uznając jednocześnie bruliony za integralne utwory. W rozdziale pierwszym pierwszej części rozprawy przedstawię wnioski z przeprowadzonych badań, gdyż są ważne dla dalszych ustaleń odnośnie dramaturgii poety. Zależność obu dramatów mimicznych określają, użyte przeze mnie w tytule, słowa Leśmiana: „sen dawny śni się raz jeszcze, ale po nowemu...”². Choć niewątpliwie obydwie dzieła mogą być efektem tych samych poszukiwań dramatyczno-teatralnych, to zarówno *Pierrot i Kolombina*, jak i *Skrzypek Opętany* są indywidualnym wcieleniem nowatorskiego konceptu „baśni mimicznej w trzech przywidzeniach”. Stosowane przeze mnie określenie „baśń mimiczna” pochodzi od Leśmiana i zostało użyte w podtytułach *Pierrota i Kolombiny* oraz *Skrzyпка Opętanego*. Należy jednak

¹ Zob. M.B. Piotrowska, „*Sen dawny śni się raz jeszcze*”. „*Pierrot i Kolombina*” oraz „*Skrzypek Opętany*” Bolesława Leśmiana jako dramaty brulionowe, Warszawa 2021. Monografię recenzowali: dr hab. Urszula Kowalczyk, UW; dr hab. prof. ucz. Wojciech Kruszewski, KUL.

Problem tekstologiczny – czy mamy do czynienia z dwoma dramatami, czy z jednym w dwóch wariantach został przeze mnie przedstawiony w artykule M.B. Piotrowska, *Dwa dramaty czy jeden?* „*Pierrot i Kolombina*” oraz „*Skrzypek Opętany*” Bolesława Leśmiana jako dzieła brulionowe, w: *Problemy wypowiedziane. XVI Warsztaty Młodych Edytorów*, red. E. Dubicka, Lublin 2019, s. 53-83.

² B. Leśmian, *Intermedia literackie (Stylowy teatr historyczny)*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, red. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 230.

zaznaczyć, że zapis na okładkach zeszytów, w których znajdują się autografy utworów jest różny. Formuła podtytułu w rękopisie *Pierrota i Kolombiny* brzmi: „Baśń mimiczna w trzech przywidzeniach”³, zaś w manuskrypcie *Skrzypka Opętanego* mamy do czynienia z dwoma formami zapisu, na okładce: „Baśń Mimiczna w trzech przywidzeniach”⁴, a na pierwszej stronie manuskryptu: „Baśń Mimiczna w trzech Przywidzeniach”⁵. Pisownia autorska podtytułów dramatów jest również elementem ukazującym zależność między dziełami. Ujęcie określenia „baśń mimiczna” w cudzysłów oraz zapis obu członów małą literą jest stosowany przeze mnie na potrzeby analizy twórczości poety, stanowi określeniem ogólnej koncepcji, która wyłania się z lektury dramatów. Natomiast sformułowanie „dramaty mimiczne” powszechne w literaturze przedmiotowej jest określeniem stworzonym przez badaczy tej części dorobku poety, także będzie przeze mnie stosowane.

Sformułowanie „baśń mimiczna” w odniesieniu do dramatu, jest nałożeniem określenia z obszaru gatunkowego przynależącego epice. Dlatego termin „baśń mimiczna” w przypadku dramatów Leśmiana przestaje pełnić funkcję wyznacznika gatunkowego, ale jest nadaniem dramatom charakteru i tonacji baśniowej. Określenie to ma również konotacje filozoficzne, a ponadto jest związane ze sferą inscenizacyjną, tj. ruchem aktorów. Pojęcie „baśń mimiczna” jest więc w odniesieniu do omawianych dzieł rodzajem klucza do lektury, a nie jedynie wyznacznikiem gatunkowym.

Zależność między dziełami określają słowa Leśmiana, których użył w eseju pt. *Intermedia literackie (Stylowy teatr historyczny)*: „sen dawny śni się raz jeszcze, ale po nowemu...”⁶. Choć niewątpliwie obydwie dzieła mogą być efektem tych samych poszukiwań dramatyczno-teatralnych, to zarówno *Pierrot i Kolombina*, jak i *Skrzypek Opętany* są indywidualnym wcieleniem nowatorskiego konceptu „baśni mimicznej w trzech przywidzeniach”. Przeprowadzone badania, omówione w monografii, odsłoniły złożoność koncepcji artystycznej Leśmiana, która przenikała utwory na różnych płaszczyznach, od głębokiej warstwy filozoficznej, przez kreację postaci i świata

³ Zob. fotokopia pierwszej strony rękopisu *Pierrota i Kolombiny*, w: B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, Lublin 2016, s. 91.

⁴ Zob. fotokopia okładki zeszytu z manuskrypcem *Skrzypka Opętanego*, w: B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 6.

⁵ Zob. fotokopia pierwszej strony rękopisu *Skrzypek Opętany*, w: B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 154.

⁶ B. Leśmian, *Intermedia literackie (Stylowy teatr historyczny)*, dz. cyt., s. 230.

dramatów, aż po warstwę inscenizacyjną – teatrologiczną. Analiza porównawcza tekstów *Pierrota i Kolombiny* oraz *Skrzypka Opętanego*, którą podjęłam w książce, stała się przyczynkiem do wyodrębnienia indywidualnych dla każdego z dramatów środków wyrazu, elementów, które pozwoliły stwierdzić, że mamy w historii literatury do czynienia z dwoma dramatai mimicznymi.

W niniejszej rozprawie chciałabym, korzystając z wcześniejszych ustaleń, pokazać, że dramaty te są ze sobą ze sobą „połączone”, tworzą dyptyk, dwa koegzystujące ze sobą dzieła. Kategoria dyptyku literackiego umożliwia ukazanie złożoności koncepcji artystycznej Leśmiana. Poeta zmieniając imiona bohaterów, rezygnując z nawiązań do komedii *dell'arte*, rozszerzając niektóre sceny i nadając głębi psychologicznej działaniom postaci, stworzył drugie skrzydło „baśni mimicznej w trzech przywidzeniach”. Nie unieważnił żadnego z dramatów, ale nadał swojemu zamysłowi nowych barw⁷, tym samym uzupełniając koncept, stwarzając właściwie jego kolejne odbicie, które dzięki wspomnianym transformacjom, ukazuje nieco inny obraz „baśni mimicznej”. Określenie dyptyk jest zaczerpnięte ze sztuk wizualnych. Oznacza ono całość, która składa się z dwóch zespolonych zawiasami skrzydeł, które można składać niczym książkę. Mianem tym objęte są również obrazy lub płaskorzeźby, które składają się z dwóch części objętych wspólną ramą. Ukazane na częściach dyptyku przedstawienia mogą być od siebie niezależne tematycznie, ale się dopełniają⁸. W odniesieniu do dramatów pt. *Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypek Opętany* Leśmiana taki sposób ujęcia ma na celu ukazanie, że koncept poety, by „po nowemu” napisać „sen dawny” sprawia, że utwory posiadają wspólną ramę interpretacyjną. Badacz zatem musi uwzględnić dramat, który powstał jako pierwszy, aby w odpowiedzialny sposób mówić o chronologicznie drugim dziele. Nie da się zatem wyeliminować z poszukiwań badawczych *Pierrota i Kolombiny*, nie da się czytać *Skrzypka Opętanego* bez „snu dawnego”. Należy podkreślić, że Leśmian nie zniszczył brulionu *Pierrota i Kolombiny*, nie zakwestionował jego sensu i statusu istnienia. Tak więc koncepcja, aby potraktować dramaty mimiczne Leśmiana jako dyptyk podyktowana jest z jednej strony wspólnymi źródłami dzieł, z drugiej ich indywidualnym charakterem.

⁷ Na temat kolorystyki i kontekstów malarskich w dramatach mimicznych będę pisała w dalszej części rozdziału.

⁸ Zob. hasło: *Dyptyk*, w: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, pod red. K. Kubalskiej-Sulkiewicz, M. Bielskiej-Lach, A. Manteuffel-Szaroty, Warszawa 2004, s. 94.

Ze względu na fakt, że *Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypek Opętany* zostały stworzone przez autora w zbliżonym czasie, obydwa dramaty inspirowane są koncepcją sztuki mimicznej, przedstawiają podobne historie bohaterów, a przede wszystkim z uwagi na istniejące na kartach rękopisu *Pierrota i Kolombiny* ślady procesu twórczego, świadczące o nieustannej pracy poety nad kształtem dzieła, utwory te traktowane są przez edytorów oraz część badaczy jako dwa przekazy jednego dramatu. Obecny jest pogląd, że tekst *Pierrota i Kolombiny* posłużył Leśmianowi jako pierwszy szkic *Skrzypka Opętanego*, np. Elżbieta Winiecka twierdzi, że „*Skrzypek opętany* stanowi rozwinięcie lub wariant pierwszej pantomimy”⁹. Także Rochelle Heller Stone, która jako pierwsza opublikowała dramaty mimiczne, we *Wstępie* do przygotowanej przez siebie edycji stwierdza: „Stosunek obu tekstów – *Pierrota i Kolombiny* oraz *Skrzypka Opętanego* – jest raczej oczywisty: drugi z nich stanowi rozwinięcie pierwszego, który był pierwotną wersją dopełnionego później utworu”¹⁰. Istnieją również prace poświęcone dramatom mimicznym, w których zauważa się równoważność tych utworów. Stone, w innym miejscu cytowanego *Wstępu* pisze: „z tego rodzaju odkryciem mamy do czynienia w przypadku dwóch «dramatów mimicznych» Bolesława Leśmiana: *Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypek Opętany*”¹¹, natomiast Andrzej Zawadzki zauważa: „zarówno *Skrzypek Opętany*, jak i *Pierrot i Kolombina* rozpoczynają się sceną malowania portretu [...]”¹². Przykładów jest oczywiście więcej¹³. Mimo że badacze uznają istnienie dwóch

⁹ E. Winiecka, *Od „pieśni bez słów” do słowa jako poręczenia bytu. O dwóch utworach scenicznych Bolesława Leśmiana*, „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 214. Podobną zależność między utworami zauważa Ewa Orzechowska w artykule *Rytm jako światopogląd w dramatach mimicznych Leśmiana*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny” 2007, nr 4, s. 28, oraz Dorota Wojda w tekście *Scenariusze fantazmatyczne Bolesława Leśmiana*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2011, t. 9, s. 83-109.

¹⁰ R.H. Stone, *Wstęp*, w: B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, oprac. R.H. Stone, Warszawa 1985, s. 7.

¹¹ Tamże, s. 5.

¹² A. Zawadzki, *Mimika i mimetyka, czyli o naśladowaniu inaczej: mim i pantomima w nowoczesnej świadomości literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 2, s. 115.

¹³ Zob. K. Fazan, *Leśmianowskie epifanie sceniczne. O baśniach mimicznych*, w: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 305-326; M. Karwowska, *Fenomen kobiecości w wyobraźni poetyckiej Bolesława Leśmiana na tle europejskiej refleksji antropologicznej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2009, nr 16, s. 51-61; D.M. Osiński, *Wokół Leśmianowskiej mandali na przykładzie dramatów mimicznych „Skrzypek Opętany” oraz „Pierrot i Kolombina”*, w: *Religie i wierzenia w literaturze polskiego modernizmu*, red. H. Ratuszna, Toruń 2009, s. 151-167.

dramatów, to w przywołanych analizach na pierwszy plan zostają wydobyte kwestie łączące obydwie utwory, pomijając indywidualny charakter każdego z nich.

Brak konsekwencji w uznawaniu *Pierrota i Kolombiny* jako osobnego utworu lub jako pierwszej wersji (wariantu) *Skrzypka Opętanego*, zauważa edytor dramatów Leśmiana – Dariusz Pachocki, który kwestię wariantywności dramatów określa szczególnie wyraźnie:

Pierrot i Kolombina to pierwotny pomysł, brulion, który posłużył do pracy nad formą doskonalszą. Ważne, iż ta pierwotna postać została przez poetę porzucona. Dlatego też nie powinna być poddawana literaturoznawczym analizom ani razem ze *Skrzypkiem opętanym*, ani tym bardziej osobno¹⁴.

Jest to bardzo jednoznaczne stwierdzenie, jednak trudno jest odczytywać i zrozumieć *Skrzypka Opętanego* bez brulionu *Pierrota i Kolombiny*. Przyjęcie stanowiska, że *Pierrota i Kolombiny* nie należy analizować „ani razem ze *Skrzypkiem opętanym*, ani tym bardziej osobno” – prowadzi do zakwestionowania istnienia dzieła, do „ukrycia” tekstu, który z woli autora pozostał. Interesująca jest dla mnie owa nieoczywistość związku między *Pierrotem i Kolombiną* a *Skrzypkiem Opętanym*, właśnie ona wymaga badawczej uwagi.

Celem niniejszego rozdziału rozprawy jest ukazanie, że pogłębiona analiza filologiczna tekstów *Pierrota i Kolombiny* oraz *Skrzypka Opętanego* pozwala ukazać nie tylko podobieństwa, lecz także aspekty różniące dramaty. Ze względu na niezaprzeczalne pokrewieństwo dramatów mimicznych oraz jednocześnie ich nietożsamość posługują się w przypadku tych dzieł określeniem dyptyk – czyli dzieła, które są dwoma przedstawieniami zespolonymi koncepcją „baśni mimicznej w trzech przywidzeniach”. Są połączone przez autora wspólnotą conceptualną, na którą z pewnością składa się baśń oraz mimiczność, jednak charakter utworów jest odmienny, ponieważ wyrażony innymi środkami artystycznymi.

Zanim rozwinę kwestie interpretacyjne, skupię się w pierwszej kolejności na aspektach edytorskich, rękopisach oraz historii edycji dramatów, które w przypadku posthumów są bardzo ważnym elementem badań filologicznych. Następnie podejmę analizę gatunku „baśni mimicznej” – która została przez Leśmiana określona w podtytułach *Pierrota i Kolombiny* oraz *Skrzypka Opętanego*. W ostatnim podrozdziale

¹⁴ D. Pachocki, *Jeden dramat Leśmiana w dwu edytorskich przywidzeniach – problem wariantywności*, w: B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, Lublin 2016, s. 250.

przedstawię w jaki sposób kształtują się odniesienia do szeroko pojętego malarstwa w obydwu dramatach, które pozwalają na najpełniejsze ukazanie, że dzieła te można nazwać dyptykiem.

1. Rękopisy i edycje

Pierrot i Kolombina (1910) oraz *Skrzypek Opętany* (1911-1914) są to pierwsze dwa dramaty autorstwa Leśmiana, których teksty są współcześnie znane. Obydwa autor pozostawił w rękopisach, które nie zostały opublikowane za jego życia. Kwestia datowania dramatów mimicznych jest trudna do ustalenia. Na podstawie wspomnień Marii Ludwiki Mazurowej¹⁵, korespondencji Leśmiana i adresów zapisanych na kartach dramatów Rochelle Heller Stone określiła z dużą dokładnością czas powstania utworów. We wstępie do swojej edycji *Skrzyпка Opętanego* badaczka pisze:

A zatem *Pierrota i Kolombinę* napisał Leśmian w 1910 roku w Warszawie, zaś *Skrzyпка Opętanego* jesienią 1911 i zimą 1912 przypuszczalnie w Paryżu albo na Riwierze, ale w roku 1913 bądź w 1913 i 1914¹⁶.

Pierrot i Kolombina jest dramatem najwcześniejszym, nosi on też więcej znaków interwencji autorskich niż późniejszy *Skrzypek Opętany*. Obydwa bruliony są czystopisami sporządzonymi ręką poety¹⁷. Manuskrypt *Pierrota i Kolombiny* mieści się w jednym zeszycie o wymiarach 17,8 × 21,5 cm, jest napisany czarnym atramentem na 75 nieponumerowanych kartkach, oprócz tego poczynione są dopiski i skreślenia ołówkiem. Na stronie tytułowej znajdują się od góry: imię i nazwisko autora, tytuł, podtytuł. Na osobnej karcie odnotowany jest adres zamieszkania poety: Warszawa / Nowy Świat N 37 / m. N 10¹⁸. Brulion *Skrzyпка Opętanego* wygląda podobnie. Jest to zeszyt o wymiarach 17,8 × 22,5 cm zapisany piórem z czarnym atramentem, zaś zmiany

¹⁵ 12 sierpnia 1966 roku, Mazurowa w liście do Janty-Połączyńskiego stwierdza: „*Skrzypek* pisany przed wojną wszechświatową, około 1912 lub 1911 roku. Tak samo data ta odnosi się do *Pierrota i Kolombiny*”. Na podstawie tej informacji można nawet przypuszczać, że dystans czasowy między powstaniem obydwu dzieł mógł być mniejszy, niż rok. (List ze zbiorów Biblioteki Narodowej, sygn. 12884. BN, k. 16, cyt. za: D. Pachocki, *Zeszyty zamiast sreber. Losy ocalonych rękopisów*, w: tegoż, *Laboratorium filologa. Rękopisy Bolesława Leśmiana Studia przypadków*, dz. cyt., s. 45.)

¹⁶ R.H. Stone, *Wstęp*, w: B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, red. R.H. Stone, Warszawa 1985, s. 10.

¹⁷ Zob. R.H. Stone, *Nota edytorska*, w: B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, red. R.H. Stone, s. 242-243.

¹⁸ Zob. Tamże, s. 243.

wprowadzone są przez poetę ołówkiem. Całość składa się ze 143 numerowanych stron oraz dołączonych 4 luźnych kartek z autorskimi notatkami do utworu. Strona tytułowa zawiera: paryski adres do korespondencji Leśmiana – Paris, N 8, rue de la Grande Chaumiére; imię i nazwisko poety; tytuł oraz podtytuł¹⁹. Opis brulionów wydaje się potwierdzać dbałość Leśmiana o formę utrwalenia obydwu utworów, co pozwala sądzić, że były one dla niego czymś więcej niż tylko niezobowiązującymi próbami. Nawet chronologicznie pierwszy dramat, który badacze uważają za wcześniejszą *Skrzypka Opętanego*, nosi ślady uporządkowania formalnego – zapis postaci dramatu, doprowadzenie akcji do końca, staranność zapisu²⁰.

Pierwsze wydanie zatytułowane *Skrzypek Opętany*²¹ odczytane z rękopisów przez Rochelle Heller Stone ukazało się w 1985 roku. Publikacja zawiera, oprócz *Wstępu*²², w którym badaczka opisuje m.in. losy brulionów, próbuje ustalić prawdopodobne daty powstania utworów, przedstawia także poglądy Leśmiana na temat teatru, i *Noty edytorskiej*²³, tekst *Pierrota i Kolombiny*²⁴, *Skrzypka Opętanego*²⁵ oraz dołączonych do niego *Uwag autorskich*²⁶, a także *Notatek do uwag autorskich*²⁷. Zmiany poczynione przez autora ołówkiem zostały w tej edycji dopisane w nawiasach kwadratowych, część z nich natomiast (uznana zapewne przez badaczkę za odmiany tekstu) opisana jest w *Nocie edytorskiej*²⁸. Jednak porównując wydanie z 1985 roku z transliteracjami

¹⁹ Zob. Tamże, s. 242-243.

²⁰ Por. D. Pachocki, *Jeden dramat Leśmiana w dwu edytorskich przywidzeniach – problem wariantywności*, dz. cyt., s. 243-260.

²¹ Zob. B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, oprac. R.H. Stone, dz. cyt. Rok przed wydaniem książkowym tekst *Skrzypka Opętanego* ukazał się w czasopiśmie „Dialog” (B. Leśmian, *Skrzypek Opętany. Baśń mimiczna w trzech przywidzeniach*, „Dialog” 1984, nr 1, s. 5-34). Ze względu na brak w publikacji tekstu *Pierrota i Kolombiny*, publikacja nie była przedmiotem mojej analizy.

²² Zob. R.H. Stone, *Wstęp*, w: B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, oprac. R.H. Stone, dz. cyt., s. 5-126.

²³ Zob. R.H. Stone, *Nota edytorska*, w: B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, oprac. R.H. Stone, dz. cyt., s. 242-254.

²⁴ Zob. B. Leśmian, *Pierrot i Kolombina*, w: tegoż, *Skrzypek Opętany*, oprac. R.H. Stone, dz. cyt., s. 127-172.

²⁵ Zob. B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, w: tegoż, *Skrzypek Opętany*, oprac. R.H. Stone, dz. cyt., s. 173-242.

²⁶ Zob. B. Leśmian, *Uwagi autorskie*, w: tegoż, *Skrzypek Opętany*, oprac. R.H. Stone, dz. cyt., s. 232-236.

²⁷ Zob. B. Leśmian, *Notatki do uwag autorskich*, w: tegoż, *Skrzypek Opętany*, oprac. R.H. Stone, dz. cyt., s. 237-239.

²⁸ Zob. R.H. Stone, *Nota edytorska*, w: B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, oprac. R.H. Stone, dz. cyt., s. 242-254.

brulionów, które znajdują się w wydaniu z 2016 roku, pod redakcją Dariusza Pachockiego, można zauważyć, że Stone nie uwzględniła wszystkich ingerencji autorskich, tj. nie wprowadziła ich ani w tekście głównym, ani nie umieściła w *Nocie edytorskiej* – przykładem jest zamykające rękopis *Pierrota i Kolombiny* przekreślone przez Leśmiana słowo „Koniec”, które jest wyraźnym znakiem delimitującym zapis, świadczącym, że w danym momencie był to utwór skończony, całość. Bez tego oznaczenia można mieć podejrzenia, że pojawiająca się po każdym przywidzeniu-akcie fraza „Zasłona spada powoli” jest następną z kolei zapowiadającą ciąg dalszy dramatu, podczas gdy słowo „Koniec”, nawet przekreślone, obejmuje utwór pewną klamrą, wyznacza granice i podkreśla konstrukcję utworu.

Druga edycja obu dramatów została opublikowana dopiero w 2012 roku i została włączona do wydania *Dzieł wszystkich*, zebranych i opracowanych przez Jacka Trznadla w tomie *Utwory dramatyczne i listy*²⁹. Utwory *Pierrot i Kolombina*³⁰ oraz *Skrzypek opętany*³¹ – według słów edytora – „zostały opracowane na nowo na podstawie rękopisów”³². Wydanie odnotowuje niewiele – w porównaniu z edycją z 1985 roku – nowych lekcji tekstów rękopiśmiennych. Choć obydwie utwory znajdują się w części głównej wydania, Trznadel podkreślił, że *Pierrot i Kolombina*: „[...] stał się pierwszą wersją następnego dramatu mimicznego Leśmiana – *Skrzyпка opętanego*”³³. Wydanie to ma charakter popularnonaukowy, ponieważ brakuje obszernej noty edytorskiej omawiającej zasady transkrypcji rękopisów oraz modernizacji tekstów, zaś krótkie *Uwagi szczególne*³⁴ nie ukazują w pełni złożoności problemów edytorskich dramatów mimicznych.

Trzecia z kolei, i najnowsza, edycja ukazała się w 2016 roku. Tekst odczytał z rękopisu i opracował Dariusz Pachocki. Niewątpliwie publikacja ta, zatytułowana

²⁹ Zob. B. Leśmian, *Pierrot i Kolombina; Skrzypek opętany*, w: *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne i listy*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2012. (W edycji opracowanej przez Trznadla pojawia się zapis drugiego członu tytułu małą literą – *Skrzypek opętany*).

³⁰ Zob. B. Leśmian, *Pierrot i Kolombina*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne i listy*, dz. cyt., s. 7-58.

³¹ Zob. B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne i listy*, dz. cyt., s. 59-133.

³² J. Trznadel, *Od wydawcy*, w: B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne i listy*, dz. cyt., s. 274.

³³ Tamże.

³⁴ Zob. J. Trznadel, *Uwagi szczególne*, w: B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, dz. cyt., s. 274-276.

*Skrzypek opętany*³⁵, jest bardzo ważna i cenna, ponieważ udostępnia, wraz z kilkoma fotografiami rękopisu, transliterację manuskryptów zarówno *Pierrota i Kolombiny*, jak i *Skrzypka Opętanego*, a także *Luźne kartki dołączone do zeszytu ze „Skrzypkiem opętanym”*³⁶. Edytor ponadto skolacjonował teksty rękopisów z wydaniem z 1985 roku. Porównanie to wykazało pewne nieścisłości między brulionem a tekstem w edycji³⁷. Nowa edycja miała na celu przekazanie zrekonstruowanej i według badacza najbliższej poecie wersji utworu *Skrzypek Opętany*.

Edycję zatytułowano *Skrzypek opętany*³⁸ – edytor stosuje zapis drugiego członu tytułu od małej litery. W tym miejscu chciałabym podjąć kwestię pisowni tytułu dramatu Leśmiana. Zapis stosowany przez Pachockiego (*Skrzypek opętany*) odróżnia wersję edytorską od rękopisów. Natomiast na pierwszej stronie zeszytu, a także na jego okładce, w którym znajduje się tekst dramatu, widnieje zapisany ręką autora tytuł: *Skrzypek Opętany* – obydwie człony tytułu wielką literą. W edycji forma ta została zachowana w części, która stanowi transliterację brulionu (*Bruliony. Skrzypek Opętany*³⁹).

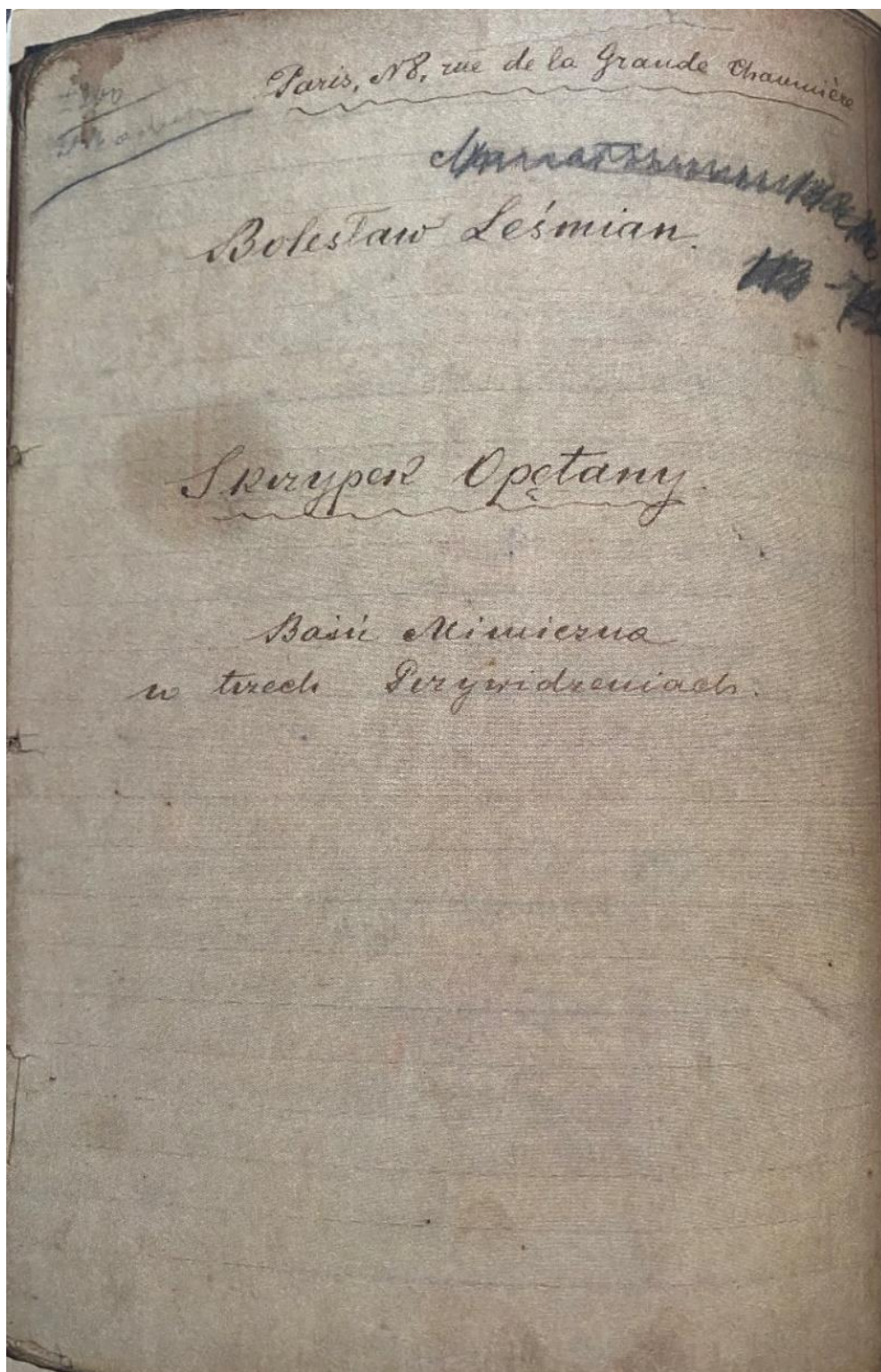
³⁵ Zob. B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, Lublin 2016.

³⁶ Zob. B. Leśmian, *Luźne kartki dołączone do zeszytu ze „Skrzypkiem opętanym”*, w: tegoż, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 237-242.

³⁷ Zob. Pachocki w *Nocie edytorskiej* szczegółowo opisuje zauważone rozbieżności (Zob. D. Pachocki, *Nota edytorska*, w: B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 261-266).

³⁸ Tekst drugiego chronologicznie dramatu mimicznego Leśmiana zrekonstruowany na podstawie rękopisu przez Pachockiego znajduje się w pierwszej części edycji (B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, w: tegoż, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 5-88.).

³⁹ Zob. B. Leśmian, *Bruliony. Skrzypek Opętany*, w: tegoż, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 155-235.



Karta tytułowa rękopisu *Skrzypka Opętanego* Bolesława Leśmiana⁴⁰.

⁴⁰ Fotografia rękopisu zamieszczona w edycji przygotowanej przez Dariusza Pachockiego (B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 154).

Ze względu na przyjętą przeze mnie metodę badawczą, w której uznaje się rękopis utworu niewydanego za życia za integralne dzieło, warto pozostać przy zapisie brulionowym i zastanowić się, co on wnosi do sfery znaczeń. Dlatego w niniejszej dysertacji doktorskiej będę posługiwała się zapisem *Skrzypek Opętany*, tj. obydwie człony tytułu, zgodnie z formą autorską.

Wydanie przygotowane przez Pachockiego jest pierwszym tak szczegółowo pokazującym rękopisy dramatów mimicznych Leśmiana. *Bruliony*⁴¹ – transliteracje manuskryptów dramatów mają na celu przedstawienie czytelnikom kolejnych faz procesu twórczego. Pachocki pisze:

Niniejsze wydanie determinowane było przede wszystkim potrzebą wyjaśnienia edytorskiego nieporozumienia. Chcąc zrekonstruować proces powstawania utworu i w j a k n a j b a r d z i e j c z y t e l n e j p o s t a c i z a p r e z e n t o w a ć g o c z y t e l n i k o m, zdecydowałem się na układ edycji, który sprzyja temu celowi. W części głównej znalazł się ustalony i zmodernizowany tekst *Skrzypka opętanego*. Natomiast aneks zawiera dokumentację jego powstawania, która została ułożona w sposób chronologiczny: brulion *Pierrota i Kolombiny*, brulion *Skrzypka opętanego*. Dzięki takiemu układowi czytelnik będzie mógł prześledzić kolejne etapy powstawania o s t a t e c z n e g o t e k s t u u t w o r u . [...] Każda kolejna edycja dzieła powinna przybliżać czytelnika do takiej jego postaci, która byłaby najbliższa autorowi⁴².

Badacz dotarł do rękopisów, odsłonił kulisy procesu twórczego, co daje ogromne możliwości badawcze, otwiera nowe ścieżki interpretacyjne, a przede wszystkim wzbogaca świadomość na temat warsztatu Leśmiana. Wydanie to umożliwia rzetelne badania tekstologiczne. Transliteracje rękopisów pozwalają czytać te dramaty ponad rozstrzygnięciami konkretnej edycji. Ponieważ w przypadku dzieł brulionowych próby ustalenia „ostatecznego tekstu utworu” są niezwykle trudne, kompromisowe. Każda rekonstrukcja pozostaje w sferze hipotez i jako taka jest interpretacją dzieła. Dlatego będzie otwierać dyskusje badawcze dotyczące kierunków interpretacyjnych.

⁴¹ B. Leśmian, *Bruliony. Skrzypek Opętany*, w: tegoż, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 89-242.

⁴² D. Pachocki, *Nota edytorska*, w: B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 263-265. Podkr. M.B. P.

2. „Baśń mimiczna” – o koncepcji Leśmiana⁴³

Koncepcja gatunkowa dramatów *Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypek Opętany*, określona w podtytule utworów jako „baśń mimiczna”, jest pomysłem w pełni autorskim Bolesława Leśmiana. Kategoria ta nie została uwzględniona ani opisana w leksykonach i słownikach. Ponadto poeta nie wykorzystał jej w żadnym innym utworze, mimo że stworzył wiele baśni, pisanych zarówno prozą, jak i wierszem.

Wyjątkowa kompozycja „baśni mimicznej” stworzona przez Leśmiana łączy w sobie, oprócz cech tradycyjnej baśni, także komponent dramatyczny i filozoficzny, związany z pojęciem baśni, szerzej baśniowości jako sposobu poznawania świata, oraz aspekt sceniczny – mimiczny⁴⁴. Nowatorstwo gatunkowe *Pierrota i Kolombiny* oraz *Skrzyпка Opętanego* wykracza więc znacznie poza granice klasycznie pojętego gatunku literackiego. Dzięki temu, że koncepcja artystyczna poety wynika z myśli filozoficznej, a także teoretycznej na temat ówczesnego teatru, można ją uznać za swego rodzaju skomplikowany model estetyczny. Stanowi on ramę dla tworzących dyptyk – *Pierrota i Kolombiny* oraz *Skrzyпка Opętanego*. W kolejnych podrozdziałach omówię poszczególne elementy składające się na oryginalność konceptu „baśni mimicznej”, z uwzględnieniem jej znaczenia dla analizowanych utworów.

Na potrzeby niniejszej rozprawy przywołuję najważniejsze ustalenia na temat koncepcji baśni sformułowanej przez Leśmiana, ponieważ jest to kategoria, która uobecnia się również w innych dramatach poety.

2.1. *Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypek Opętany* a tradycje baśni

„Baśń mimiczna” Leśmiana, ma znaczenie głębsze niż gatunkowe, jednak posiada pewne cechy tradycyjnej baśni⁴⁵. Choć w teorii literatury baśniowość jest

⁴³ Analiza kategorii „baśni mimicznej” stanowi część monografii pt. „*Sen dawny śni się raz jeszcze*”. „*Pierrot i Kolombina*” oraz „*Skrzypek Opętany*” Bolesława Leśmiana jako dramaty brulionowe (Zob. M.B. Piotrowska, „*Pierrot i Kolombina*” oraz „*Skrzypek Opętany*” wobec koncepcji „baśni mimicznej” Bolesława Leśmiana, w: *Sen dawny śni się raz jeszcze*. „*Pierrot i Kolombina*” oraz „*Skrzypek Opętany*” Bolesława Leśmiana jako dramaty brulionowe, dz. cyt., s. 33-68.). Na potrzeby niniejszej rozprawy doktorskiej tekst został przeredagowany.

⁴⁴ Baśniowość i mimiczność są kategoriami estetycznymi, które w omawianych dramatach zyskują rangę kategorii interpretacyjnych.

⁴⁵ Pierwsze baśnie datuje się na X w. p.n.e., zgodnie z propozycją Johna R.R. Tolkiena, który za pierwszą baśń uznał skandynawską *Thrymskvidę*, wchodzącą w skład Eddy starszej⁴⁵. Większość badaczy wskazuje

kategorią interpretacyjną, zaś baśń określeniem gatunkowym, to w odniesieniu do twórczości Bolesława Leśmiana, biorąc pod uwagę jego teksty teoretyczne, baśń staje się właśnie kategorią kształtującą interpretację utworów poety. Baśń zaliczana jest do najstarszych gatunków czy też konwencji literackich⁴⁶.

Mimo że wiele elementów łączy *Pierrota i Kolombinę* oraz *Skrzypka Opętanego* z baśnią jako konwencją literacką, by wymienić jedynie najważniejsze: konwencjonalizacja imion bohaterów, wprowadzenie elementu lub bohatera, który uruchamia nieszczęśliwe zdarzenia w baśni czy obecność magicznych przedmiotów, to w dramatach mimicznych niezwykle wyraźny jest element autorskiej kreacji świata – konceptualny, nasycony liryzmem, którego nie ma w tradycyjnych baśniach. Leśmian nie naśladuje baśni, ale prowadzi z tą konwencją twórczy dialog. Baśniowe nawiązania są w historii literatury znane i rozpoznawalne. Baśń jest gatunkiem synkretycznym. Badacze ponadto zauważyli, że podobne do siebie baśnie, oparte na tych samych schematach fabularnych, pojawiały się w różnych miejscach świata, co oznacza, że te same wzorce i wartości organizują wyobraźnię ludzi różnych kultur. Baśniowość przekracza więc granice nie tylko rodzajowe, lecz także geograficzne czy językowe⁴⁷. W „baśniach mimicznych” Leśmian łączy stylistyczną i rodzajową synkretyczność dramatu, którą nadali mu romantycy, z tradycyjną starożytną zasadą trzech jedności. Trzeba nadmienić, że w tragediach starożytnych występowały elementy mitu, który również można wiązać z pewnego rodzaju baśniowością.

Elementy baśniowe w omawianych dziełach ujawniają się w kilku warstwach. W warstwie literalnej baśń i bajka użyte zostały kilkakrotnie: „skrzypek z bajki dawno zapomnianej”; „z krainy <bliżej?> / ościennej bajce”; „czas trwania Baśni przelotnej”; „taniec, który wzrusza ciało dreszczem baśniowo-twórczym”; „złoci na baśniowej szacie Rusalki Leśnej”; „maluje po baśniowemu, to znaczy: prędzej, niż można to zazwyczaj uczynić...”; „noc nadbiega baśniowo pośpieszna”; „koniec baśni – początek niewiary”;

jednak wiek VIII p.n.e. jako początek tradycji baśniowych w Europie, kiedy to powstała opowieść o sokole i słowiku Hezjoda (A. Jakuboże, M.E. Pobieżyńska, M. Zaczek, *Wprowadzenie*, w: tychże, *Baśń – oralność – zagadka*, Warszawa 2007, s. 9-10).

⁴⁶ Zob. A. Jakuboże, M.E. Pobieżyńska, M. Zaczek, *Baśń jako konwencja literacka*, w: tychże, *Baśń – oralność – zagadka*, dz. cyt., s. 35-64. Punktem wyjścia dla autorów tej analizy była książka Ryszarda Handkego, *Baśń a fantastyka naukowa*, Warszawa 1973, gdzie Handke nazywa baśń konwencją literacką.

⁴⁷ A. Jakuboże, M.E. Pobieżyńska, M. Zaczek, *Zagadnienia genologiczne*, w: tychże, *Baśń – oralność – zagadka*, dz. cyt., s. 34.

słowa te pojawiają się w odniesieniu do wszystkich bohaterów dramatów, jak również określają ich działanie oraz prawa rządzące światem utworu.

W warstwie przedmiotów przedstawionych wyróżnić należy baśniowe atrybuty, są to: Zegar, który Wiedźma nosi na plecach, oraz Laska Czarnoksiężka; Złota Skrzypka i Złoty Smyk; Zwierciadło, w którym pojawia się Odbicie Chryzy; Portret Rusalki, który skrzy się własnym wewnętrznym światłem; Wąż Złoty oraz Klucz Złoty, zgubiony przez Rusalkę; one również przypisane są wszystkim postaciom. Z kolei postaci baśniowe to: Rusalka, Wiedźma, Karły i Duchy.

Również w warstwie działań bohaterów wyróżnić można obrazy zaczerpnięte z baśni: czary, pokazane najpierw przez Wiedźmę, a później powtórzone przez Chryzę oraz Kolombinę; podjęcie przez bohaterki jednej decyzji pociąga za sobą szereg nieodwołalnych konsekwencji skutkujących śmiercią ich ukochanych. Zachowania Chryzy nie są w pełni zależne od niej. Tuż przed wezwaniem przez nią Duchów i Karłów, a więc gdy myśli już o zemście, pojawia się jej Cień. Nie świadczy to o tym, że Chryza jest bardziej realna niż Alaryel. Cień pojawia się, zanim wejdzie postać, a więc emanacja złowieszczych myśli Chryzy wyprzedza ją samą. Podobnie w scenie ze zwierciadłem to Odbicie jako pierwsze wykonuje ruchy, a Chryza je powtarza. Tak zmieniona i rozciągnięta w czasie kolejność wskazuje, że Odbicie Chryzy w zwierciadle, ustanowione przez Leśmiana jedną z osób dramatu i jednocześnie, tak jak Cień, będące personifikacją jej podświadomości, dyktuje jej czyny. Upersonifikowane odbicie i cień należą do kręgu symboli sobowtórczych i wiążą się z mroczną stroną natury ludzkiej⁴⁸. Ponadto antropomorficzny światopogląd jest według Leśmiana najbardziej pierwotny⁴⁹. Myśli człowieka ożywiają otaczający świat, który zostaje tym samym przesycony emocjami bohatera, dlatego Odbicie (zapisane wielką literą jako osoba dramatu) Chryzy nabiera negatywnego nacechowania. Jak pisze Anna Czabanowska-Wróbel w odniesieniu do prozatorskich i lirycznych utworów Leśmiana:

Nieskończoność i powtarzalność baśni to motywy występujące już w najwcześniejszej twórczości [...]. Postacie [...] ingerują co jakiś czas w powtarzającą się cyklicznie sytuację narracyjną. Baśń nie wkracza jednak „jakby w sferę rzeczywistego życia”, jak pisze Jacek Trznadel, lecz w inną bajkę, bo opowiadającym

⁴⁸ A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, dz. cyt., s. 209.

⁴⁹ Zob. B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, dz. cyt., s. 23.

jest leśny staruch, a słuchaczami – rusałki. Jest to więc kolistą niekończącą się opowieść, a zarazem bajka w bajce, przy czym ta, która jest ramą narracyjną, uzależniona jest od tej wewnętrznej⁵⁰.

W dramatach mimicznych Leśmian postępuje już w inny sposób, ponieważ cały czas rozwija swoje koncepcje, wykorzystuje baśń i baśniowość, które poddaje wyraźnej liryzacji. Nie tyle bajka przechodzi w inną bajkę, ile baśniowość uobecnia się w świecie, jest siłą wydobywającą sens świata, prawdę.

Jedną z najistotniejszych cech bajki magicznej jest jej przekraczający realizm charakter. Opowieści te są fantastyczne i nieprawdziwe; jak pisał Bruno Bettelheim, są one „nieprawdziwe z punktu widzenia dorosłych – i współczesnych nauk przyrodniczych”⁵¹, nie uciekają od prawdy, ale od codzienności. Historie te przenoszą człowieka w „dziwne, odległe, a zarazem doskonale nam znane miejsca, o których opowiada baśń, sugerują podróż w głąb naszej duszy”⁵². Właśnie w teatrze człowiek, dzięki wspólnotowemu odbiorowi dramatu, jest w stanie poddać się działaniu baśni i uwierzyć w jej prawdziwość, choćby tylko na czas trwania spektaklu. Jest to szczególny mechanizm, który zapoczątkowano w teatrze antycznym. Taka forma komunikacji artysty z odbiorcą, w sytuacji ciągle na nowo odtwarzanego, choć nie dokładnie identycznego, widowiska teatralnego uwalnia wyjątkową energię drzemiącą w tekście dramatycznym i prowadzi w konsekwencji do *katharsis* – oczyszczenia. „Baśnie mimiczne” odwołują się, w moim przekonaniu, również do tradycji dramatów misteryjnych, w których historie zaczerpnięte z Biblii, odgrywane cyklicznie w świątyniach, miały na celu zbliżyć do tajemnicy Boga nie tylko aktorów, lecz także, a może przede wszystkim, widownię – wiernych, będących blisko odgrywanych, powoływanych w pewien sposób do życia scen biblijnych. Ten sam schemat uruchamia baśniowość świata na scenie; ma ona „zaszczepiać” w odbiorcach światopogląd baśniowy – intuicyjny, zintegrowany z naturą, gdzie myśli powstają w efekcie obrazów, które widzi człowiek.

⁵⁰ A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, dz. cyt., s. 200. Autorka odnosi się do pracy Jacka Trznadla pt. *Twórczość Leśmiana*, Warszawa 1964, s. 131.

⁵¹ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, tłum D. Danek, Warszawa 1996, s. 86.

⁵² Tamże, s. 109.

2.2. Filozoficzny wymiar baśni

Leśmian stworzył kilkanaście tekstów teoretycznych o charakterze estetycznym. Oprócz esejów z kręgu filozofii i estetyki poeta publikował także artykuły na temat teatru oraz liczne recenzje literackie i szkice o dramacie, liryce i prozie⁵³. Poeta jawi się w nich jako wnikliwy recenzent i interpretator myśli filozoficznej i estetycznej epoki, idei zawartych w dziełach sztuki (np. w malarstwie flamandzkich mistrzów lub pisarstwie Dostojewskiego), a także uczestnik życia kulturalnego swoich czasów oraz twórca własnych awangardowych koncepcji estetycznych. Swoistą podróż w głąb duszy, do tajemnicy istnienia, zakłada koncepcja baśni sformułowana przez Bolesława Leśmiana w szkicu *Z rozmyślań o Bergsonie*⁵⁴. Poeta uznaje baśń – duchowość, pierwotność i intuicyjność procesu poznania, otwartość na świat, akceptację tego, co niepojmowane jest czasami przez rozsądek, albo ograniczenia myślowe – za źródło nie tylko ontologii i religii, lecz także wszystkich nauk, nawet ścisłych, opartych na logice.

Nigdy niedowiedziona, zawsze poza nawiasem logiki, złączona się niby ubocznie i postronnie na marginesie życia doświadczalnego – baśń ta jednakże gra rolę poważną w naszym myśleniu: rolę tęczowego mostu, który nas łączy z dziedziną nielogicznego istnienia, z brzegiem urwistym owej tajemnicy, której twarz nie jest do twarzy ludzkiej podobna. Baśń ta jest zawsze wytworem – intuicji, instynktu, o którym logika mówi, że jest ślepy, ponieważ ma oczy innej niż ona barwy. Widzi to, co logicznie rozumując, powinno być niewidzialne⁵⁵.

Baśń, baśniowość w koncepcji Leśmiana objawia prawdę, zbliża do Tajemnicy, wynika z intuicyjnego odbioru świata.

Metafizyczny wymiar „baśni mimicznych” Leśmiana inspirowany jest nowatorskimi koncepcjami filozoficznymi epoki. Witalizm odegrał decydującą rolę w przełomie antypozytywistycznym pod koniec XIX wieku⁵⁶. Później miał pełnić funkcję

⁵³ Zob. B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, dz. cyt.

⁵⁴ B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, dz. cyt., s. 7-20. Baśń jako kategoria filozoficzna, a nawet ontologiczna jest autorskim pomysłem Leśmiana, mimo że teoria ta została przez autora włączona do szkicu na temat myśli francuskiego filozofa.

⁵⁵ Tamże, s. 9.

⁵⁶ Koncepcja witalistyczna w nauce i filozofii, której początki odnaleźć można już w myśli starożytnej, traktowała wszelkie przejawy życia jako niesprowadzalne do samych tylko zjawisk fizykochemicznych, a wynikające z działania swoistej, niematerialnej i nieuchwytej empirycznie siły życiowej – *vis vitalis*, która determinuje istnienie każdego organizmu biologicznego. Filozofowie kolejnych wieków przejęli

„tarczy” przeciwko pozytywizmowi odrzucającemu wszelkie nieracjonalne ujęcia świata. Kierował on ku nieuchwytnemu wymiarowi życia, który pozwalał na przekroczenie tradycyjnych kategorii epistemologicznych. Przełom witalistyczny zyskał wymiar metafizyczny pod wpływem Friedricha Nietzschego, Wilhelma Diltheya i Henriego Bergsona⁵⁷. Dzięki popularności ich filozofii, także w Polsce, pojęcia witalistyczne wniknęły do literatury i sztuki. Baśń była nie tylko jednym z tych środków, które zostały włączone do procesu twórczego młodopolan i umożliwiły im tworzenie dzieł witalistycznych, lecz także stała się istotnym elementem kształtującym filozofię epoki. Namysł nad kategorią, jaką jest baśniowość, odnajduję również w tekstach teoretycznych polskich pisarzy okresu Młodej Polski, oprócz szkiców Bolesława Leśmiana także np. w *Niezgłębionych tajemnicach pewnej bajki*⁵⁸ Wacława Berenta. Berent w swojej analizie *Bajki* Johanna Wolfganga Goethego stwierdza, że baśń zajmuje w twórczości tak znaczącą pozycję, że nie czerpie z alegorii, ale odnosi do symbolu⁵⁹. Baśniowość niesie

i rozwinęli Arystotelesowską koncepcję entelechii (ucelowienia), w metafizyce oznaczającą formę wewnętrznego bytu, która jako akt kształtuje celowo materię, będącą czystą potencją, możliwością. W człowieku zaś entelechia jest tożsama z duszą ożywiającą ciało. Witalizm jest zatem związany z teleologią, według której przyczynowe wyjaśnianie rzeczywistości zastępuje się wykrywaniem jej celowości. Teleologiczna interpretacja stosowana była już od starożytności, poprzez myśl św. Tomasza z Akwinu, gdzie teleologia kreacjonistyczna głosiła powszechną celowość świata jako argument na istnienie osobowego stwórcy, oraz filozofię dziewiętnastowieczną, m.in. Immanuela Kanta i Georga W.F. Hegla, w której teleologia immanentna wyjaśniała całość zjawisk minionych i aktualnych przez odniesienie ich do przyszłości, aż do teleologii witalistycznej, która powstała w XX w. i która uzasadnia celowość procesów życia oddziaływaniem niematerialnych i pozaczasowoprzestrzennych czynników witalnych. Na przełomie XIX i XX w. koncepcje witalistyczne powszechne też były w ewolucjonizmie. Przemiany ewolucyjne organizmów traktowano wówczas jako proces celowy, wywołany specjalną właściwością materii ożywionej – dążeniem do ciągłego doskonalenia się, a wymieranie gatunków interpretowano jako skutek wyczerpania się zasobów ich siły życiowej (Zob. Hasło: *Witalizm*, w: *Wielka encyklopedia powszechna PWN*, red. B. Suchodolski, Warszawa 1969, t. 12, s. 360.).

⁵⁷ Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Źródła i ujścia młodopolskiego witalizmu*, w: *Młodopolski witalizm: modernistyczne witalizmy*, red. A. Czabanowska-Wróbel, U. Pilch, Kraków 2016, s. 9-23. Właśnie Nietzsche, Bergson i Dilthey uznawani są za twórców filozofii życia.

⁵⁸ Zob. W. Berent, *Niezgłębione tajemnice pewnej bajki*, w: tegoż, *Pisma rozproszone. Listy*, red. R. Nycz, Kraków 1992, s. 220-231.

⁵⁹ „Klucza alegorystycznego do takich dzieł nie ma i być nie może; one [baśnie] mogą natomiast jak gdyby dotwarzane przez czytelnika poruszonym nurtem jego treści podświadomej: wygrywane niejako dalej na tym instrumencie, który gra jak gdyby dalej pod dłońią wyczuwającą!... Innymi słowy: dzieła takie wiodą nas nie w grząską gęstwinę alegorystyki, lecz na tę odskocznnię dla wyobraźni i ducha, która zwie się

te same, wieloznaczne wartości co symbol, gdyż jej źródła tkwią w naturze, która jest bliska esencji życia. Światopogląd antropomorficzny, który jest wprawdzie projekcją cech ludzkich, ale najpełniej wyraża istotę nieskończoności – boskości, jest podstawą dla baśni⁶⁰. Biorąc swój początek z takiego światopoglądu, baśniowość ma możliwość, na zasadzie analogii, wyrażania odwiecznych prawd życiowych. W *Ewolucji twórczej*, wydanej w 1907 roku, wprowadził Bergson pojęcie *élan vital*, które stało się podstawowym pojęciem Bergsonowskiego systemu witalistycznego. Filozof wyjaśnił, że:

[...] życie przejawia się jako prąd, idący od zarodka przez pośrednictwo rozwiniętego ustroju. [...] Rzeczą istotną jest tu ciągłość postępu, trwającego nieograniczenie, postępu niewidzialnego, na którym każdy widzialny ustrój opiera się w ciągu tego krótkiego czasu, jaki żyć mu dano. Otóż im baczniejszą się zwróci uwagę na tę ciągłość życia, tym wyraźniej się widzi, jak zbliżona jest ewolucja organiczna do ewolucji świadomości, gdzie przeszłość wywiera nacisk na teraźniejszość i wydobywa z niej formę nową, niewspółmierną z tym, co ją poprzedzało⁶¹.

Ciągłość przemian, prawdziwe trwanie przeszłości w teraźniejszości wydają się Bergsonowi tożsame tak samo dla istot żywych, jak i dla świadomości. W ten sposób pęd życiowy przechodzi przez życie w jego pełnej rozciągłości, łącząc wszystkie jego formy – duchowe i materialne.

Ewolucja twórcza jest tym dziełem, które imię Bergsona rozslawiło szeroko poza granicami Francji i poza kołem filozofów z zawodu⁶².

Koncepcja Bergsona oddziaływała w całej Europie; trzy lata po ukazaniu się tekstu francuskiego filozofa Bolesław Leśmian pisze swój esej *Z rozmyślań o Bergsonie*⁶³, w którym zestawia baśń, baśniowość z „pędem życiowym”:

symbolem. Korzenie symboliki tkwią w duszy pierwotnego człeka i w duszy dziecka, powiadają; – spróbujmy cofnąć się w myślach ku dziecięcym źródłom naszego odczuwania bajek...” (tamże, s. 226).

⁶⁰ B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, dz. cyt., s. 23.

⁶¹ H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, tłum. F. Znaniński, wstęp L. Kołakowski, Kraków 2004, s. 56.

⁶² F. Znaniński, *Przedmowa tłumacza*, w: H. Bergson, dz. cyt., s. 28.

⁶³ B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*, dz. cyt., s. 7-20.

Zazwyczaj napada się na baśniowość systematu Bergsona. My zaś nie będziemy na nią napadali, wiedząc z góry, że jest ona nieunikniona dla myśli ludzkiej i niezbędna jak powietrze. Rozważmy raczej, co nam ta baśń realnego daje. Baśń ta poczyna się jakby od słów: „Na początku był Wicher życiowy i materia martwa, w którą ten Wicher zmienacka uderzył. Tak powstało to, co dotąd powstaje...”⁶⁴

Baśń jest według Leśmiana nielogiczną i niedowiedzioną podstawą wszelkiego systemu metafizycznego, zakładając że *élan vital* – tłumaczony przez niego jako wicher życiowy – stanowi właśnie ten baśniowy aksjomat. Obie te kategorie łączy zdolność do powiązania skrajnych komponentów wszechświata. Baśń podobnie jak wicher życiowy jest punktem łączącym ducha i materię, przestrzeń, w której jedno może skutecznie oddziaływać na drugie. Życie jest łącznikiem pomiędzy wewnętrżnością i zewnętrżnością. Duch może odłączyć się od swojego cielesnego przywiązania i uciec do snu⁶⁵, ale wraca do życia lub przynajmniej zyskuje siły witalne tylko wtedy, kiedy jest aktualizowany, to znaczy w momencie zbliżenia się do materii świata, a wręcz walki z nim. Życie nadaje duchowi sens i kierunek. Wówczas, gdy duch jest rozproszony i przestaje pracować nad swoją materią lub jedynie nawiązywać z nią kontakt, jego życie przerywa się i przyjmuje kierunek materialności. Baśń ma według Leśmiana odgrywać rolę swego rodzaju „mostu” między materią i życiem, tak jak pęd życiowy – „rolę tęczowego mostu, który łączy z dziedziną nielogiczną istnienia, z brzegiem urwistym owej tajemnicy, której twarz jest do twarzy ludzkiej podobna”⁶⁶. Należy zaznaczyć, że koncepcja baśni (baśniowości) jako kategorii filozoficznej, a nawet ontologicznej jest autorskim pomysłem Leśmiana, mimo że teoria ta została przez niego włączona do szkicu na temat myśli francuskiego filozofa. Leśmianowska baśń i Bergsonowski *élan vital* mają to samo źródło – intuicję⁶⁷.

⁶⁴ Tamże, s. 12.

⁶⁵ W twórczości Leśmiana sen i baśń nie zawsze są od siebie wyraźnie odgraniczone. Często baśń rodzi się właśnie na granicy dwóch światów: snu i jawy. Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, dz. cyt., s. 200.

⁶⁶ B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*, dz. cyt., s. 9.

⁶⁷ Intuicja jest głównym lub jedynym wartościowym sposobem partycypowania w teorii poznania, jakim jest intuicjonizm. W filozofii Bergsona realizuje się jego klasyczna postać. Intuicja jest rozumiana jako niewyraźny w języku akt bezpośredniego, ale niezmysłowego obcowania z przedmiotem, pozwalający na przeżycie jego konkretnej, niepowtarzalnej natury (istoty, wewnętrznego sensu). Intuicjonizm to pogląd, według którego poza poznaniem zmysłowym i rozumowym istnieje poza- (czy nad-)zmysłowe poznanie: bezpośrednie i całościowe, pojęć czy przedmiotów ogólnych (idei), a także konkretnej natury niepowtarzalnych przedmiotów i zjawisk jednostkowych lub fundamentalnych założeń religii, filozofii i innych dyscyplin. Do intuicji odwoływali się również m.in. Platon, Arystoteles, św. Augustyn, E. Husserl

Baśń ta jest zawsze wytworem – intuicji, instynktu, o którym logika mówi, że jest ślepy, ponieważ ma oczy innej niż ona barwy⁶⁸.

Leśmian zapożyczył Bergsonowskie rozróżnienie instynktu i intelektu – podczas gdy ten drugi zna tajemnice materii, ten pierwszy pojął tajemnicę życia. Według Bergsona życie rozwija się jednocześnie na drogach intelektu i intuicji⁶⁹:

Połączenie dwóch władz poznania może dopiero rozszerzyć naszą świadomość aż do bezmiaru istnienia i pozwolić jej ogarnąć choćby to, co dotychczas jest nieogarnione, niedostępne, niepoznawalne⁷⁰.

Baśń w koncepcji Leśmiana musi doprowadzić do samowiedzy. Chociaż jako wytwór instynktu dostrzega to, co wedle praw logiki powinno być niewidzialne, sama jednak nie wystarcza, żeby osiągnąć świadomość, musi oczarować i zachęcić umysł do pracy, żeby zdobyć prawdy, ponieważ „powstanie tych prawd byłoby niemożliwe bez uprzedniego powstania rozkazodawczej baśni”⁷¹. Poprzez poczynione analogie baśni i pędu życiowego Leśmian transponuje założenia witalizmu na grunt literacki, ustanawiając jednocześnie gatunek baśni medium swojej filozofii.

Myślenie na sposób baśniowy – intuicyjny jest zarazem tym najbardziej pierwotnym. Im bardziej pierwotna, twórcza, tożsama sama z sobą jest dusza, tym bardziej metafizyczne bywa jej usposobienie względem świata, a język poszukuje rytmu jako niematerialnej, bezcielesnej kanwy, za pomocą której może się wyrazić⁷². Myśląc na sposób baśniowy, otwiera się człowiek na tajemnicę nieskończoności⁷³. Tak charakteryzuje człowieka pierwotnego Leśmian:

(zob. Hasło: *Intuicjonizm*, w: *Wielka encyklopedia powszechna PWN*, red. B. Suchodolski, Warszawa 1965, t. 5, s. 92).

⁶⁸ B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*, dz. cyt., s. 9.

⁶⁹ Zob. J. Bańka, *Spoleczne i naukowe przesłanki koncepcji intuicji Bergsona*, w: tegoż, *Intuicjonizm Henryka Bergsona*, Katowice 1985, s. 9-34.

⁷⁰ Tamże, s. 15.

⁷¹ Tamże, s. 9.

⁷² B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, dz. cyt., s. 22.

⁷³ Terminu „nieskończoność” tu jako możliwości poznawczej człowieka dotarcia do tajemnicy finalnego aktu poznania czy też możliwość podjęcia drogi do poznania Absolutu,.

W poezji Leśmiana słowo „nieskończoność” ma przynajmniej kilka znaczeń: 1. przestrzeń skończona, względna, alternatywa przestrzeni realnej; 2. żywa istota, człowiek; 3. uczucie, stan emocjonalny, atrybut

Pomiędzy nim a jego pojęciem o sobie nie utworzyła się jeszcze przepaść pozorów. Toteż nie był zmuszony szukać siebie, dążyć do siebie. Był sobą od razu... I w tym – jego żywość, jego konkretność, jego całokształtność. W tym wreszcie – jego antropomorfizm, jako zasada niepodzielności ducha i ciała, myśli i człowieka, który tę myśl jako ciąg dalszy swej istoty cielesnej tworzy. [...] Człowiek pierwotny jest jakby mieszkańcem nieba i ziemi, smokiem przedpotopowym, którego tułów na wpół ludzki, a na wpół jeszcze boski pozwala mu, jednocześnie w dwóch światach przebywając, pozostać najbliższym ziemi i niebu, sobie i bogu, ciału i duszy⁷⁴.

Katia Vandenborre stwierdza: „baśniowość niedowiedzonego założenia przypomina fikcyjność pojęć ludzkich, o której Nietzsche pisze w teście *Z genealogii moralności*”⁷⁵. Chociaż w eseju o Bergsonie, gdzie Leśmian wyklada swoją koncepcję baśni, nie wymienia niemieckiego filozofa, prawdopodobnie nawiązuje do jego teorii o fikcyjnej naturze pojęć, zasad naukowych oraz kategorii filozoficznych, choć Nietzsche nie porównuje fikcyjności pojęć ludzkich z baśnią. Zestawienie pędu życiowego i baśni polega właśnie na tym, że są to pewne idee. Abstrakcyjność owych pojęć, ich intuicyjność sprawia, że stają się fundamentem wszelkiego systematu metafizycznego:

W każdym systemie metafizycznym to, co stanowi jego rdzeń, główną zasadę, objawienie – jest niedowiedzione. Reszta, ta dowiedziona reszta, jest tylko logicznym rozgałęzieniem tego pierwszego założenia. Trzy substancje Kartezjusza, Bóg Spinozy, monady Leibniza, wola Schopenhauera – to wszystko słowem, co jest najdroższe i najbliższe sercu samego twórcy, jest jednocześnie najdalej, najmniej uzasadnione, najmniej logiczne, mówmy prościej: zgoła niedowiedzione⁷⁶.

duszy; 4. materialny atrybut przedmiotu. Znaczenie samego słowa jest warunkowane przez kontekst jego użycia (Zob. W. Cockiewicz, *Metaforyka Leśmiana (Analiza lingwistyczna)*, Kraków 2011, s. 108-110.).

⁷⁴ B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, dz. cyt., s. 23-24.

Ważnym tekstem poruszającym temat Leśmianowskiego „człowieka pierwotnego” jest rozprawa Michała Głowińskiego, który mianem właśnie „człowieka pierwotnego” określa Leśmiana, starając się scharakteryzować rolę, jaką przyjmuje dla siebie sam poeta, jak również tę, którą narzucają mu społeczeństwo, odbiorcy. Podjęta przez badacza analiza dokonywana jest jednak jedynie w kontekście poezji Leśmiana, a nie jego dramatów (Zob. M. Głowiński, *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 2, s. 385-417.).

⁷⁵ K. Vandenborre, *Baśń jako młodopolski pęd życiowy*, w: *Młodopolski witalizm: modernistyczne witalizmy*, dz. cyt., s. 190.

⁷⁶ B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*, dz. cyt., s. 7.

Tak więc jeśli wszelkie systemy metafizyczne mają pewną podstawę, której nie sposób udowodnić, to znaczy, że została ona wprowadzona przez samego filozofa, tak jak kategoria baśni u Leśmiana.

Leśmian na zasadzie niejednoznacznej analogii opisuje związek baśni z pędem życiowym i właśnie w tej analogii zamyka istotę wszechświata, tajemnicę bytu. Dzięki instynktowi człowiek może osiąść wiedzę bezpośrednią, odkrywać nowe przestrzenie, jednak czystemu instynktowi nie jest dana świadomość. Natomiast sam intelekt może jedynie się domyślać, gdzie owa tajemnica się znajduje. Połączenie tych dwóch władz, które ma miejsce zarówno w pędzie życiowym, jak i baśni, pozwala rozszerzyć świadomość i choćby w migotliwym przeblysku dojrzeć to, co było niepoznawalne, zbliżyć się ku nieskończoności.

Komponent filozoficzny, podobnie jak opisywane wcześniej inspiracje tradycyjnym gatunkiem baśni, jest kolejnym elementem, który tworzy Leśmianowski koncept „baśni mimicznej”.

2.3. O mimiczności i pantomimie

Środkiem ekspresji dla modelu intelektualnego, jakim są „baśnie mimiczne”, uczynił Bolesław Leśmian ruch mimiczny⁷⁷. Wiek XIX, a także pierwsza połowa wieku XX, na które przypada największy rozkwit zainteresowania baśnią i folklorem, są również okresem rozwoju gestu teatralnego i pantomimy. Nową, współczesną postać mimu tworzyli, w szkole Charles’a Dullina założonej w roku 1919, trzej twórcy: Étienne Decroux, Jean-Louis Barrault i Marcel Marceau⁷⁸. Obserwacje, które doprowadziły do powstania teorii pantomimy francuskich artystów, musiał poczynić również Bolesław Leśmian, gdyż swoje „baśnie mimiczne” stworzył prawdopodobnie już przed rokiem 1912⁷⁹. Świadczy to o tym, jak bardzo innowacyjne gatunkowo są analizowane przeze mnie utwory. Poeta w eseju *Tajemnice widza i widowiska* w ten sposób określa rolę odbiorcy w teatrze:

⁷⁷ Na temat mimiczności w „baśniach mimicznych” wspominał Andrzej Zawadzki w artykule pt. *Mimika i mimetyka, czyli o naśladowaniu inaczej: mim i pantomima w nowoczesnej świadomości literackiej* (zob. A. Zawadzki, dz. cyt., s. 109-126).

⁷⁸ Zob. K. Smużniak, *Pantomima XX wieku. Kierunki i tendencje*, Zielona Góra 2002, s. 75.

⁷⁹ Na temat prawdopodobnej daty powstania „baśni mimicznych” pisała Stone we wstępie do pierwszego wydania utworów (zob. R.H. Stone, *Wstęp*, w: B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, oprac. R.H. Stone, dz. cyt., s. 5-15).

Przyszedł, aby się wzruszyć, zabawić, zadumać, pochwalić lub zganić, a jednocześnie – prawem jakiejś tajemniczej wymiany usług – aby się stać podniętą, racją bytu, źródłem zapалу dla aktorów grających na scenie.

Widowisko bez widza byłoby ostatecznie nonsensem. Możemy mu wreszcie przypisać nawet pewną w s p ó ł t w ó r c z o ś ć, gdyż winien wyobraźnią swoją, intuicją, czujną zgodliwością serca i ducha dopełnić, dośnić, dotworzyć to, czego nie potrafi nigdy oddać całkowicie zbyt materialna, ograniczona, ułomna scena wraz z aktorami⁸⁰.

Przypisanie widzowi współtwórczości w spektaklu ukazuje, jak wielką moc widzi Leśmian w oddziaływaniu teatru. Dramat odgrywany na scenie jest w stanie do tego stopnia zaangażować publiczność, że staje się ona „aktywną” częścią widowiska. Jednak, co istotne, nie tylko spektakl oddziałuje na odbiorcę i pobudza go do twórczych działań, ale też widz wpływa na aktorów, tak że dopełniają oni jego przeżycia.

Podobnie w pantomimie związek między publicznością a aktorami tworzy się na zasadzie zgody rytmicznej – zarówno jedni, jak i drudzy dostosowują się do swoich nastrojów, do tonu, który nadaje dramat⁸¹. Aktorzy czerpią rytm swoich ruchów także z atmosfery jaka panuje wśród publiczności. Tak znacząca rola widza spektaklu teatralnego wpływa dodatkowo na swoistą wyjątkowość każdej realizacji. Już sama zmiana publiczności sprawia, że dzieło artystyczne, zarówno dramat, jak i przedstawienie pantomimiczne, ukazuje odbiorcy różne oblicza, warianty, które zawierają się w jego potencjale oddziaływań.

Gdy w dramatach mimicznych role aktorów nie są związane dialogami, tym wyraźniejszy staje się indywidualny charakter poszczególnych odtworzeń. O pantomimie, z perspektywy aktora mimicznego, Marcel Marceau mówił, że istotą tej sztuki jest utożsamienie się istoty żywej z przedmiotami, postaciami z otoczenia, a poniekąd nawet z całym kosmosem. Aktor, identyfikując się z elementami rzeczywistości, przybiera ich wagę, przejmuje właściwą im charakterystykę ruchu, plastyczność, podlega takim samym prawom jak one. Mim musi ukształtować przestrzeń, sprawić, żeby niewidoczne stało się widoczne, natomiast to, co dostrzega ludzki wzrok, uczynić niewidocznym. Zadaniem jego jest takie ukazanie myśli, aby publiczność mogła

⁸⁰ B. Leśmian, *Tajemnice widza i widowiska*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, dz. cyt., s. 121 (podkr. M.B. P.).

⁸¹ Zob. K. Smużniak, dz. cyt., s. 80.

ją zobaczyć⁸². Ukazanie myśli, rytmu, który pierwotnie przypisany był ciału, a przeszedł później do słów, w ruchu mimicznym jest również istotą działań postaci dramatów poety, w tych dziełach mimiczność jest kolejnym nośnikiem liryzmu. Leśmian zaznaczył w *Uwagach autorskich* do *Skrzypka Opętanego*, że „nie ruchami, lecz przedewszystkiem odcieniami ruchów, podzielonych na części składowe powinien grać aktor mimiczny”⁸³. Nawet najprostszy ruch musi być zagrany poprzez rytmiczne podkreślenie faz gestu, stąd częste wydłużenia czy zatrzymania ruchu. O wadze tego aspektu świadczą użyte przez Leśmiana w brulionie *Pierrota i Kolombiny* dookreślenia sposobu wykonania ruchu przez postaci:

KOŁOMBINA, zdziwiona i zląkniona, wyciąga dłonie i pochyla się w pierwszej chwili ku rzuconym przedmiotom, a potem, *przedłużając ten ruch* i nie podnosząc przedmiotów, wyprostowuje się zwolna tak, że w połowie tego ruchu, zagląda pytająco w oczy Pierrotowi⁸⁴.

Ruch wszystkich postaci dramatów został zorganizowany w taki sposób, aby zaznaczyć wydłużenie jego trwania, które, w przypadku Węża Złotego, buduje dramaturgię sceny. Widz przeczuwa, co za chwilę się wydarzy, a rozbiecie tej sytuacji na całą gamę odcieni gestu buduje dodatkowo napięcie:

WAŻ ZŁOTY podpełza ku niemu tak blisko, że łeb jego znajduje się nagle tuż i nawprost dłoni, którą Alaryel skrzypkę do ramienia przytwierdza. Wówczas znieruchamia się, zastyga na okamgnienie <> – baczny i zaczajony, jakby chciał dłoń grającego od samej gry odróżnić...⁸⁵

Dla pantomimy oprócz progresji ruchu niezwykle ważna jest również jego regresja, czyli ruch zwolniony⁸⁶, dający się wyróżnić w dramatach mimicznych. Znieruchomienia zawierają w sobie znaczenia symboliczne, są ruchem syntetyzującym, który ma budzić refleksję widza. Ruch ten na zasadzie asocjacji przyzywa treści, ale w istocie swej jest

⁸² Zob. K. Smużniak, dz. cyt., s. 92.

⁸³ B. Leśmian, *Bruliony. Skrzypek Opętany*, w: tegoż, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 233.

⁸⁴ B. Leśmian, *Bruliony. Pierrot i Kolombina*, w: tegoż, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 97.

⁸⁵ B. Leśmian, *Bruliony. Skrzypek Opętany*, w: tegoż, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 227.

⁸⁶ Zob. K. Smużniak, dz. cyt., s. 81.

ruchem nierzeczywistym⁸⁷. Czy istnieje wobec tego lepsza przestrzeń dla tego rodzaju sztuki, niż nierealny świat baśniowy, zatopiony jedynie w brzmieniu muzyki, a pozbawiony słów, które związane są nierozzerwalnie z rzeczywistością?

W książce *Pantomima XX wieku. Kierunki i tendencje*⁸⁸ Karol Smużniak jako ważny współczynnik ruchu mima, który go tworzy i określa, wymienia rytm, czyli miarę, szybkość, czas, częstotliwość i takt⁸⁹. Dla Bolesława Leśmiana rytm jest równie ważnym elementem dzieła, o czym świadczy charakterystyka ruchu postaci „baśni mimicznych” analizowana powyżej. Jednak przysłówka „rytmicznie”, *explicite* odsyłającego do rytmu, poeta używa tylko w odniesieniu do działań Kolombiny oraz Chryzy, i tylko w scenach, kiedy malują one portrety:

KOŁOMBINA stoi przed stalugami, z pędzlem i czarną paletą w rękę i rytmicznie, w takt muzyki maluje <port> portret Pierrota [...] ⁹⁰.

CHRYZA [...] Ustawia na stalugach nowy blejtram i przy dźwiękach muzyki maluje rytmicznie portret Rusałki Leśnej [...] ⁹¹.

Ruchy bohaterek są twórcze – malarskie, co świadczyłoby o tym, że Leśmian szczególnie dowartościowuje ten rodzaj aktywności. Działaniom postaci towarzyszy muzyka, z której, niczym z pozaziemskiej siły, czerpią one inspiracje dla swojej sztuki. Malarki, w przeciwieństwie do skrzypków, nie cierpią na niemoc twórczą, ponieważ wsłuchują się w muzykę – rytm świata i przelewają go na płótno. Chryza, malując obraz, tańczy:

CHRYZA [...] Maluje, tańcząc. Lecz taniec to ukryty i niepostrzegalny... Taniec-dreszcz, który niepokoi ciało baśniowo-twórczem drżeniem, poczynając od stóp, przechodząc zwolna do rąk, z rąk przefalowując ku ramionom, z ramion zlewając się na piersi... Taniec wewnętrzny, rytmicznie natężony, pełen fal nagłych, ruchów i odruchów, a jednocześnie znieruchomień, zastanowień i zaczajeń... ⁹²

⁸⁷ Zob. tamże.

⁸⁸ Tamże.

⁸⁹ Tamże, s. 80.

⁹⁰ B. Leśmian, *Bruliony. Pierrot i Kolombina*, w: tegoż, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 96.

⁹¹ B. Leśmian, *Bruliony. Skrzypek Opętany*, w: tegoż, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 174.

⁹² Tamże, s. 158.

Patrice Pavis dokonuje rozróżnienia między mimem i pantomimą, która ma polegać na tym, że „mim nachylony jest w stronę tańca, zmierzając do uwolnienia ekspresji ciała z jakichkolwiek znaczeń figuratywnych; pantomima natomiast zmierza do naśladowania typów i sytuacji ludzkich”⁹³. Takie rozróżnienie, moim zdaniem, nie jest możliwe w przypadku dramatów mimicznych Leśmiana. Utwory te są swoistym połączeniem obydwu tych ruchów. Z jednej strony postaci poruszają się zgodnie z rytmem wewnętrznego tańca, tak jak Chryza w powyższym fragmencie, z drugiej ich taniec odtwarza jakby poszczególne sytuacje i emocje ludzkie. Równie ważna jak energia odśrodkowa jest także ta, która tworzy się na liniach interakcji między postaciami i rekwizytami. Właśnie dlatego, że ruchy postaci dramatów Leśmiana mają przestać być dopełnieniem słów, a nabrać naturalnej semantyki należnej ciału, cisza „baśni mimicznych” jest tym, co tworzy głębię znaczeń, a nie – jak powszechnie można by przypuszczać – jej pozbawia. Nie oznacza to jednak, że dzięki temu Leśmian odpowiada na stawiane przez dramat pytania egzystencjalne o sens życia i twórczości. Wręcz przeciwnie, autor wikła postaci w sytuacje znamionujące tragikomedie, niczym w ironii romantycznej. Również rys komiczny dostrzega Marceau, kiedy opisuje istotę pantomimy:

[...] świat pełen dramatyzmu, sennych widziadeł, świat liryki, która ociera się niekiedy o tragikomedie. Słowa zawierają prawdę i kłamstwa, wprowadzają w błąd, wyolbrzymiają, ranią, odbierają odwagę i wyjaśniają sens naszego istnienia, ale w końcu zawsze zalega cisza i tu zaczyna się pantomima, która wolna jest od słów⁹⁴.

Wspólnym elementem myśli Marceau i Leśmiana jest właśnie uwolnienie sztuki od słów. Leśmian pisze, że kiedy ruchy aktorów tłumaczą się już same przez siebie, to „słowa nie mają już nic do powiedzenia. Taniec nie wymaga – słów...”⁹⁵. Usunięcie ze sztuki słów jest wtedy kolejnym etapem jej rozwoju, jakby szczytem autonomiczności sztuki. Louis Lavelle opisuje proces doskonalenie się słowa w podobny sposób, jak Słowacki

⁹³ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, oprac. S. Świontek, Wrocław 1998, s. 292-293.

⁹⁴ Zob. film Alain'a Dhenauta, *Marcel Marceau – zwierciadło duszy* (z nagraniami video), cyt. za: K. Smużniak, dz. cyt., s. 91.

⁹⁵ B. Leśmian, *Bruliony. Skrzypek Opętany*, w: tegoż, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 233.

w *Genezis z Ducha* zarysował drogę przemian ducha w dążeniu do Absolutu, który osiągnąwszy szczyt, powraca do źródła:

Kiedy słowo osiąga szczyt własnej doskonałości, przestaje się jawić. Oto uobecnia dla nas nagle samą rzeczywistość. W swoim najintymniejszym zastosowaniu uobecnia ono nas naprawdę nam samym, tak że zdarza się – tam, gdzie się to jeszcze rozumie – pytanie: *Po co to mówić?*, jakby sama oczywistość, którą ono przed nami odkrywa, mogła się obyć bez niego. Taka jest chwała słowa: usunąć się w chwili swego własnego triumfu⁹⁶.

Jeśli słowo jest pośrednikiem między duchem i ciałem, a w „baśniach mimicznych” zostało ono pominięte, można ten fakt interpretować w ten sposób, że takie połączenie dwóch zupełnie różnych pierwiastków jest niemożliwe. Jednak moim zdaniem mimiczność jest w *Pierrocie i Kolombinie* oraz *Skrzypku Opętanym* świadectwem pełnego zjednoczenia ciała i ducha, tak pierwotnego i doskonałego, że nie można już oddzielić świadomości od świata, który został utożsamiony ze świadomością w intuicyjnym, baśniowym akcie poznania.

Pierwotne zespolenie w dramatach tych dwóch pierwiastków, czyli ciała i ducha, prowadzi do tego, że przekaźnikiem myśli ducha jest druga połowa prajedni – ciało. Chcąc określić rolę pantomimy w „baśniach mimicznych”, stosując jednak duże uproszczenie, można powiedzieć, że jest ona formą komunikacji – naturalną, pierwotną i czystą, w odróżnieniu od języka, który jest dany człowiekowi przez kulturę – przeciwstawną naturze. Słowo jest nazbyt realne i związane z materią, by wyrazić to, co wykracza poza rzeczywistość, a co stanowi esencję poezji i snu. Leśmian eliminuje pośrednictwo słowa, które niesie w sobie konwencjonalizację emocji i tworzy dzieła będące źródłem nadzwyczajnego przeżycia wewnętrznego, rodzącym się w duszy niemym krzykiem bohaterów, który uzewnętrzniany jest w postaci ruchu, czyli połączenia pantomimy i muzyki, rytmu.

2.4. „Baśń mimiczna” – próba zdefiniowania

Baśń i sen w koncepcji artystycznej Bolesława Leśmiana zawierają w sobie komponent twórczy. Jego postaci baśniowe znajdują się w świecie niczym ze snu, a także same śnią. Sen w twórczości Leśmiana „bywa aktem kreacyjnym, tworzy nowe postacie

⁹⁶ L. Lavelle, *Słowo*, w: *Inspiracje chrześcijańskie we francuskiej krytyce literackiej XX wieku*, red. J. Kaczorowski, Lublin 2012, t. 1, s. 432.

i nowe stany rzeczy”⁹⁷. W „baśniach mimicznych” Rusałka Leśna pojawia się właśnie wtedy, gdy Pierrot i Alaryel śpią. Stan snu artysty – skrzypka tworzy niejako tę baśniową postać, tak jak powoływane są do życia bohaterowie literaccy w akcie twórczym poety.

„Baśń”, „bajka”, „baśniowy” – słowa te pojawiają się w twórczości Leśmiana niemal tak często, jak „sen”, zresztą nie zawsze są od siebie wyraźnie odgraniczone. Często baśń rodzi się właśnie na granicy dwóch światów: snu i jawy⁹⁸.

Podtytuł obu dramatów – „baśń mimiczna w trzech przywidzeniach” – koresponduje z tym rozpoznaniem Czabanowskiej-Wróbel. „Przywidzenie” byłoby również czymś na granicy snu i jawy. Obrazy zjawiające się przed oczami kogoś, kto doświadcza przywidzenia, są projekcją jego podświadomości, takim odbiorem rzeczywistości, który wymyka się zasadom logiki. „Przywidzenie” jest jednostkowym, intuicyjnym doznaniem. Baśń zakłada istnienie jakiegoś pełniejszego świata, tak samo w twórczości Leśmiana „sen” jest twórczością, pełniejszym życiem.

Dookreślenie Leśmiana, że jest to „baśń mimiczna”, odsyła do tradycji sztuki mimicznej. Na początku XX wieku temat ten podjął Jan August Kisielewski w książce *Panmusaion*⁹⁹. Według niego sztuka mimiczna jest zjednoczeniem wszystkich sztuk, zjednoczeniem gry aktorów (pozy i gestu), malarstwa (dekoracja, kostiumy), muzyki i śpiewu z poezją dramatyczną – co dało wagnerowski dramat muzyczny¹⁰⁰. Do tych rodzajów dołączono trzy sztuki mimiczne: sztukę aktorską, taniec i pantomimę. Takie połączenie odnajdujemy w realizacjach „baśni mimicznych” Leśmiana. Sam autor w *Uwagach autorskich* poświęca wiele miejsca grze aktorskiej, ruchowi scenicznemu oraz samej mimice, która zgodnie z myślą Kisielewskiego ma być artystycznie

⁹⁷ M. Głowiński, *Leśmian – sen*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. IV: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998. Warto podkreślić, że zagadnienie oniryzmu w dramaturgii Leśmiana nie zostało jeszcze uwzględnione w badaniach.

⁹⁸ A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, dz. cyt., s. 200.

⁹⁹ Zob. J.A. Kisielewski, *O sztuce mimicznej*, w: tegoż, *Panmusaion*, Lwów 1906, s. 178-206.

¹⁰⁰ „Ideałem Wagnera, jego przepięknym marzeniem, które niemal zrealizował we wspaniałej tetralogii *Pierścień Nibelunga*, była genialna teoria zjednoczenia wszystkich sztuk, stopienia w jedną organiczną całość i stworzenia w ten sposób dzieła, któreby żyło samo, przez się, jak idea ucieleśniona, jak istota nadnaturalna” (tamże, s. 178).

zharmonizowanym ruchem opowiadającym to, co się dzieje w duszy ludzkiej, ustawiczną zmianą wyrażającą dramat serca i myśli¹⁰¹.

Mimiką objawiają się te stany duszy, w których rozróżnienie sztuki i życia ginie, a raczej, w których wzajemne ich dopełnienie się tworzy rodzaj piękna wyższy i może najdoskonalszy, bo żywy artyzm i wraz artystyczne życie. Piękno natury i sztuki, piękno zmysłowe, uczuciowe, a nawet myślowe, w tych momentach, gdy barwa, ton, bryłowatość, język poezji i zdanie myśliciela okazują się środkami niedostatecznymi, lub niedość istotnymi – to piękno artystycznie wystylizowanej natury i krwią życia pulsującej sztuki, wyrazić można jedynie sposobem mimicznym¹⁰².

Według Kisielewskiego przejawem sztuki idealnej jest teatr, będący żywym obrazem i rzeźbą, mówiący i zmieniający się ruchem pantomimy¹⁰³. Swoistą afirmacją pantomimy są dramaty mimiczne Leśmiana, w których, gdy człowiek myśli na sposób intuicyjny, baśniowy i zarazem pierwotny, zwierciadłem duszy staje się ciało, a nie słowo, które jest wtórne wobec rzeczywistości baśniowej współistniejącej z naturą, czyli przestrzeni, gdzie słowa nie są potrzebne.

Tak rozumiana „baśń mimiczna” tworzy przestrzeń, w której dokonuje się wzajemne dopełnienie sztuki i natury *ergo* życia. Jest ona nie tyle fantastyczną opowieścią, ile pozarozumowym sposobem myślenia za pomocą obrazów, przebłysków, przywidzeń, który umożliwia dotarcie do tajemnic bytu. W tej harmonijnej historii dziejów duszy ludzkiej wyśpiewana zostaje plastycznie pieśń ekstazy, wyrażająca dramat serca i myśli, intuicji oraz rozumu. „Baśń mimiczna” daje poecie możliwość przedstawienia tragicznych losów Skrzypka, w którego pieśni odbija się echem także swoista spowiedź nie tylko artysty, lecz także każdej duszy ludzkiej.

3. *Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypek Opętany* – jako dyptyk¹⁰⁴

Dramaty mimiczne Leśmiana – *Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypek Opętany*, są ze sobą spojone koncepcją „baśni mimicznej”, wyróżniają się jednak własnymi, indywidualnymi cechami. Mimo wielu podobieństw, które są podstawą pozwalającą na

¹⁰¹ Tamże, s. 179-180.

¹⁰² Tamże, s. 186-187.

¹⁰³ Tamże, s. 180.

¹⁰⁴ Tezy przedstawione w niniejszym podrozdziale są wynikiem badań filologicznych przeprowadzonych w monografii pt. „*Sen dawny śni się raz jeszcze*”. „*Pierrot i Kolombina*” oraz „*Skrzypek Opętany*” Bolesława Leśmiana jako dramaty brulionowe (Warszawa 2021).

porównywanie tych utworów, odnaleźć w nich można elementy, które są świadectwem różnic między utworami. Pozwalającymi mówić o dwóch odsłonach, dwóch przedstawieniach „baśni mimicznej”. Dzięki przestrzeniom wspólnym w ogóle możliwe staje się zestawienie dzieł. Zaobserwowane różnice między *Pierrotem i Kolombiną* oraz *Skrzypkiem Opętanym* dają podstawy sądzić, że w przypadku omawianych utworów Leśmiana mamy do czynienia ze swego rodzaju obrazem złożonych z dwóch skrzydeł – dyptykiem literackim, a nie jednym dramatem w dwóch wariantach. Choć to odważna hipoteza, to przynosi ciekawe spostrzeżenia natury interpretacyjnej.

Dyptyk na określenie dzieł literacki zostało zaczerpnięte ze sztuk plastycznych. W związku z tym, aby ukazać w jaki sposób owa koncepcja realizuje się w dramatach Leśmiana, przedstawię jak w obydwu dziełach przedstawia się kwestia szeroko rozumianych kontekstów malarskich.

3.1. Malarskość „baśni mimicznych” jako element tożsamości dzieł

Kontekst malarski ewokowany jest w obydwu utworach przede wszystkim przez Kolombinę i Chryzę malującą portret Pierrota, Alaryela oraz Rusałki. Żona-malarka jest dla skrzypka pewnego rodzaju inspiracją. Swoją działalnością zachęca go do tworzenia. Poniżej, w formie porządkującej tabeli, przedstawię porównywane fragmenty rękopisów „baśni mimicznych”¹⁰⁵. W brulionie *Pierrota i Kolombiny* pojawia się autorskie odniesienie do malarstwa Antiona Watteau, w tekście *Skrzypka Opętanego* nie znajdziemy takiego odniesienia.

¹⁰⁵ Aby ukazać niejednorodny kierunek zmian wprowadzonych przez Leśmiana w obydwu tekstach, podzieliłam wyodrębnione fragmenty na sześć kategorii określających ich zależności względem obydwu dramatów:

- a. Fragment dopisany w *Pierrocie i Kolombinie* i obecny w *Skrzypku Opętanym*.
- b. Fragment dopisany w *Pierrocie i Kolombinie*, ale niezamieszczony w *Skrzypku Opętanym*.
- c. Fragment obecny w *Pierrocie i Kolombinie*, ale nieobecny w *Skrzypku Opętanym*.
- d. Fragment nieobecny w *Pierrocie i Kolombinie*, ale obecny w *Skrzypku Opętanym*.
- e. Fragmenty ekwiwalentne (tj. albo odpowiadające sobie, albo takie same) względem siebie w obydwu dramatach.
- f. Fragmenty obecne w obydwu dramatach, ale wykreślone w *Skrzypku Opętanym*.

	Fragment <i>Pierrota i Kolombiny</i>	Fragment <i>Skrzypka Opętanego</i>
Przywidzenie pierwsze, Scena I. / Przywidzenie pierwsze, Scena I	PIERROT zadumany siedzi na tronie purpurowym, w [e] / stroju takim, jak na obrazie Watteau. [c] / Złota skrzypkę i smyk złoty [e] / oparł [c] / na kolanie. [e]	ALARYEL siedzi zadumany na tronie purpurowym, w [e] / szacie kremowej, fantastycznej. [d] / Złotą skrzypkę i smyk złoty [e] / opiera [d] / na kolanach. [e]
Przywidzenie pierwsze, Scena <11.>13< / Przywidzenie pierwsze, Scena XIV	Pierrot [c] / sam [c]	Alaryel [d] / i Portret Rusalki [d]

Maria Ludwika Mazurowa opisała w jednym z listów do Stone zainteresowanie poety malarstwem:

Ojciec pisał wyłącznie u siebie w domu. Lubił malarstwo, woń farb. Matka stwarzała atmosferę konieczną dla artysty [...]. Ojciec coraz zaglądał do pokoju, stawał za malarzem, dyskutował [...]. Jej [matki] zapał był bodźcem dla niego do pracy twórczej. Malarstwo podniecało go. Kiedyś zadziwił kolegów po piórze odczytem o malarstwie japońskim¹⁰⁶.

Odniesienie do malarstwa ujawnia się właśnie we fragmencie, który można zaobserwować jedynie w tekście *Pierrota i Kolombiny*, gdzie wygląd Skrzypka przyrównany jest do postaci z obrazu Antoine Watteau: „PIERROT zadumany siedzi na tronie purpurowym, w stroju takim, jak na obrazie Watteau. Złotą skrzypkę i smyk złoty oparł na kolanach”¹⁰⁷. Nie jest mi znane dzieło pędzla Watteau, na którym sportretowany jest Pierrot siedzący na tronie, jednak można z dużym prawdopodobieństwem przypuszczać, że wspomniany przez Leśmiana obraz to płótno zatytułowane *Pierrot*¹⁰⁸.

¹⁰⁶ R.H. Stone, *Wstęp*, w: B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, oprac. R.H. Stone, dz. cyt. s. 9 (uzupełnienie w nawiasie kwadratowym R.H. Stone).

¹⁰⁷ B. Leśmian, *Bruliony. Pierrot i Kolombina*, w: tegoż, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 96.

¹⁰⁸ Obraz ten tytułowany jest również *Gilles* (jest to jedno z imion, jakie mógł nosić drugi Służący we francuskim przedstawieniu). Powstał w latach 1718–1719. Obecnie znajduje się w Luwrze – paryskim muzeum sztuki.



Antoine Watteau, *Pierrot*¹⁰⁹.

¹⁰⁹ A. Watteau, *Gilles* [online], „Web Galery of Art”, <https://www.wga.hu/> [dostęp 11.03.2023].

Choć malarz stworzył kilka dzieł przedstawiających postaci z komedii *dell'arte*, to tylko na tym jednym Pierrot jest wyraźnie postacią centralną. Pozostałe obrazy są klasycznymi scenami zbiorowymi (np. *The Foursome*, *Harlequin and Columbine*, *Italian Comedians*, *The Italian Comedy*, *Gilles and his Family*, *Pierrot Content*). Ilość i różnorodność przedstawień świadczy o tym, że w XVIII w. był to popularny temat w malarstwie, który powrócił w drugiej połowie XIX w. jako kwintesencja poety-artysty. Przedstawienia bohaterów włoskiej komedii odegrały ważną rolę w rozwoju twórczości Watteau¹¹⁰. Był on pierwszym malarzem, który uczynił ze sztuki teatralnej główny temat malarstwa. *Gilles* jest jednym z jego ostatnich obrazów¹¹¹.

Na zamieszczonej przeze mnie reprodukcji obrazu Watteau postać z komedii *dell'arte*, poprzez zastosowanie perspektywy zbliżonej do żabiej, sprawia wrażenie prawie monumentalnej w porównaniu z innymi osobami obecnymi na płótnie. Dzięki temu zabiegowi widać, że celem artysty było oddanie ekspresji ludzkiej fizjonomii, a jednocześnie przedstawienie nabrało cech groteskowości. Pierrot stoi samotnie w centralnym punkcie obrazu niemal nieruchomo, z ramionami opuszczonymi bezwładnie wzdłuż ciała; w tle widać krajobraz. Kapelusz z szerokim rondem w połączeniu z kryzą sprawiają, że wzrok odbiorcy skoncentrowany jest na twarzy postaci, która wyraża głęboką melancholię. Pierrot na obrazie Watteau jest odizolowany od otoczenia, stoi tyłem do pozostałych komediantów, którzy także wydają się go nie zauważać. Taka postawa Pierrota – artysty niezrozumianego przez otoczenie – została

¹¹⁰ Jean-Antoine Watteau (1684–1721) był jednym z największych francuskich malarzy i rysowników. Tworzył na dworze królewskim w ostatnich latach panowania Ludwika XIV i w czasach Regencji. Zapoczątkował styl, który charakteryzował się spontanicznością, lekkością i intymnością przedstawień w stosunku do formalnych zasad ówczesnej sztuki akademickiej. Obrazy Watteau były doceniane przez jemu współczesnych ze względu na kunszt i bezpośredniość rysunków (tłum. na j. polski M. P.). („Jean-Antoine Watteau (1684–1721) was one of the greatest draughtsmen in the history of French art. Active during the last years of Louis XIV and the Regency, he pioneered a style that favoured spontaneity, lightness and intimacy over the gradiosity and formal rules of academic art. The elegance and immediacy of Watteau's drawings were widely remarked upon by his contemporaries” (M. Eidelberg, L.A. Prat, P. Rosenberg, *Watteau the drawing*, trans. C. Beamish, London 2011, s. 6.).

¹¹¹ Informacje na temat obrazu *Gilles* podają za: D. Eckardt, *Antoine Watteau. Mit sechzehn Farbtafeln Und sechsvundvirzig einfarbigen Abbildungen*, Berlin 1973, s. 23.

w pewien sposób odwzorowana przez Leśmiana¹¹². Błękitny, niemal indygowy kolor nieba na obrazie, ze względu na szczególne znaczenie tej barwy w „baśniach mimicznych”, mógł być również pewnego rodzaju inspiracją dla poety.

Biały strój z obrazu rokokowego malarza jest z jednej strony symbolem nieskazitelności i wielowymiarowości bohatera, z drugiej zaś odsyła do sprecyzowanego przedstawienia postaci. Łączy się więc w osobie Pierrota konkretność i nieokreśloność, otwierając tym samym wiele dróg interpretacji. Pierrot przybiera na obrazie, podobnie jak w dramacie Leśmiana, postawę biernego oczekiwania, ale też znużenia tym, co znane, światem materialnym.

Kremowa i fantastyczna szata *Skrzypka Opętanego* konstituuje go jako bohatera baśniowego, zupełnie wyjątkowego. Alaryel pozbawiony kontekstu malarskiego dookreślany jest, szczególnie psychologicznie, w samym dramacie.

Na malarskość „baśni mimicznych” składają się, oprócz samych rekwizytów, również użyte przez poetę barwy. Precyzja, z jaką Leśmian określał kolorystykę przedmiotów, a także światła, każe przypuszczać, że był on artystą niezwykle wrażliwym pod tym względem, co, podobnie jak wzbogacenie dramatu kontekstem obrazu Watteau, potwierdza jego zamiłowanie do malarstwa. Chciałabym zwrócić uwagę na użycie przez Leśmiana w rękopisach dramatów odmiennych barw.

	Fragment <i>Pierrota i Kolombiny</i>	Fragment <i>Skrzypka Opętanego</i>
Przywidzenie pierwsze, Scena <5.>7</5.>7	na ciemno-błękitnej podłodze [e]	na ciemnobłękitnej podłodze [e] / zalanej światłem indygowym [d]
Przywidzenie pierwsze, Scena VII		
Przywidzenie drugie, Scena 7. / Przywidzenie drugie, Scena VII	wbiega w [e] / złoty [c] / zakres [e]	wbiega w [e] / czerwono-żółty [d] / zakres [e]
Przywidzenie trzecie, Scena 6. /	zbliża się ku końcowi [c] / swej pieśni [e] // odchyła [e] / swój [c] / łeb, aby się [e] / <nim> [a] / tym	dogrywa [d] / swej pieśni... [e] // odchyła łeb, aby się [e] / nim, jak pięścią [d] / zamierzyć [e] / –

¹¹² Alienacja Pierrota utrwalona na obrazie Watteau oraz w dramacie Leśmiana jest moim zdaniem pokrewna sytuacji, w jakiej znajdują się bohaterowie ballad romantycznych, którzy otwierając się na świat pozamysłowy, choć przebywali dalej w społeczeństwie, byli niejako już w świecie fantastycznym.

	Fragment <i>Pierrota i Kolombiny</i>	Fragment <i>Skrzypka Opętanego</i>
Przywidzenie trzecie, Scen VIII	lepiej [c] / zamierzyć, [e] / uderza łbem w dłoń Pierrota [e]	wypuszcza żądło złociste i [d] / uderza łbem w dłoń Alaryela [e]

Wrażenia kolorystyczne są elementem kreowania rzeczywistości na sposób sensualistyczny, właściwy dla całej twórczości Leśmiana. Świadczy to o wyjątkowej zdolności do wnikliwej obserwacji świata, zarówno tego materialnego, jak i duchowego, ponieważ barwy są wyznacznikiem samej istoty bytu, który je przybiera¹¹³. Dlatego nacechowanie kolorystyczne ma w rezultacie wartość symboliczną.

W aspekcie symbolicznym – stwierdza Manfred Lurker – barwa widzialna na zewnątrz stanowi o wewnętrznej istocie rzeczy; byt jako taki jest bezbarwny, dopiero poprzez barwy otrzymuje życie lub, jak czytamy w *Fauście* Goethego: „W barwnym odbłasku ujmujemy życie”¹¹⁴.

Barwy są wobec tego przejawem nie tylko baśniowego świata dramatów mimicznych, lecz przede wszystkim emocji bohaterów. Nadawanie indywidualnych, czasami odrealnionych kolorów przedmiotom i postaciom staje się, podobnie jak samo nadawanie imienia, procesem kreacyjnym, powoływaniem do życia. Życia jednak na zasadach baśniowych, tj. intuicyjnych, gdzie świat odbierany jest zmysłowo, a nie intelektualnie.

Zmienność barw prowadzi do zmiany charakteru danego przedmiotu. Spośród całej palety kolorów Leśmian wybrał kilka, które stały się szczególnie ważne dla poetyki „baśni mimicznych”. Jednym z nich jest błękit, którego znaczenie Ewa Szarkowska określiła jako najbardziej metafizyczne:

symbolika kosmiczna i archetypiczna od najdawniejszych czasów wiązała się z duchowością i kontemplacją. Taki aspekt tej barwy [niebieskiego – M.B. P.] dominuje w praktyce Leśmiana. Błękit symbolizuje ukrytą istotę wewnętrzną, duszę. [...] Błękit uchodzi też za kolor „transcendentalny”, oznaczający to, co nadziemskie, nadzmysłowe, baśniowe. W takiej funkcji spopularyzował jego użycie Maurice Maeterlinck swym *Ptakiem niebieskim*¹¹⁵.

¹¹³ Zob. E. Szarkowska, *Od synestezji do syntezy. O baśniach Bolesława Leśmiana*, w: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*, red. Jolanta Sztachelska, seria III, Białystok 1998, s. 227.

¹¹⁴ M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 188, cyt. za: E. Szarkowska, dz. cyt., s. 227.

¹¹⁵ Tamże, s. 228. Twórczość Maeterlincka była dobrze znana Leśmianowi, o czym świadczy recenzja zamieszczona w „Kurierze Warszawskim” z 1910, w którym to roku poeta mógł już pisać *Pierrota*

Wydaje się, że właśnie z takim symbolicznym wykorzystaniem kolorystyki mamy do czynienia w „baśniach mimicznych”:

PRZYWIDZENIE PIERWSZE.

Obszerna izba w chałupie Pierrota, izba właściwie pusta i niemieszkalna, zaludniona tylko na czas trwania Baśni przelotnej i posiadająca zaledwo kilka przedmiotów, napozór bezużytecznych i przypadkowych, a w istocie rzeczy – niezbędnych dla baśniowych zdarzeń i praktyk. [...] Sztuczne, jaskrawe światło chwilowo wyśnionego słońca jarzy się ruchliwie na ciemno-błękitnych ścianach i na ciemno-błękitnej podłodze¹¹⁶.

Niebieska komnata to miejsce wewnętrznych poszukiwań natchnienia Pierrota oraz Alaryela, która symbolizuje ich twórcze pragnienia, może być projekcją psychiki bohaterów. Ściany i podłoga izb są ciemnoniebieskie. Chata Skrzypka ma więc wymiar czysto duchowy, transcendentalny, jest tajemniczą przestrzenią poza światem realnym. dopełnieniem błękitnego pokoju są określenia takie jak: „Baśń przelotna” i „chwilowo wyśnione słońce”, które pozwalają przypuszczać, że całość dramatów może rozgrywać się w przestrzeni snu bohatera-artysty.

Pojawiający się w przywidzeniu pierwszym *Pierrota i Kolombiny* dzban szafirowy (szafir to kamień szlachetny ciemnoniebieskiej barwy z odcieniem zielonego) jawi się również jako rekwizyt ze sfery baśniowej. Komponent zieleni symbolicznie niesie w sobie nieświadomość i niedojrzałość, ale także budzenie się do życia, co związane jest z tym, że to kolor roślinności – natury¹¹⁷.

Na podłodze obok tronu – <kileis> puchar złoty i dzban szafirowy z za wielkim uchem i z cienką gardzielą¹¹⁸.

i Kolombinę. (Recenzja: B. Leśmian, „Ptak niebieski” Maurycego Maeterlincka, [w:] tegoż, *Dziela wszystkie. Szkice literackiego*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 133–137).

¹¹⁶ B. Leśmian, *Bruliony. Pierrot i Kolombina*, w: tegoż, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 95 (Podkr. M.B. P.).

¹¹⁷ Zob. E. Szarkowska, dz. cyt., s. 230.

¹¹⁸ B. Leśmian, *Bruliony. Pierrot i Kolombina*, w: tegoż, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 95-96 (Podkr. M.B. P.).

Dzban z *Pierrota i Kolombiny* mógłby być interpretowany z jednej strony jako świadectwo niedojrzałości artystycznej Pierrota, z drugiej zaś jako symbol budzących się do życia marzeń twórczych. Natomiast w *Skrzypku Opętanym* kolor szafirowy został zmieniony na jaskrawordzawy, który jako pokrewny czerwonemu symbolizuje świat ziemski związanym z rzeczywistością empiryczną¹¹⁹:

Na podłodze obok tronu – puchar złoty i dzban <- - - i> j a s k r a w o - r d z a w y (c a d m i u m o r a n g e + V e r m i l l o n) z za wielkim uchem i z za cienką gardzielą¹²⁰.

Jaskrawordzawy dookreślony jest profesjonalnymi nazwami kolorów farb, świadczy to o wiedzy Leśmiana z dziedziny malarstwa. Jest również wskazówką, niezwykle precyzyjną, co należy podkreślić, dla scenografa. Kolor dzbana w *Skrzypku Opętanym* to odcienie ciepłe, zbliżone do barwy pomarańczowej i purpurowej. Zaś purpura, kolor królewski, obecna również w barwie tronów, na których siedzą Pierrot i Alaryel, mają nacechowanie erotyczne¹²¹. Skrzypek pragnie tego, co personifikowane jest w osobie Rusalki Leśnej zjawiającej się w towarzystwie Światła Indygowego:

W rozwartem w głębi oknie zjawia się niby świt *indygowy*, rozplómienia się w tegoż koloru zorzę i całą izbę ogarnia i wypełnia Alaryel stoi nadal bez ruchu w świetle *indygowem*, wsparty o poręcz swego tronu, jakby nie widział, lub nie chciał widzieć, tego co się dokoła staje, dzieje i odbywa... Muzyka dźwięczy – daleko, w przestrzeni nieświadomej. Trudno określić jej dalekość... trudno odgadnąć jej niewiadosć... im trudniej określić, im trudniej odgadnąć – tem naglej, tem niespodzianej jawi się za oknem, niby od stóp do głów rozwidniony oczom sen odwiecznego boru, – postać Rusalki Leśnej¹²².

Indygo to barwa między ciemnoniebieskim a fioletowym w szczególny sposób wyróżniona przez Leśmiana. Choć nadaje przedmiotom charakter pozaziemski, ponadmysłowy, jest nie tylko wytwarzana chemicznie, lecz także występuje w przyrodzie (w liściach indygowców – żaden gatunek tej rośliny nie występuje w Polsce, a także rdestu ptasiego i urzetu barwierskiego). Indygowy jako pochodna niebieskiego

¹¹⁹ Zob. . E. Szarkowska, dz. cyt., s. 230.

¹²⁰ B. Leśmian, *Bruliony. Skrzypek Opętany*, w: tegoż, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 157-158 (Podkr. M.B. P.).

¹²¹ E. Szarkowska, dz. cyt., s. 228.

¹²² B. Leśmian, *Bruliony. Skrzypek Opętany*, w: tegoż, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 163.

również symbolizuje sferę transcendentalną, duchową, dlatego jest jednym z najważniejszych kolorów w „baśniach mimicznych” Leśmiana.

Złoty, podobnie jak błękitny, ma konotacje baśniowe. Złote są przedmioty bardzo cenne, których posiadanie jest celem postaci. Złoty smyk i złota skrzypka są tego potwierdzeniem, wnoszą one także do świata przedstawionego pierwiastek irracjonalny. Dodają tym samym wartości wszelkiej sztuce¹²³. Jednak mimetyczna działalność Kolombiny, a także Chryzy oraz przedmioty z nimi związane: szata pomarańczowa i ciemnopurpurowe kwiaty, nie są w ten sposób dowartościowane. Pędzle i sztalugi nie mają określonego koloru, dopiero pierwotne pieśni duszy Pierrota i Alaryela zostają wygrane na złotych instrumentach.

Kolor przypisany do postaci określa jej osobowość, jest niejako emanacją usposobienia. Najjaskrawszym tego przykładem są Duchy: Białe, Czarne, Błękitne, Purpurowe i Cudacznie Pstrokate, których indywidualność została wyróżniona poprzez przypisanie im różnych barw. Przejawem tego jest scena trzecia w przywidzeniu drugim, gdzie Duchy Błękitne nie powtarzają ruchów Kolombiny i Chryzy. Kiedy one nakazują Karłom ścigać Rusałkę kryjącą się w borze, wszystkie Duchy, oprócz Błękitnych, które trwają nieruchomo przy trumnie, czynią te same gesty co Kolombina i Chryza. Wydaje się, że błękitna barwa wiąże je bardziej z duchowym światem Rusałki Leśnej, niż z morderczymi zamiarami żony Skrzypka, dlatego nie uczestniczą one w jej działaniach.

Występowanie barw ciepłych, takich jak złoto, purpura i czerwień jest oznaką świata zmysłowego, który przeciwstawiony jest rzeczywistości ponadzmysłowej, transcendentalnej – kolorom ciemnobłękitnym, szafirowym oraz indygowym. Współwystępowanie w przestrzeni „baśni mimicznych” barwy niebieskiej/złotej – Rusałka, Światło Indygowe, Skrzypka, Smyk; zielonej – bór odwieczny wdzierający się przez otwarte okno do izby oraz purpurowej – tron, strój i kwiaty Kolombiny i Chryzy podkreśla współistnienie sugerowanych przez te kolory sfer ludzkiej egzystencji – kontemplacji, duchowości, sfery zmysłowej, cielesnej oraz pierwotnej i naturalnej. Owo współistnienie przeciwstawnych pierwiastków jest również symbolem osiągniętej w tych utworach pełni rozwoju bohatera oraz samej formy dramatycznej, w której nastąpiła całkowita synteza nie tylko sztuk, lecz także świata materialnego i duchowego.

Kolejnym komponentem, który niejako współlistnieje ze sferą barw, składającym się na malarskość „baśni mimicznych” jest wyrazista gra światłami, szczególnie

¹²³ E. Szarkowska, dz. cyt., s. 229.

podkreślona w zmianach dokonanych w autografie *Skrzyпка Opętanego*. Chciałabym zwrócić uwagę na zarysowane równice w określeniach dotyczących pojawiania się światła:

	Fragment <i>Pierrota i Kolombiny</i>	Fragment <i>Skrzyпка Opętanego</i>
<p>Przywidzenie pierwsze, Scena <3.>5</</p> <p>Przywidzenie pierwsze, Scena V</p>	<p>PIERROT, czując za plecami obecność zjawionej tajemnicy, odwraca się ku niej [e] / i spojrzeniem na spojrzenie odpowiada. I [c] / długo – i badawczo [e] / – i z podziwem [c] / patrzą tak wzajem na siebie [e]</p>	<p>ALARYEL, czując za plecami obecność zjawionej [e] / i odmiennym światłem poprzedzonej [d] / Tajemnicy, odwraca się ku niej [e] / raptownie, jakby chciał ją przyłapać na gorącym uczynku – wcielenia... Wzrok jego spotyka się z jej spodziewanym spojrzeniem... Oboje po raz pierwszy w życiu, [d] / długo i badawczo patrzą tak wzajem na siebie. [e] / Po raz pierwszy zdziwieni, po raz pierwszy odbici nawzajem w swych rozszerzonych źrenicach... [d]</p>
<p>Przywidzenie pierwsze, Scena <5.>7</</p> <p>Przywidzenie pierwsze, Scena VII</p>	<p>w miarę ich zbliżenia światłość <i>indygowa</i> rozwiewa się i gaśnie [e]</p>	<p>Jednocześnie z ich stopniowym zbliżeniem się i wzbieraniem [d] / światłość <i>indygowa</i> rozwiewa się i gaśnie. [e] / Na prawej ścianie w głębi zjawia się znowu zmniejszone i bardzo zwieczorniałe odbicie okna w tym samym miejscu, gdzie je zaskoczyło rozwiane zjawisko [d]</p>
<p>Przywidzenie pierwsze, Scena <9.>11</</p> <p>Przywidzenie pierwsze, Scena XI</p>	<p>WIEDŹMA [e] / potem podchodzi do róż [c] / , pochyla się ku nim, bierze kilka do ręki [e]</p>	<p>WIEDŹMA [e] / oświetla róże odpowiednio nastawioną latarnią, wpatruje się przez chwilę [d] / , pochyla się ku nim, bierze kilka [e] / róż [d] / do ręki [e]</p>

W *Skrzypku Opętanym* Wiedźma dysponuje własnym źródłem światła – latarnią, którą wydobywa z mroku róże. Także pojawieniu się Rusałki towarzyszy rozbłysk światła. W *Pierrocie i Kolombinie* w tych scenach przestrzeń jest raczej zaciemniona, co daje zupełnie inne wrażenia estetyczne. Efekty świetlne są jednym z elementów, które tworzą wrażenie ciągłego ruchu materii, płynności i nieuchwytności świata dramatu:

Jednocześnie z ich stopniowym zbliżaniem się i zbieraniem światłość *indygowa* rozwiewa się i gaśnie. Izba wypełnia się po dawnemu zwykłym oświetleniem. Na prawej ścianie w głębi zjawia się znowu zmniejszone i bardzo zwieczorniałe odbicie okna w tym samym miejscu, gdzie je zaskoczyło rozwiane zjawisko¹²⁴.

Niezwykła szczegółowość, z jaką Leśmian opisał układanie się cieni rzucanych przez przedmioty na ściany i podłogę, świadczy o tym, jak wnikliwym był obserwatorem oraz z jaką dokładnością dopracowywał swoje dramaty. Według Szarkowskiej:

Leśmian posiada wyostrzony zmysł postrzegania i chwytania barwnej migotliwości światła, objawia wysoką wrażliwość na współzależność barw i światła oraz na spowodowaną zmieniającym się oświetleniem grę blasków i cieni w naturze¹²⁵.

Poeta, tworząc tę swoistą grę światel i cieni, maluje przed oczami prawdziwie impresjonistyczny obraz. Dodatkowe podświetlenia pewnych elementów sceny przykuwają uwagę widza i pełnią funkcję wskaźnika w rękę artysty. Świadczą one także o wyjątkowości, pozaziemskiej sile danego rekwizytu. Tak dzieje się w przypadku portretu Rusalki, jest to scena dopisana w *Skrzypku Opętanym*, a nieobecna w brulionie *Pierrota i Kolombiny*:

SCENA XIII

PORTRET RUSALKI jarzy się samopas światłem *indygowem*, przejrzyściejąc na scenie przez chwilę pustek i zlekka, wieczorowo pociemniały [sic!]. Nagły ruch i rozchwiew czarnej kotary oznajmia czyjeś przyjście: do izby wchodzi właśnie Alaryel¹²⁶.

Światło Indygowe w *Skrzypku Opętanym* to nie tylko efekt artystyczny, lecz także jedna z osób dramatu. Pojawia się ono w przywidzeniu drugim i trzecim.

¹²⁴ B. Leśmian, *Bruliony. Skrzypek Opętany*, w: tegoż, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 170.

¹²⁵ E. Szarkowska, dz. cyt., s. 231.

¹²⁶ B. Leśmian, *Bruliony. Skrzypek Opętany*, w: tegoż, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 178.

ŚWIATŁO INDYGOWE jakby poszczute Karłami, zwęszywszy niebezpieczeństwo i zamigotawszy niespokojnie, – gaśnie i, zmieniając miejsce tajemniczego pobytu, zjawia się natychmiast w innej stronie boru.¹²⁷

Upersonifikowane zjawisko staje się tym samym pełnoprawnym istnieniem, co podkreślone jest graficznie zapisywaniem tych słów wielką literą (Światło Indygowe lub ŚWIATŁO INDYGOWE). Leśmian opisuje rolę światła indygowego w *Uwagach autorskich do Skrzypka Opętanego*, co ciekawe, przywołuje tradycję dramatu Wyspiańskiego:

12. Lampki indygowe wprowadził do teatru krakowskiego – Wyspiański. Myślę, iż Teatr Berliński posiada je od dawna. Światło ich jest soczyste, bardziej tajemnicze od światła lampek zielonych. W danym jednak razie mają one oddawać nie światło księżycowe, lecz specjalną osobę Baśni. Światłu więc księżycowemu pozostają lampki zielone.¹²⁸

Światło Indygowe – „specjalna osoba Baśni” jest również niejako emanacją mocy Rusalki, siły świata baśniowego, fantastycznego. W końcowych fragmentach dramatu pełni funkcję reflektora, który kieruje uwagę Alaryela, wskazując drzewa, za którymi chowa się Chryza. Zabieg jest tym ciekawszy, że element ten, wydawałoby się mechaniczny, pochodzi z wnętrza dzieła.

Rolę podobną do Światła Indygowego pełni Latarnia w ręku Wiedźmy, w ostatnich scenach przywidzenia trzeciego również zapisywana wielką literą. Punktowym, skupionym odbłaskiem oświetla miejsca i przedmioty, na które ona patrzy:

WIEDŹMA [...] Latarnia, w jej ręku płonąca, dorzuca do wieczornych rozwidnień izby swe tajemnicze światło. Wiedźma podnosi latarnię i, ochwyciwszy jej blaskiem postać Chryzy, wpatruje się w nią z udaną służalczością.

CHRYZA pociąga ją za rękaw ku sobie i opowiada o swym nieszczęsnym losie. Oto jej opowieść: najpierw wskazuje Wiedźmie portret Rusalki.

WIEDŹMA oświetla portret odpowiednio wniesiona latarnią, wpatruje się przez chwilę i kiwa głową, stwierdzając, iż zna dobrze ową Rusalkę.

[...]

¹²⁷ Tamże, s. 187.

¹²⁸ Tamże, s. 235.

WIEDŹMA oświetla różę odpowiednio nastawioną latarnią [...].

WIEDŹMA rzuca na skrzypkę szopiasty odblask swej latarni. Skrzypka się rozjarza złościście. Oczy Wiedźmy płoną chciwym ogniem...¹²⁹

Światło latarni staje się więc w pewnym sensie narratorem historii opowiedanej przez Chryzę. Fragmenty ukazujące tę swoistą interakcję między postaciami, która zostaje wydobyta dzięki grze światel, nie pojawiają się w *Pierrocie i Kolombinie*.

Fakt, że tylko Rusałka Leśna i Wiedźma posiadają własne świetlne atrybuty nadaje im wyjątkowy status. Dodatkowe, indywidualne światło jest emanacją ich baśniowej mocy, której pozostałe postaci nie posiadają. Częste przygasanie i ponowne rozbłyskiwanie oświetlenia jest moim zdaniem powiązane z nastrojem, w którym są bohaterowie i charakterem sceny. Stopniowe „wieczornienie”, nastawanie nocy postępuje równoległe z rozwojem akcji, która zmierza ku tragicznemu zakończeniu. Powrót do naturalnego dziennego oświetlenia jest znakiem, że magia przestała działać. Taki zabieg wydaje się mieć rodowód romantyczny, wówczas twórcy w swoich dziełach kształtowali przyrodę zgodnie z nastrojem bohatera, zaś postaci fantastyczne ukazywały się im tylko po zmroku. Podobnie jak w tradycyjnych baśniach, a także w dziełach epoki romantyzmu, również w „baśniach mimicznych” „zła strona” charakteru postaci, pojawianie się zjaw i duchów ma miejsce po zmierzchu.

Przeprowadzona analiza porównawcza wersji brulionowych *Pierrota i Kolombiny* oraz *Skrzypka Opętanego* pozwoliła zaobserwować zarówno szereg podobieństw, jak i różnic, nie tylko w poszczególnych aspektach dzieł (choć na potrzeby niniejszej rozprawy przedstawiono tylko wyimek badań), lecz także w ogólnym ich charakterze. *Pierrot i Kolombina* wydaje mi się być dziełem przeznaczonym w głównej mierze na scenę, będącym realizacją założeń teatru stylizowanego. Obecne w utworze liczne nawiązania do tradycji minionych epok – malarstwa XIX wieku, tradycji komedii *dell'arte*, literatury i sztuki romantycznej, tragedii antycznej, dramatu misteryjnego – sprawiają, że *Pierrot i Kolombina* jawi się jako żywy dialog z kulturą europejską. Dawne motywy stały się dla Leśmiana materiałem, który poeta wykorzystał w nowy, twórczy sposób. Natomiast kolejne wcielenie „baśni mimicznej” – *Skrzypek Opętany* – jest tekstem z ducha modernistycznego. Niemal dekadenski wydźwięk utworu, widoczny szczególnie w postawie Skrzypka – młodopolskiego artysty oraz metatekstowym

¹²⁹ Tamże, s. 174-175.

zakończeniu dramatu, pozwala twierdzić, że jest to dzieło zakorzenione we współczesnej poecie epoce. Natomiast nawiązanie do tradycji komedii *dell'arte* otwiera Leśmianowski dialog z historią dramatów w sposób jawny i bezpośredni. W *Skrzypku Opętanym* przegląda się współczesny poecie młodopolski dramat, zaś w *Pierrocie i Kolombinie* przegląda się historia dramatu. Tylko w związku jaki umożliwia dyptyk pozwolą badaczom i historykom teatru zrozumieć nie tylko proces twórczy, lecz także pełnię koncepcji artystycznej i estetycznej Bolesława Leśmiana.

Rozdział II

[Akt III *Bajki o złotym grzebyku*] – brulionowy dramat „nieotwarty”

„Jan Łubin. / Akt III / *Bajki o złotym grzebyku*.”¹ – tak brzmi zapis znajdujący się na pierwszej karcie rękopisu dramatu Bolesława Leśmiana, który przyjęło się w badaniach tytułować *Bajką o złotym grzebyku*². Czy istniał kiedykolwiek akt I i II? Czy powstał dramat w trzech aktach, którego początkowe dwa akty zaginęły lub zostały zniszczone? A może poeta rozpoczął od aktu III i po jego napisaniu zarzucił pracę? I czy w związku z tym dwa pierwsze akty nie miały powstać, a formuła tytułowa, sugerująca, że ów manuskrypt stanowi część większej całości, jest swego rodzaju grą z konwencją – świadomym zabiegiem artystycznym? Powyższe pytania natury tekstologicznej wydają się interesujące nie tylko z perspektywy edytorskiej, lecz także ze względu na interpretację dzieła. Jak czytać „Akt III / *Bajki o złotym grzebyku*”? Co odsłaniają konteksty brulionowe?

¹ B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, oprac. D. Pachocki, A. Truszkowski, Lublin 2011, s. 32.

² Tytuł *Bajka o złotym grzebyku* jest stosowany przez edytorów dramatu, zgodnie z zasadami przyjmowania tytułów dzieł niepublikowanych za życia autora (zob. B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 32-86; B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, red. J. Trznadel, Warszawa 2012, s. 133-192.).

Jan Lubin.

Act III

Bajki o złotym grzebyku.

Pierwsza karta rękopisu dramatu pt. *Bajka o złotym grzebyku* Bolesława Leśmiana³

³ Fotokopia karty nr 1 (recto) *Bajki o złotym grzebyku*, w: B. Leśmian, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 32.

Edytorzy dramatu (Dariusz Pachocki i Artur Truszkowski oraz Jacek Trznadel), stoją na stanowisku, że Leśmian stworzył utwór dłuższy niż jeden akt, natomiast pozostałe fragmenty (części) zaginęły lub uległy zniszczeniu. Pachocki i Truszkowski, w komentarzu edytorskim do edycji dramatu z 2011 roku, odnotowują, że: „*Bajka o złotym grzebyku* jest pierwszym i ostatnim aktem dramatu (zachował się tylko jeden) sygnowanego pseudonimem Jan Łubin”⁴. Pierwsi wydawcy *Bajki o złotym grzebyku* stwierdzają, że: „zachował się tylko jeden [akt – uzupeł. M.B. P.]”, co sugeruje, że jakaś część dramatu jest współcześnie nieznana, natomiast istniała w czasach, gdy Leśmian pisał swój utwór. Edytorzy wydają się jednak zauważać pewną złożoność i niejednoznaczność zagadnienia, ponieważ określają manuskrypt jako „pierwszy i ostatni [akt – uzupeł. M.B. P.]” – nie fragment, tylko całość (początek i koniec utworu). Trznadel, w opracowanej przez siebie edycji dramatu z 2012 roku, również pisze, że udostępniany tekst (akt III) jest ocalałym fragmentem dzieła: „z komedii Leśmiana *Bajka o złotym grzebyku* zachował się tylko (w rękopisie) akt III”⁵. Czy jednak Leśmianowski dramat miał większą objętość niż manuskrypt, którym obecnie dysponujemy, pozostaje niepewne. Edytorzy nie podają szczegółowych informacji na temat okoliczności zaginięcia początkowych fragmentów dramatu. Podstawą przedstawionych stanowisk badawczych wydają się być słowa Marii Ludwiki Mazurowej, która tworząc spis posiadanych rękopisów ojca, odnotowuje: „*Bajka o złotym grzebyku* jedynie pozostał akt III”⁶. Córka Leśmiana sugeruje tym samym, że istniały wcześniejsze partie tekstu (nie wyraża jednak *explicite*, że pozostałe akty zaginęły lub zostały zniszczone). Jest to bardzo istotna przesłanka. Jednak ze względu na fakt, że od powstania utworu do stworzenia przez Mazurową spisu manuskryptów minęły około 53 lata, pewne szczegóły odnośnie kształtu rękopisów poety mogły się zatrzeć w pamięci jego córki. Szczególnie, że Maria Ludwika nie uzupełniła w żaden sposób informacji na temat losów ocalałej spuścizny.

⁴ D. Pachocki, A. Truszkowski, „*Inedita*” Bolesława Leśmiana, w: B. Leśmian, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 89.

⁵ J. Trznadel, *Od wydawcy*, w: B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, red. J. Trznadel, Warszawa 2012, s. 276.

⁶ Wzmianka z listu Marii Ludwiki Mazurowej do Aleksandra Janty-Polczyńskiego datowanego na 12 sierpnia 1966 (sygn. 12844. BN, k.16.) cyt. za: D. Pachocki, *Zeszyty zamiast sreber. Losy ocalonych rękopisów*, w: tegoż, *Laboratorium filologa. Rękopisy Bolesława Leśmiana Studia przypadków*, Warszawa 2020, s. 46).

W związku z tym wydaje się, że pytanie o to, czy dramat został napisany przez Leśmiana w więcej niż jednym akcie pozostaje otwarte.

Manuskrypt rozpoczynający się słowami „Akt III / Bajki o złotym grzebyku.” mieści się w całości w osobnym zeszycie. Tak więc, jeżeli kiedykolwiek powstały akty: I lub II, to albo znajdowały się w innych zeszytach lub zeszycie, albo były zapisane na luźnych kartkach niedołączonych na stałe do rękopisu trzeciego aktu. Mogłaby wtedy zaistnieć sytuacja, w której utwór został przekazany komuś do lektury i wówczas początkowe fragmenty zaginęły. Biorąc pod uwagę jak wyglądało skryptorium Leśmiana, sytuacja, w której ostatni akt nie zmieściłby się z pozostałymi, wydaje się mało prawdopodobna, choć oczywiście nie zupełnie niemożliwa. Fakt, że poeta przystępował do zapisywania utworu dopiero wówczas, gdy tekst wyklarował mu się już w myślach, potwierdza, że bardzo dokładnie planował utwór zanim utrwalił go na papierze i mógł wybrać zeszyt o odpowiedniej objętości⁷. Warto również zwrócić uwagę na rękopisy *Pierrota i Kolombiny* oraz *Skrzyпка Opętanego*, przywołuję je, ponieważ są to utwory pisane w podobnym czasie do *Bajki o złotym grzebyku*, czyli w latach 1910-1914. Są to dramaty w trzech aktach (które poeta nazwał w tych utworach „Trzema Przywidzeniami”) i znajdują się w całości w osobnych zeszytach. Kształt manuskryptów dramatów mimicznych może być więc przesłanką, że autor nie praktykował zapisywania kolejnych aktów w osobnych zeszytach. Nadal nie można jednak wykluczyć, że w przypadku *Bajki o złotym grzebyku* postąpił inaczej.

Jeszcze inną możliwością jest sytuacja, w której Leśmian źle oszacowałby objętość utworu. Stąd zapis III aktu w osobnym zeszycie. Wówczas jednak mógł przecież doszyć do notatnika z początkowymi partiami utworu dodatkowe karty, na których zapisałby końcowy fragment – tego typu modyfikacji dokonał w zeszycie z rękopisem aktu III (poeta doszył do zeszytu, w którym zapisała „Akt III / Bajki o złotym grzebyku” kilka dodatkowych kart, które umożliwiły mu umieszczenie końcowych partii z poprzednimi – tworząc tym samym całość). Nadal są to jedynie przypuszczenia. Wobec braku jednoznacznych dowodów wydaje się, że kwestia istnienia wcześniejszych

⁷ Skryptorium Leśmiana odsłaniają wspomnienia jego starszej córki – Marii Ludwiki Mazurowej (Zob. M.L. Mazurowa, *Podróże i praca twórcza Bolesława Leśmiana*, w: *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, red. Z. Jastrzębski, Lublin 1966, s. 19-78.). O tym, jak wyglądała praca twórcza poety pisali m.in. M. Głowiński, *Wiersze Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, Warszawa 1972; D. Pachocki, *Bolesław Leśmian przy biurku*, w: tegoż, *Laboratorium filologa. Rękopisy Bolesława Leśmiana. Studia przypadków*, Warszawa 2020, s. 147-224.

fragmentów dramatu pozostaje hipotezą badawczą, którą można spróbować zweryfikować poprzez analizę tekstu.

Didaskalia rozpoczynające utwór: „AKT III / *ten sam pokój, co w Akcie I.*”⁸ – z jednej strony odwołują się do pewnego aktu pierwszego, z drugiej jednak nie dysponujemy owym tekstem, gdzie opisany mógł być pokój, w którym dzieje się końcowy fragment utworu. Istnieje również możliwość, że Leśmian rozpoczął pisanie dramatu od końcowego aktu, mając dopiero w planach stworzenie aktu I. Później, z jakiegoś, nieznanego dziś powodu, zarzucił pracę nad dramatem⁹. Pozostawiając tym samym *Bajkę o złotym grzebyku* bez początku. W tej sytuacji określenie pokoju: „ten sam”, sprawia, że przestrzeń dramatu jest jednocześnie miejscem określonym i nieokreślonym, jest to swego rodzaju wskaźnik nawiązania do ewentualnych wcześniej napisanych lub zaplanowanych części dramatu. Odnosi się dzięki temu wrażenie zamkniętego kręgu historii. Jednocześnie daje to poczucie nierealności, nieskończoności,

⁸ B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 33.

Sposób zapisu wersji rękopiśmiennej utworów podają za powyższym wydaniem. Znaki edytorskie:

atg. – autograf

[?] – lekcja niepewna

[---] – fragment nieczytelny

< > – fragment wykreślony

> < – fragment dopisany

[] – uwagi i uzupełnienia wydawców

[...] – brakujący fragment tekstu

⁹ Znana jest sytuacja, w której Leśmian mówił o swoich planach wydawniczych, wymieniając tytuły dzieł, które później się nie ukazały, a nawet nie ma dowodów, że kiedykolwiek powstały. Odnoszę się tu do wywiadu poety z 1934 roku, w którym przy okazji rozmowy o nowym tomie poetyckim, wymienia utwór *Magdaleniec*: „Nowy zbiór wierszy *Dziejba leśna* wyjdzie za kilka miesięcy. Tom składa się z trzech większych poematów, z których jeden ma za treść zdarzenie 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” (E. Boyé, *Dialogi akademickie – w niepojętej zieloności. Rozmowa z Bolesławem Leśmianem*, w: B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, red. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 549.). Dzieło pt. *Magdaleniec* nie jest znane, natomiast tom poetycki, który ukazał się (około dwóch lat później) nosił tytuł *Napój cienisty*, a nie jak zapowiadał Leśmian – *Dziejba leśna*. W związku z tym, rozważając kwestię czy oprócz aktu III *Bajki o złotym grzebyku* został przez poetę stworzony jeszcze akt I lub II (a może obydwa), należy wziąć również pod uwagę, że mógł on planować działania twórcze, ale ich ostatecznie nie zrealizować.

wrażenie, że losy bohaterów zyskują głębszy niż jednostkowy wymiar. Owe wątpliwości zdaje się odzwierciedlać wypowiedź Antka Ordzyńskiego:

<ORDZYŃSKI

(oglądając się bojaźliwie)

Więc to ten sam pokój, gdzie po raz pierwszy zapoznał się z Feliksem i z tym... rzemieniem rodzinnym>¹⁰.

Antek rozpoznaje miejsce, ale jego zachowanie świadczy o niepewności, jakby wracał tam po długim czasie i dopiero przypominał sobie, że już tam kiedyś był. Czy jednak historia ta została przez Leśmiana opisana, czy pozostała jedynie w sferze planów? Wątpliwości te dotyczą zagadnienia: znaczenia badań brulionowych w analizie dzieła pozostawionego przez autora w rękopisie. Trudno jednoznacznie stwierdzić, w jaki sposób przebiegał proces twórczy Leśmiana, niewątpliwie jednak jest to aspekt interesujący interpretacyjnie. Sytuacja tekstologiczna wiąże się nierozzerwalnie ze statusem dzieła, gatunkowością i sensami zawartymi w dramacie.

Powyższe rozważania muszą jednak pozostać w sferze hipotez, ponieważ oprócz słów córki Leśmiana oraz wskazanego fragmentu w tekście, nie ma dowodów na istnienie innych części dramatu, nie ma również pewności, że rozpoczęcie rękopisu: „Akt III / Bajki o złotym grzebyku” jest formą gry z konwencją i zabawą z odbiorcą. Należy również zauważyć, że nie ma dowodów, iż poeta posługiwał się tytułem *Bajka o złotym grzebyku*¹¹, dlatego wydaje się zasadnym ujęcie tytułu dramatu w nawias kwadratowy – sygnalizujący, że został on zrekonstruowany przez badaczy. [*Akt III Bajki o złotym grzebyku*], taką pisownię tytułu chciałabym zaproponować jako uzgodnioną z brulionem

¹⁰ Lokalizacja cytatu w edycji: B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 33.

Ten fragment został w rękopisie wykreślony: D. Pachocki, A. Truszkowski, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Ingerencje obcą ręką*, w: B. Leśmian, *Satyr i nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 115.

¹¹ Na podstawie korespondencji poety można przypuszczać, że miał on zamiar wystawić na scenie „farsę” swojego autorstwa (Zob. Listy Bolesława Leśmiana do Zenona Przesmyckiego datowane na styczeń 1913 roku – B. Leśmian, *Listy*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, dz. cyt., s. 392-397 (list nr 93-95). Można domniemywać, że chodzi właśnie o ten dramat, ponieważ nie jest znany inny utwór Leśmiana o farsowym charakterze, który zostałby stworzony z myślą o teatrze. W listach, do których się odnoszę nie pada jednak żaden tytuł. W tym miejscu, pisząc o kwestii tytułu, wspominam jedynie temat możliwych prób wystawienia utworu na scenie, zostanie on omówiony w dalszej części rozdziału.

(brulionową). Nie nazwałabym tego brulionu aktem pierwszym jest on raczej zapowiedzią, częścią zamysłu jakiejś całości.

W związku z wątpliwościami natury tekstologicznej, które wynikają z brulionowości dramatu Leśmiana w dalszej części rozprawy będę posługiwała się umownym i dyskusyjnym zapisem: [*Akt III Bajki o złotym grzebyku*] na oznaczenie dramatu, którego rękopis rozpoczynają słowa: „Akt III / Bajki o złotym grzebyku”, a który w porządku edytorskim tytułowany jest *Bajka o złotym grzebyku*. Konsekwencją rozważań nad kształtem dzieła, braku manuskryptu aktu I i/lub II, jest nazwanie Leśmianowskiego dramatu „nieotwartym”.

Kategorię „nieotwartości” sytuuję w opozycji do utworów niedokończonych. Niewykończoność, otwartość bywa charakterystyczna dla utworów niepublikowanych za życia autorów. Staje się ona wartością artystyczną utworu¹². Owa niedokończoność *ineditów* jest zagadnieniem złożonym, przede wszystkim jednak ukazuje moment zatrzymania procesu twórczego, pozostawienia dzieła otwartym. [*Akt III Bajki o złotym grzebyku*] posiada jednak wyraźny koniec (zamykająca rękopis formuła: „Koniec Aktu III i ostatniego”¹³). Istnieje możliwość, że ze względów niezależnych od autora obecnie nie jest znany akt I i / lub II [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*] (choć nie można całkowicie wykluczyć, że Leśmian sam nie zniszczył wcześniejszych partii tekstu lub nigdy ich nie napisał). Jednak brak początkowych fragmentów, zamierzony przez autora lub wynikający z czynników od niego niezależnych, nadaje dziełu wyjątkowy wymiar „nieotwartości”. Tak, jak tekst niedokończony otwiera się na metafizyczność, tak moim

¹² Na temat niewykończonego charakteru dzieł niepublikowanych za życia autorów, stającego się w tym kontekście walorem utworu pisały m. in.: E. Szczeglacka-Pawłowska, *Romantyzm „brulionowy”*, Warszawa 2015; Z. Stefanowska, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 2001.

¹³ B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 85. Symptomatyczne, w kontekście rozważań na temat istnienia więcej niż jednego aktu dramatu, jest użycie przez Leśmiana w rękopisie wielkiej litery w zapisie słowa „Akt”. Mimo że znajduje się w środku zdania, poeta stosuje wielką literę, co sugeruje, że jest to ważne słowo. Stwierdzenie jednak, że oznacza to, że formuła: „Akt III” jest częścią tytułu i dlatego zapisana została wielkimi literami, byłaby oczywiście nadinterpretacją. Niemniej tego typu ślady na kartach rękopisu potęgują wrażenie tajemniczości i niejednoznaczności dzieła brulionowego.

Na temat znaczenia zapisu wielką literą Leśmian pisał w 1915 roku w eseju pt. *U źródeł rytmu*: „Pomiędzy dziewczyną a Dziewczyną [ą!] jest niepochwytne dla zwykłego oka różnica. Dziewczyna jest rzeczownikiem, który rodzaj określa. Dziewczyna jest imieniem własnym, które osobę wyróżnia” (B. Leśmian, *U źródeł rytmu*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, dz. cyt., s. 53.).

zdaniem utworu „nieotwarty” z metafizyczności wyrasta. Budzi w odbiorcy chęć odkrycia głębszych znaczeń – niewypowiedzianych do końca oraz odnalezienia pierwotnych źródeł dzieła.

[*Akt III Bajki o złotym grzebyku*] jest ostatnim dramatem napisanym przez Leśmiana przed I wojną światową, opublikowanym po raz pierwszy po śmierci autora, dopiero w 2011 roku. Poeta, używając w tytule utworu nazwy gatunkowej bajka, nawiązuje dialog z tradycją. Celem niniejszego rozdziału jest wieloaspektowa analiza, ukazująca całość skomplikowania dzieła, od zagadnień edytorskich, przez kwestię gatunkowości, aż do wskazania możliwych kierunków interpretacyjnych. Ogniwa analizy wyznaczane są przez strukturę manuskryptu. Kolejne podrozdziały stanowią więc następujące po sobie szczeble, zmierzające ku pogłębionej lekturze dramatu.

1. Brulion i historia edycji

Rękopis [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*] znajduje się w zeszycie w linie wielkości A5, który ma 53 strony, z czego ostatnie dwie złożone do wymiarów całości autor doszył do pierwszych 51 stron¹⁴. Podobnie, jak pozostałe manuskrypty dramatów Leśmiana, znajduje się on od lat siedemdziesiątych XX wieku w zbiorach Harry Ransom Center w Austine (Teksas, Stany Zjednoczone). Tekst zapisany został w większości czarnym, rudziejącym atramentem, zawiera również liczne wstawki ołówkiem – dopiski oraz skreślenia większych i mniejszych fragmentów. Autorstwo ingerencji poczynionych ołówkiem jest, według Pachockiego i Truszkowskiego (badaczy, którzy jako pierwsi dotarli do manuskryptu Leśmiana i dokonali jego transkrypcji), niejednoznaczne. W notatce dołączonej do rękopisu można przeczytać:

5 Feb. 2001.

Jan Łubin

Act III

Bajki o złotym grzebyku.

Comments from Bolesław Lesman's granddaughter – Gillian Young.

The pencil marks on the manuscript are not made by the author.

¹⁴ Informacje o wyglądzie rękopisu podają za: D. Pachocki, A. Truszkowski, *Inedita Bolesława Leśmiana*, w: B. Leśmian, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 89-90.

G. Young¹⁵.

Notatka datowana na 5 lutego 2001 roku zawiera informację przekazaną przez wnuczkę Leśmiana – Gillian Hills-Young – w której stwierdza się, że zapis ołówkiem nie pochodzi od poety. Jest to ważna wskazówka, jednak analizując charakter pisma, edytorzy stwierdzają, że: „trudno jednoznacznie wykluczyć autorstwo Leśmiana”.

Badacze twórczości poety zauważają, że ołówkowe ingerencje na rękopisie [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*] mogły powstać przy okazji prób wystawienia dramatu na scenie¹⁶ i „nie będzie chyba przesadne domniemanie, iż *Bajka o złotym grzebyku* pisana była z myślą o scenie”¹⁷. Na podstawie korespondencji Leśmiana z Zenonem Przesmyckim, można przypuszczać (choć nie istnieją niepodważalne dowody potwierdzające tę tezę), że Leśmian chciał [*Akt III Bajki o złotym grzebyku*] wystawić na scenie i w tym celu przekazał rękopis ówczesnemu dyrektorowi teatru „Nowości” w Warszawie¹⁸. O czym pisał do Zenona Przesmyckiego: „Śliwiński dopiero dwa dni temu zaczął farsę moją czytać. Dziś zapewne dowiem się o rezultacie”¹⁹. W liście do Miriama nie pada tytuł utworu, dlatego przypuszczenie, że chodziło właśnie o [*Akt III Bajki o złotym grzebyku*], jest jedynie hipotezą badawczą²⁰. O postępach przedsięwzięcia poeta informuje na karcie pocztowej z 1913 roku: „Zdaje mi się, że farsa moja będzie wystawiona. Muszę tylko «odpowiednio» ze Śliwińskim się rozmówić”²¹. Radość Leśmiana była jednak przedwczesna, ponieważ już w następnym liście do redaktora „Chimery” z żalem stwierdza:

¹⁵ Tamże, s. 90.

¹⁶ Zob. tamże.

¹⁷ Tamże, s. 89.

¹⁸ Ludwik Śliwiński (1857-1923) – dyrektor warszawskiego teatru „Nowości” (teatr farsy i operetki) – przypis do listu J. Trznadel (List Bolesława Leśmiana do Zenona Przesmyckiego datowany na styczeń 1913 roku – B. Leśmian, *Listy*, dz. cyt., s. 393 (list nr 93)).

¹⁹ Tamże, s. 392.

²⁰ W jednym z przypisów do cytowanego listu ze stycznia 1913 roku Trznadel stwierdza: „Prawdopodobnie chodzi o farsę sceniczną pt. *Bajka o złotym grzebyku*. Jej zachowany akt III jest drukowany w obecnym tomie” (Tamże, s. 393.).

²¹ Karta pocztowa od Bolesława Leśmiana do Zenona Przesmyckiego datowana na 13 stycznia 1913 roku – B. Leśmian, *Listy*, dz. cyt., s. 394 (list nr 94).

Straciłem nadzieję na jakąkolwiek egzystencję. Czuję, że i we mnie, i poza mną kres jakiś i [ko]niec nastaje. Traktują mnie tu, jak wrog[a] [...] nic mi się nie udało zrobić. Rab[ski?] [po] [p]rzeczytaniu farsy oburzył się na [...] „nieprzyzwoitość” i „trywialność”²².

Jacek Trznadel określił, na podstawie informacji zawartych w całym liście, że prawdopodobnie został on napisany w Warszawie na początku roku 1913. Wniosek ten jest ważny ze względu na próbę ustalenia przybliżonej daty powstania dramatu. Na ten temat pisała także Rochelle Heller 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”²³. Pierwsi wydawcy [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*] – Pachocki i Truszkowski, zwrócili uwagę, że utwór był pisany prawdopodobnie w latach 1907-1917, kiedy to Leśmian najbardziej interesował się teatrem²⁴.

W związku z ustaleniami badaczy, biorąc pod uwagę zarówno korespondencję poety, jak i fakt, że około roku 1913 Leśmian było żywo zainteresowany teatrem i dramatem, przyjmuję, że [*Akt III Bajki o złotym grzebyku*] prawdopodobnie był już przez Leśmiana napisany pod koniec 1912 lub na początku 1913 roku (tak więc lata 1912-1913 uznaję jako hipotetyczną datę powstania utworu).

[*Akt III Bajki o złotym grzebyku*] został po raz pierwszy wydany dopiero w 2011 roku (prawie sto lat od powstania utworu) przez Dariusza Pachockiego i Artura Truszkowskiego²⁵. Jest to edycja krytyczna²⁶. Edycja zawiera transkrypcję manuskrytu

²² List Bolesława Leśmiana do Zenona Przesmyckiego datowany na rok 1913 – B. Leśmian, *Listy*, dz. cyt., s. 395 (list nr 95). Wszelkie uzupełnienia w nawiasach kwadratowych pochodzą od J. Trznadla (znak „[...]” – oznaczenie uszkodzonych, nieczytelnych fragmentów listu).

Prawdopodobnie Władysław Rabski (1865-1925) – krytyk teatralny i literacki, poeta, nowelista – przypis do listu J. Trznadel.

²³ R.H. Stone, *The Perspective of Time*, w: też, *Bolesław Leśmian. The Poet and His Poetry*, Berkeley 1976, s. 8.

²⁴ Zob. D. Pachocki, A. Truszkowski, *Inedita Bolesława Leśmiana*, dz. cyt., s. 89.

²⁵ Zob. B. Leśmian, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt.

²⁶ Zob. D. Pachocki, A. Truszkowski, *Inedita Bolesława Leśmiana*, dz. cyt., s. 89.

W tomie, oprócz dramatu [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*], znajduje się również transkrypcja rękopisu pt. *Satyr i Nimfa* (Zob. B. Leśmian, *Satyr i Nimfa*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt. s. 5-29.). Nie ma pewności czy tytuł pochodzi od autora, ponieważ nie zachowały się trzy pierwsze karty rękopisu. Natomiast taką formułą posługują się żona i starsza córka Leśmiana w korespondencji z Jackiem Trznadlem. Edytorzy niniejszej edycji również przyjmują ten tytuł utworu (Zob. D. Pachocki, A. Truszkowski, *Inedita Bolesława Leśmiana*, dz. cyt., s. 90-91.). Utwór *Satyr i nimfa* nie będzie

zatytułowaną *Bajka o złotym grzebyku*²⁷, a także kilka fotokopii rękopisu. W komentarzu edytorskim Pachocki i Truszkowski stwierdzają:

Wygląd podstawy wskazuje na to, że mamy do czynienia z czystopisem, który był poddany kolejnym redakcjom poety. Prawdopodobnie służył on także jako materiał do pracy nad przedstawieniem. Kolejne redakcje poczynione ręką Leśmiana zostały uwzględnione podczas ustalania ostatecznej wersji tekstu²⁸.

Z punktu widzenia edytorstwa manuskrypt [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*], podobnie jak w przypadku rękopisów *Pierrota i Kolombiny* oraz *Skrzypka Opętanego*, jest uznawany za czystopis. Natomiast w prowadzonych przeze mnie badaniach wszelkie ślady procesu twórczego (skreślenia, nadpisanie, zawahania pióra, marginalia itp.) należy uznać za elementy dzieła brulionowego, niosą one ze sobą jakości estetyczne, które składają się na brulionowość dzieł pozostawionych przez autora w rękopisie. Dlatego też na potrzeby niniejszej dysertacji rękopisy Leśmiana nazywam brulionami. Nie jest to jednak negacja ustaleń edytorskich, a potrzeba podkreślenia znaczenia zapisów rękopiśmiennych dla prowadzonych analiz, a także uwzględnienie możliwości lektury brulionowej, która nie jest oczywista.

Edycja zawiera również obszerny komentarz edytorski złożony z dwóch części zatytułowanych: *Inedita Bolesława Leśmiana*²⁹ oraz *Dodatek edytorski*³⁰. Ten ostatni składa się z odmian tekstu oraz części odnotowujących ingerencje obcą ręką. W części wydania pt. „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Odmiany tekstu* edytorzy odnotowali fragmenty, które w rękopisie zostały skreślone, nadpisane lub były nieczytelne, co uznać należy za niezwykle ważne w próbach interpretacji dramatu jako dzieła brulionowego. Komplikacje brulionowe mogą kryć w sobie istotne pokłady znaczeń.

Tytuł książki pochodzi od redaktorów tomu. Utwory, które się w nim znajdują, nie były dotąd znane literackiej publiczności, dlatego też ich edytorska historia zaczyna się od niniejszego wydania. Taki stan rzeczy ma swoje odzwierciedlenie w konstrukcji i zawartości aparatu odmian. Przede wszystkim, zdaje

przedmiotem dalszej analizy, ponieważ jest to utwór prozatorski, a tematem rozprawy są dzieła dramaturgiczne.

²⁷ B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt. s. 31-85

²⁸ D. Pachocki, A. Truszkowski, *Inedita Bolesława Leśmiana*, dz. cyt., s. 90.

²⁹ Tamże, s. 87-96.

³⁰ D. Pachocki, A. Truszkowski, *Dodatek edytorski*, w: B. Leśmian, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt. s. 97-127.

on relację z autorskich decyzji redakcyjnych. Ponadto ukazuje podjęte przez opracowujących rękopisy działania modernizacyjne i emendacyjne³¹.

Aparat odmian dokumentuje proces powstawania decyzji autorskich i uzasadnia podjęte przez edytorów działania modernizacyjne. Szczegółowe badania natury tekstologicznej pozwoliły Pachockiemu i Truszkowskiemu na wyróżnienie w strukturze manuskryptu Leśmiana elementów redakcji autorskich – czyli zapis atramentem, które zostały wzięte pod uwagę podczas ustalania „ostatecznej wersji tekstu”³². Natomiast znaki uznane za nieautorskie – poczynione ołówkiem – zostały odnotowane w części edycji pt. „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Ingerencje obcą ręką*. Badacze stwierdzają, że są to ingerencje obce, w dużej mierze zubożające dzieło (przede wszystkim pod względem objętości):

Rękopis zawiera również wiele ingerencji ołówkiem. Są to skreślenia większych i mniejszych partii tekstu, a także dopiski [...] Charakter ingerencji wyraźnie wskazuje na 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 (usunięto ok. 25 procent tekstu), a dodatkowo nie ma pewności co do jej autorstwa – nie została wzięta pod uwagę³³.

Ingerencje ołówkiem nie zostały uwzględnione w procesie transkrypcji tekstu nie tylko ze względu na wątpliwości odnośnie autorstwa (o ich niepewnym autorstwie już wspominałam), lecz także z uwagi na ich charakter (dążenie do skrótowości i zdynamizowania akcji, co może wskazywać, że są to zmiany wprowadzone prawdopodobnie na potrzeby wystawienia dramatu na scenie – mogły powstać w 1913 roku, kiedy Leśmian przekazał utwór do recenzji).

Zapis rękopiśmienny [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*] został zmodernizowany w edycji z 2011 roku. Uwspółcześiono i ujednolicono słownictwo m. in. w obrębie: pisowni łącznej i rozłącznej, realizacji litery „y” w wyrazach typu: materializmu – materializmu; Marya – Maria; końcówek „-em”, „-emi”, które zamieniono na „-im”, „-ym”, „-ymi”, np.: tem – tym; równem – równym; godnemi – godnymi; twemi – twymi; którymi – którymi; niewyczerpanem – niewyczerpanym; cudacznem – cudacznym; bezpośredniem – bezpośrednim; pisowni słowa „tłomaczyć” (Leśmian stosował formy

³¹ Tamże, s. 97.

³² Zob. D. Pachocki, A. Truszkowski, *Inedita Bolesława Leśmiana*, dz. cyt., s. 90.

³³ Tamże, s. 90.

„tłomaczyć” i „tłumaczyć” wymiennie, w edycji przyjęto formę współczesną) oraz pisowni wielkich i małych liter (wielkie litery w środku zdania – zostały zamienione na małe, natomiast małe litery po kropkach, znakach zapytania i wykrzyknikach – zamienione na wielkie. Dotyczy to także didaskaliów³⁴. Edytorzy zdecydowali się natomiast zachować pewne formy fleksyjne odbiegające od współczesnej normy (których w przypadku dzieł rękopiśmiennych nie można uznawać za błędy). Nie zmodernizowano także wyrazów typu: doktor, najwpierw, chodać, zadowalniając, chyhać, rynsztok, mię³⁵. Edytorzy dokonali uwspółcześnienia interpunkcji na kilku poziomach, m.in.: usunięto kropki znajdujące się po numerach scen oraz po nazwach postaci wypowiadających kwestie; ujednolicono do dwóch przecinków zapis, kiedy wtrącenie wydzielono zarówno przecinkiem, jak i pauzą; usunięto pauzy wieńczące zdanie oraz zredukowano do przecinka zbitki przecinka z półpauzą. Przesunięto przecinek w miejscach, gdzie powodował naruszenie sensu, ku któremu ciążyło zdanie. Nie modernizowano natomiast cech interpunkcji, które uznano za typowe dla poety lub epoki, np. dwie kropki po pytajniku lub wykrzykniku³⁶.

[*Akt III Bajki o złotym grzebyku*] został wydany jeszcze raz, w 2012 roku. Tekst zatytułowany *Bajka o złotym grzebyku* włączono do tomu czwartego pt. *Utwory dramatyczne. Listy edycji Dzieł wszystkich* opracowanej i zebranej przez Jacka Trznadla³⁷. Edytor przygotowując transkrypcję dramatu, zmodernizował pisownię oraz interpunkcję. Brak opisanych zasad uwspółcześnienia uniemożliwia pełne zrekonstruowanie zakresu zmian. Wydanie nie zawiera aparatu krytycznego, a komentarz edytorski nie jest obszerny (objętość około jednej strony maszynopisu). Trznadel nie zgadza się z ustaleniami wcześniejszych edytorów odnośnie interpretacji niektórych partii rękopisu:

Dlaczego jednak pokrewieństwo z poetą artystki nie znającej polskiego, czego dowiedziałem się w bezpośrednim z nią kontakcie) miałyby decydować o atrybucji przy badaniu rękopisu? Więc inaczej niż

³⁴ Zob. D. Pachocki, A. Truszkowski, *Inedita Bolesława Leśmiana*, dz. cyt., s. 93-94.

³⁵ Zob. tamże.

³⁶ Tamże, s. 94-95.

³⁷ B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, dz. cyt. s. 135-191.

w wydaniu lubelskim uwzględniłem np. ołówkową wstawkę w tekście, wpisaną ręką autorską (początek sceny 12)³⁸.

Zacytuję teraz obywa wydania [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*], aby zobrazować różnicę w tekście. Wydanie warszawskie:

SCENA 12

Maria Kromkowska – sama

MARIA KROMKOWSKA

O B o ż e , B o ż e !

biegnąc za nimi

Ostrożnie lufą! Ostrożnie z lufą!

wybiega

*scena przez chwilę pusta – potem przez drzwi na prawo wbiega Klara i Ordzyński*³⁹

Scena 12 w wydaniu lubelskim brzmi nieco inaczej, brak pierwszej wypowiedzi Marii Kromkowskiej:

SCENA 12

Maria Kromkowska – sama.

MARIA KROMKOWSKA

(biegnąc za nimi)

Ostrożnie lufą! Ostrożnie z lufą!

(wybiega)

*(Scena przez chwilę pusta. Potem przez drzwi na prawo wbiega Klara i Ordzyński.)*⁴⁰

Jako postawę obydwu wydań wskazano w edycjach rękopis poety. Należy jednak zauważyć, że fragmenty te różnią się nie tylko w kwestii traktowania partii zapisanych ołówkiem, lecz także edytorzy inaczej postępują z interpunkcją Leśmiana. Trznadel nie ustosunkowuje się w swojej edycji do kwestii modernizacji (leksyki i interpunkcji), więc

³⁸ J. Trznadel, *Od wydawcy*, w: B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, dz. cyt., s. 276-277.

³⁹ B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, dz. cyt., s. 176-177 (Podr. M.B. P.).

⁴⁰ B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 73.

nie można ocenić, na ile pozostaje wierny rękopisowi. Mimo że edytor nie ma pewności, że znaki ołówkiem nie pochodzą od autora i tworząc transkrypcję dramatu, analizuje również te partie, to jednak w większości ich nie uwzględnia:

Opracowując tekst będący czystopisem, nie uwzględniłem późniejszych ingerencji (ogromna ilość przekreśleń w tekście). Nie wiemy, kto i kiedy, i w jakim celu dokonywał tych skreśleń. Wydawcy lubelscy uważają, że nie dokonywał tego poeta⁴¹.

W związku z różnicami odnośnie rozstrzygnięć edytorskich w wydaniach opracowanych przez Trznadla oraz Pachockiego i Truskowskiego, należy porównać teksty w obydwu wydaniach, aby zbadać jakie konsekwencje tekstologiczne pociągają za sobą powyższe decyzje.

Kolacjonowanie [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*] w edycji z 2011 i 2012 roku wykazało siedem różnic. Zostały one przedstawione w tabeli za pomocą podkreślenia:

Miejsce w tekście [<i>Aktu III Bajki o złotym grzebyku</i>]	Wariant w edycji opracowanej przez Dariusza Pachockiego Artura i Truskowskiego (Lublin 2011)	Wariant w edycji opracowanej przez Jacka Trznadla (Warszawa 2012)
Akt III, scena 7	FELIKS KROMKOWSKI <i>(wzdrygając się)</i> Więc widok krwi mojej sprawi mu rozkosz niewysławioną?	FELIKS KROMKOWSKI <i>głosem nieco drżącym</i> Więc widok krwi mojej sprawi mu rozkosz niewysławioną?
Akt III, scena 8	FELIKS KROMKOWSKI <i>(podchodząc do stołu i biorąc drżącą ręką rewolwer)</i> Ja też po prostu drzę z ciekawości, bo nigdy dotąd nie wypróbowałem swego oka.	FELIKS KROMKOWSKI <i>podchodząc do stołu i biorąc drżącą ręką rewolwer</i> Ja też po prostu drzę <u>i umieram</u> z ciekawości, bo nigdy dotąd nie wypróbowałem swego oka.
Akt III, scena 9	ORDZYŃSKI Mnie się zdaje, że bez końca!	ORDZYŃSKI Mnie się zdaje, że bez końca, <u>przez wieczność całą!</u>

⁴¹ J. Trznadel, dz. cyt., s. 276.

Akt III, scena 9	FELIKS KROMKOWSKI <i>(wzdrygając się na całym ciele)</i> Więc ja dotąd przez całe życie byłem kleptomanem?	FELIKS KROMKOWSKI <i>wzdrygając się na całym ciele</i> <u>Nigdy mi do głowy nie przyszło, że...</u> Więc ja dotąd przez całe życie byłem kleptomanem?
Akt III, scena 12	MARIA KROMKOWSKA <i>(biegnąc za nimi)</i> Ostrożnie z lufą! Ostrożnie z lufą!	MARIA KROMKOWSKA <u>O Boże, Boże!</u> <i>biegnąc za nimi</i> Ostrożnie z lufą! Ostrożnie z lufą!
Akt III, scena 17	SĄSIADKA III Do niego przede wszystkim zwrócić się należy. WSZYSCY Gdzie jest Kromkowski? Gdzie jest Kromkowski?	SĄSIADKA III Do niego przede wszystkim zwrócić się należy. <u>SĄSIADKA II</u> <u>Gdzie jest Kromkowski?</u> WSZYSCY Gdzie jest Kromkowski? Gdzie jest Kromkowski?
Akt III, scena 19	FELIKS KROMKOWSKI } Ani jednego! ORDZYŃSKI } Ani jednego! KLARA	FELIKS KROMKOWSKI ORDZYŃSKI KLARA <u>chórem</u> Ani jednego! Ani jednego!

Pierwsza z różnic (scena 7) jest znacząca – szczególnie z perspektywy realizacji teatralnej dramatu. Dotyczy ona sposobu, w jaki Feliks Kromkowski wyraża swoje przerażenie: poprzez drżenie ciała (edycja z 2011 roku) lub drżenie głosu (edycja z 2012 roku). Zapis w autografie brzmi:

FELIKS KROMK.

(<głosem drżącym>wzdrygając się<)⁴².

Pachocki i Truszkowski uznali ważność skreślenia brulionowego i uwzględnili prawdopodobnie późniejszą redakcję (tj. nadpisanie słów „wzdrygając się”) w przygotowanej przez siebie edycji. Natomiast Trznadel, dokonując zapewne krytyki wewnętrznej tekstu, uznał być może skreślone słowa za bardziej pasujące do całej wypowiedzi Kromkowskiego niż alternatywny fragment nadpisany.

Rozbieżność między edycjami, którą zaobserwować można w scenie 8. dotyczy komizmu słownego obecnego w edycji z 2012 roku. Uwzględnienie przez Trznadla skreślonych w rękopisie słów: „Ja po prostu drzę >i umieram< z ciekawości”⁴³ wprowadza do tekstu dodatkowy frazeologizm „umierać z ciekawości”. Budzi on śmiech, ponieważ słowa te można rozumieć dosłownie – Klara i Antek, którzy chowają się w szafie, mogą umrzeć, ponieważ Feliks jest ciekawy swoich umiejętności strzeleckich i robi z drzwi mebla tarczę strzelniczą.

Dwa fragmenty w scenie 9., które różnią się w edycji lubelskiej i warszawskiej sprawiają, że tekst w wydaniu opracowanym przez Trznadla jest bardziej obszerny. W pierwszym przypadku w rękopisie zapisane jest: „Mnie się zdaje, że <bez końca!>wieczność całą.<”⁴⁴. Pachocki i Truszkowski nie uznali skreślenia oraz dopisanych słów za decyzję autorską i tym samym nie uwzględnili tej redakcji podczas transkrypcji tekstu. Wydaje się, że Trznadel potraktował fragment dopisany jako decyzję autorską, natomiast skreślenie jako nieautorskie lub takie, które jest niekorzystne dla tekstu i dlatego w przygotowanej przez siebie edycji udostępnił tę partię rozbudowaną. Podobnie w drugim wyróżnionym fragmencie sceny 9., Trznadel, w przeciwieństwie do edytorów z Lublina, nie uznaje skreślenia za decyzję autorską (w manuskrypcie: <FELIKS KROMK. Nigdy mi do głowy nie przyszło, że (>”⁴⁵. W związku z tym wypowiedź Feliksa jest w edycji z 2012 roku dłuższa o zdanie.

Badacze inaczej potraktowali także skreślenie i słowa dopisane w rękopisie w scenie 12.:

⁴² B. Leśmian, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Odmiany tekstu*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 108.

⁴³ B. Leśmian, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Ingerencje obcą ręką*, dz. cyt., s. 123.

⁴⁴ Tamże, s. 124.

⁴⁵ B. Leśmian, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Odmiany tekstu*, dz. cyt., s. 110.

MARIA KROMKOWSKA

<Ostrożnie z lufą! Ostrożnie z lufą!>O, Boże, Boże.<⁴⁶

W edycji z 2011 roku ingerencje te potraktowane zostały jako nieautorskie, w związku z tym edytorzy ich nie uwzględnili. Natomiast w wydaniu przygotowanym przez Trznadla znajdują się obydwa fragmenty. Edytor uznał prawdopodobnie, że skreślenie nie zostało wykonane ręką Leśmiana i dlatego nie zostało przez niego uwzględnione, zaś słowa dopisane to redakcja poety i powinna znaleźć się w tekście głównym.

Kolejna różnica między edycjami znajduje się w scenie 17. W redakcji Trznadla znajduje się dodatkowa wypowiedź Sąsiadki II. Fragment ten został wykreślony w manuskrypcie:

<SĄSIADKA II

Gdzie jest Kromko>⁴⁷

Edytorzy lubelscy uznali, że jest to redakcja autorstwa Leśmiana i uwzględnili ją podczas transkrypcji tekstu. Odmiennie postąpił Trznadel, stwierdzając prawdopodobnie, że jest to ingerencja obcą ręką lub że jest ona niekorzystna dla tekstu.

Ostatnia różnica polega na odmienny sposobie zapisu partii końcowej, którą wykrzykuje wspólnie kilka postaci. Na podstawie analizy fotokopii karty rękopisu można stwierdzić, że edycja z 2011 roku (opracowana przez Pachockiego i Truszkowskiego) oddaje w pełni wygląd manuskryptu. Natomiast w drugim chronologicznie wydaniu dodano słowo „*chórem*” (didaskalia) jako substytut klamry oznaczającej, że zdanie mają razem wypowiedzieć wszyscy zaznaczeni bohaterowie.

Wskazane w tabeli różnice wynikają z odmiennego traktowania przez edytorów zarówno części ingerencji ołówkiem, jak i atramentem obecnych w rękopisie. Ponadto mamy do czynienia z odmienną interpunkcją w kilkunastu miejscach. Wydania prezentują również dwa sposoby graficznego przedstawienia tekstu. W edycji lubelskiej didaskalia zapisywane są w nawiasach, a te wewnątrz partii dialogowych postaci umieszczone są w tekście ciągłym:

⁴⁶ B. Leśmian, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Ingerencje obcą ręką*, dz. cyt., s. 126.

⁴⁷ B. Leśmian, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Odmiany tekstu*, dz. cyt., s. 112.

FELIKS KROMKOWSKI

(oglądając ubranie)

Ja? Ukradłem? Twoje ubranie? *(maca ubranie na sobie i pada w krzesło)* Co to wszystko znaczy? Skąd to ubranie na mnie i skąd ja w tym ubraniu?⁴⁸

Taka konstrukcja tekstu sprawia, że didaskalia stają się w pewien sposób częścią wypowiedzi postaci. Natomiast w wydaniu z 2012 roku na stronie jest więcej światła, a dialogi są rozbite na części oddzielone tekstem pobocznym, który w pierwszym wydaniu znajdują się wewnątrz tekstu:

FELIKS KROMKOWSKI

oglądając ubranie

Ja? Ukradłem? Twoje ubranie?

maca ubranie na sobie i pada w krzesło

Co to wszystko znaczy? Skąd to ubranie na mnie i skąd ja w tym ubraniu?⁴⁹

Analizując dostępne w wydaniu z 2011 roku fotokopie brulionu wydaje mi się, że sposób zapisu edycji lubelskiej jest bliższy grafii rękopisu. W manuskrypcie w taki sposób, bez wydzielenia didaskaliów z wypowiedzi postaci, zapisywany jest tekst. Oczywiście powodem tego mogło być ograniczone miejsce na kartach zeszytu, w którym pisał Leśmian. Jednak w przypadku utworów brulionowych, zapis autorski, rękopiśmienny stanowi istotną wskazówką w przypadku wątpliwości, odnośnie przyjęcia konkretnej konwencji zapisu. Nieocenionym źródłem, umożliwiającym poszerzenie badań nad utworem byłaby edycja fototypiczna [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*], udostępniająca całość Leśmianowskiego rękopisu.

Zarówno autorski zapis atramentem, jak i prawdopodobnie nie poczyniony ręką Leśmiana zapisy ołówkiem ukazują całą złożoność dramatu brulionowego. Dlatego w dysertacji podjęłam próbę oznaczenia w cytowanym tekście rękopiśmiennym wielowarstwowości manuskryptu. Podstawą cytowania jest edycja [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*] opracowana przez Pachockiego i Truszkowskiego. Aby ukazać brulionowość tekstu zdecydowałam się na oznaczanie w cytatach, które partie zostały wykreślone, a które dopisane. W związku z tym fragmenty przyporządkowane przez edytorów do *Ingerencji obcą ręką* zostały oddane w tekście z pomocą znaków

⁴⁸ B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 65.

⁴⁹ B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Utwory dramatyczne. Listy*, dz. cyt., s. 166.

edytorskich⁵⁰, aby wyróżnić elementy, które badacze uznali za redakcje autorskie – *Odmiany tekstu* – oznaczam jej poprzez pogrubienie.

1.2. Dlaczego Jan Łubin?

[*Akt III Bajki o złotym grzebyku*] jest prawdopodobnie jedynym dramatem autorstwa Bolesława Leśmiana, którego rękopis poeta podpisał pseudonimem⁵¹. Należy jednak zaznaczyć – mimo że najpewniej nie starał się o publikację drukiem, to manuskrypt opatrzyl znaczącym podpisem: Jan Łubin, który wydaje się być w tym wypadku nieprzypadkowy. Nawet jeśli w cytowanym wcześniej liście Leśmiana, poeta pisząc o farsie swojego autorstwa, miał na myśli [*Akt III Bajki o złotym grzebyku*], to planował wystawienie dramatu na scenie, a nie wydanie książkowe. Dobrosława Świerczyńska zauważa, że funkcja pseudonimu różni się w zależności od jego formuły:

[...] stosowanie pseudonimów najprostszych (np. inicjałów) zbliża teksty nimi podpisane do pozycji anonimowych: autora satysfakcjonuje sama możliwość udostępnienia utworu odbiorcom, lekko tylko, bez zaangażowania emocjonalnego, zaznacza swój z nim związek. Natomiast posłużenie się pseudonimem innego rodzaju wskazuje zwykle na jakieś ważne dla autora elementy jego biografii lub poglądów, niekiedy

⁵⁰ Znaki edytorskie użyte w edycji B. Leśmian, *Satyr i nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt.:

atg. – autograf

[?] – lekcja niepewna

[---] – fragment nieczytelny

<> – fragment wykreślony

>< – fragment dopisany

[] – uwagi i uzupełnienia wydawców

[...] – brakujący fragment tekstu

⁵¹ Wahanie w tej kwestii wynika z faktu, że współcześnie nie zachował się rękopis dramatu *Dziejba leśna*, ciężko więc postawić tezę w tej sprawie. Manuskrypt *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* nie jest podpisany. Natomiast, co symptomatyczne dla charakterystyki przedwojennej fazy twórczości dramaturgicznej Leśmiana, dramaty stworzone przed I wojną światową (*Pierrot i Kolombina*, *Skrzypek Opętany*) są sygnowane imieniem i nazwiskiem poety (Zob. fotografie okładek zeszytów z rękopisami: *Pierrota i Kolombiny*: B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, Lublin 2016, s. 91; *Skrzyпка Opętanego* – B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 154). W przypadku dzieł brulionowych, nie wydanych za życia autora, decyzja o podpisaniu rękopisu lub zaniechaniu tego jest istotna z punktu widzenia edytorstwa i ewentualnej atrybucji autorstwa. Stanowi również przesłankę interpretacyjną – może wskazywać czy twórca myślał o publikacji, udostępnieniu tekstu, a także jest pewnego rodzaju wyrazem stosunku autora do stworzonego przez siebie dzieła.

ważniejsze nawet od nazwiska, o których chciałby powiadomić czytelnika. Podpis nazwiskiem nie daje bowiem tych możliwości: w niektórych wypadkach może ono coś mówić o pochodzeniu rodziny, o przynależności do klasy społecznej, nacji. Natomiast pseudonim, starannie dobrany, nie tylko zawęża zakres znaczeniowy autorskiego imienia własnego, ale także zawiera pewne treści, które autor chce w danym momencie przekazać otoczeniu⁵².

Wiadomo, że, oprócz pseudonimu Jan Łubin, Leśmian posługiwał się jeszcze szeregiem innych podpisów, którymi oznaczał swoje dzieła: B., B.L., Bol. L., (B.L.), L. B., Jerzy Ziembowski, St. Lesman⁵³. Sygnowanie utworu inicjałami, sprawia, że utwór staje się niemal anonimowy. Twórcy zależy przede wszystkim na publikacji i nie chce lub nie może (z rozmaitych przyczyn, także niezależnych od autora) oficjalnie wiązać dzieła ze swoim nazwiskiem. Natomiast posłużenie się bardziej rozbudowanym pseudonimem (nawiązującym np. do informacji biograficznych, postaci historycznych lub fikcyjnych czy poglądów autora) jest rodzajem dodatkowej wiadomości. Kieruje uwagę czytelnika na kwestie ważne dla twórcy. Pseudonim Jan Łubin, którym posłużył się Leśmian, mógł więc mieć na celu nie tylko ukrycie prawdziwej tożsamości autora, lecz także, a może przede wszystkim, mógł być wskazówką interpretacyjną kształtującą odbiór dzieła.

Jednym z powodów podpisania [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*], a stworzonym na potrzeby jedynie tego dramatu, pseudonimem Jan Łubin jest możliwość, że Leśmian nie był jedynym autorem dzieła. Według Jarosława Cymermana poeta współpracował przy tworzeniu [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*] z Antonim Fertnerem (znanym wówczas komikiem teatralnym)⁵⁴. Badacz zwraca uwagę, że tego rodzaju współautorstwo utworów pisanych z myślą o scenie, było na początku XX wieku dość powszechną praktyką. Dowodem na udział Fertnera w powstawaniu dramatu mogą być, zdaniem Cymermana, słowa z listu Leśmiana do Przesmyckiego (datowanego na styczeń 1913 roku), w których poeta wspomina, że Fertner nie zamierza ingerować w wysokość honorarium ustalonego dla Leśmiana. Zdanie to poprzedza wzmianka na temat farsy. Przynotuję teraz niniejszy fragment korespondencji:

⁵² D. Świerczyńska, *Pseudonim literacki i jego stosunek do tekstu*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 70/4, s. 213-214 (podkr. M.B. P.).

⁵³ Zob. E. Jankowski red., *Słownik pseudonimów pisarzy polskich XV w. – 1970 r.*, t. 4, Wrocław 1966, s. 380.

⁵⁴ J. Cymerman, *Manowce poety*, „A Akcent. Literatura i Sztuka” 2012, nr 3, s. 139.

Śliwiński dopiero dwa dni temu zaczął farsę moją czytać. Dziś zapewne dowiem się o rezultacie. Fertner okazał się człowiekiem kryształowo – szlachetnym. Wcale nie miał na myśli ujmowania mi honorarium. Miał tę myśl w początkach, gdy zamierzył być współautorem⁵⁵.

Nie tylko wzmianka odnośnie udziału Fertnera przy pisaniu [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*] jest zdaniem badacza informacją znaczącą. O potencjalnym współudziale komika mają świadczyć także zachowane na kartach rękopisu dramatu ołówkowe redakcje, co do których edytorzy nie mają pewności, że zostały poczynione ręką Leśmiana. Istnieje także możliwość, że postać Antka Ordzyńskiego została stworzona z myślą, aby na deskach teatru wcielił się w nią Fertner (aktor był zanany ze swoich kreacji postaci Antka w filmach – *Antoś pierwszy raz w Warszawie*, *Antek klawisz*, *bohater Powiśla*, *Dzień kwiatka*)⁵⁶. Kolejną przesłanką jest fakt, że analizowany dramat znacząco odbiega od pozostałej części dorobku poety. Jak zauważa Cymerman: „świat farsy Leśmiana wydaje się być pozbawiony głębi, co w przypadku autora *Napoju cienistego* może dziwić”⁵⁷. W niniejszej dysertacji będę starała się ukazać, że także ten dramat poety posiada sensy głębokie. Odmienność [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*] miałyby być efektem udziału Fertnera i skutkiem dostosowania dzieła do wymogów sceny teatru „Nowości”. Nie ma jednak pewności, że komik współpracował z Leśmianem na wszystkich etapach procesu twórczego. Mógł przecież jedynie konsultować kwestie sceniczne, dotyczące np. komizmu lub gagów słownych. Wydaje się jednak, że jest to interesująca hipoteza badawcza. Wiąże się ona również z faktem, że Leśmian mógł [*Akt III Bajki o złotym grzebyku*] pisać ze względów finansowych.

Zdaniem Pachockiego: „Leśmian posługiwał się pseudonimami w sytuacjach, kiedy drukował utwory dla zarobku”⁵⁸. Tak mogło być również w tym przypadku, że forma podpisu jest wskazówką odnośnie stosunku autora do publikowanego dzieła. Poeta ściśle współpracował również z oficyną wydawniczą Jakuba Mortkowicza i wiele z opublikowanych przez Leśmiana dzieł zostało napisanych na zlecenie, np. *Klechdy*

⁵⁵ List Bolesława Leśmiana do Zenona Przesmyckiego datowany na styczeń 1913 roku – B. Leśmian, *Listy*, dz. cyt., s. 392 (list nr 93, podkr. M.B. P.).

⁵⁶ Zob. J. Cymerman, dz. cyt., s. 140.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ D. Pachocki, *Zeszyty zamiast sreber. Losy ocalonych rękopisów*, w: tegoż, *Laboratorium filologa. Rękopisy Bolesława Leśmiana. Studia przypadków*, Warszawa 2020, s. 46.

sezamowe (1912) czy *Przygody Sindbada Żeglarza* (1913)⁵⁹. Niektóre z tekstów tworzonych dla zarobku były podpisywane pseudonimem, np. jako Jerzy Ziembiołowicz poeta opublikował w „Myśli Polskiej” utwory prozą: *Bialocha* (1915) i *Legenda o Żołnierzu Polskim* (1916), w tym samym czasopiśmie ukazały się: *Spowiedź dziennikarza* (1915), *Poradnik dla recenzentów literackich* (1915) sygnowane pseudonimem Felicjan Kostrzycki, zaś pisane na zamówienie „Nowej Gazety” recenzje, np. *Edward Leśzczyński: „Atlantyda”* (1910), *„Fabryka (Lynggaard et Comp.)” Hjalmara Bergströma* (1910) podpisane były przez poetę częstokroć B. L. Wydaje się, że na podstawie tego krótkiego przeglądu można zauważyć pewną gradację dzieł pisanych przez poetę na zamówienie. Recenzje, czyli teksty objętościowo najmniejsze, których napisanie mogło być najmniej angażujące dla autora, były przez Leśmiana podpisywane inicjałami. Eseje na temat rzemiosła dziennikarza publikował jako Felicjan Kostrzycki, a krótkie utwory prozą jako Jerzy Ziembiołowicz. Natomiast dzieła najdłuższe, inspirowane baśniami, poeta wydał pod własnym imieniem i nazwiskiem. Jest to wykaz oczywiście niepełny i nie pretenduje do rozpoznań natury ogólnej, ale jest symptomatyczny dla podjętego tematu. Poruszę te kwestię w dalszej części podrozdziału.

Podpisanie [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*] Jan Łubin mogło być dla Leśmiana sposobem oderwania swoich czytelników od przyzwyczajzeń związanych z recepcją dotychczasowej własnej twórczości. Jako autor potrzebował nowego spojrzenia, świeżej lektury także recenzentów.

Na podstawie korespondencji Leśmiana można również wnioskować, że tomy poetyckie publikowane przez autora [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*] w oficynie Mortkowicza były w pewnej mierze kontrolowane przez wydawcę. W liście pisanym z Paryża w 1912 roku poeta dziękuje przyjacielowi za wstawiennictwo i przeforsowanie pomysłów Leśmiana odnośnie kształtu *Sadu rozstajnego* (1912):

Kochany Panie Zenonie!

Serdecznie i płomiennie dziękuję Wam za układ mego tomu [chodzi o *Sad rozstajny* – M.B. P.], za opiekę nad nim, za przymuszenie Mortkowicza do nieuszczuplania całości, słowem, za wszystko, coście

⁵⁹ „Wydawca ten [Mortkowicz – uzupeł. M.B. P.] zamówił też u Leśmiana dwa tomy baśni wschodnich, wydane w roku 1912 (datowane na rok 1913) *Klechdy sezamowe* oraz wydane (najprawdopodobniej) w tymże roku 1913 *Przygody Sindbada Żeglarza*. Na zamówienie Mortkowicza został też napisany, w latach poprzedzających pierwszą wojnę światową, tom baśni, który Leśmian zatytułował *Klechdy polskie*” – J. M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 221.

zrobili. [...] Dzień każdy przynosił mi nowe, coraz niespodzialsze plony. M a m j e d e n u t w ó r (d ł u ż s z y), k t ó r y b y W a s z p e w n o ś c i ą z a d z i w i ł – t a k j e s t n o w y w t o n i e i w o b r a z o w a n i u . P o m y ś l m i s i ę w c i e l a ł z a p o m y ś l e m , p o p r o s t u , g d y b y m m i a ł b y t s p o k o j n y , n a t w o r z y ł b y m m i l i o n n i e s p o d z i a n e k , t y l e z m i a n d u c h o w y c h o d b y w a s i ę w e m n i e i t a k i n a t ł o k w r a ż e ń , m a t e r i a ł u i t d . K a ż d y c y k l – z i n n e j b e c z k i , z i n n e g o k r a j u , z i n n e j n i e m a ł p l a n e t y . R o z u m i e c i e w i ę c , j a k i e s t r a t y n i e o b l i c z a l n e i r a z n a z a w s z e p r z y n i o s ł a b y p r z e r w a . [...] J e s t e m p e w i e n , ż e p o w y d a n i u t o m ó w k i l k u (d r a m a t y , p o w i e ś ć) u z y s k a ł b y m b y t m a t e r i a l n y i j u ż b y m m ó g ł i s t n i e ć s w o b o d n i e . M o ż e n a w e t p o t r a f i ł b y m p i e n i ą d z e o t r z y m a n e t e r a z – z w r ó c i ć . P o w r ó t d o W a r s z a w y w t e j c h w i l i i p o n o w n e z a j ę c i e s i ę d z i e n n i k a r s t w e m , k t ó r e e g z y s t e n c j i m i n a d o m i a r z ł e g o n i e z a p e w n i a , b y ł o b y r u i n ą z u p e ł n ą d u c h a . [...] D z i ę k i L o r e n t o w i c z o w i m a m w ł a ś c i w i e d w a t o m y . A l e t o z a m a ł o i t e d w a t o m y w c a l e m n i e n i e o k r e ś l a j ą i n i e z a s p o k a j a j ą t e g o , c o s i ę w e m n i e d z i e j e . S ł o w e m , c h c e m i s i ę p r z y n a j m n i e j k i l k a p o m y ś ł ó w w y k o n a ć⁶⁰.

Leśmian wymienił szereg uwarunkowań związanych z pracą, spierał się z Mortkowiczem o objętość *Sadu rozstajnego* (1912), wydawca chciał okroić tom, natomiast poecie bardzo zależało na publikacji większych rozmiarów, która była odzwierciedleniem jego koncepcji. Starania autora dramatów mimicznych świadczą, że przykładał dużą wagę do kształtu dzieł. Kwestię układu liryków oraz zawartości tomu miał dokładnie zaplanowane⁶¹. Nie wahał się prosić o wstawiennictwo przyjaciół, którzy, tak jak Przesmycki, mieli ugruntowaną pozycję w środowisku. Wynika z tego, że publikacja tomu lirycznego była dla poety sprawą ważną – sygnowanie utworów pełnym imieniem i nazwiskiem zdaje się to potwierdzać. Spory z wydawcą stanowiły dla Leśmiana duże obciążenie psychiczne, a praca zarobkowa, w tym teksty pisane na zlecenie (mam tu na myśli przede wszystkim eseje i recenzje w czasopismach) ograniczały swobodę twórczą poety. Stąd prawdopodobnie mniejsza dbałość o sygnowanie tekstów własnym imieniem i nazwiskiem. Inaczej w przypadku [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*], gdzie zeszyt, w którym Leśmian zapisał utwór, jest szczegółowo zaplanowany. Pierwsza strona rękopisu (fotokopię zamieszczałam na początku rozdziału) przywodzi na myśl okładkę zaprojektowaną na potrzeby wydania. Jest to kolejny dowód, że dramaty Leśmiana stanowią wyjątkowy obszar twórczości poety.

⁶⁰ List Bolesława Leśmiana do Zenona Przesmyckiego datowany prawdopodobnie na pierwszy kwartał 1912 roku – B. Leśmian, *Listy*, dz. cyt., s. 384 (list nr 88; podkr. M.B. P.).

⁶¹ Zwracam uwagę na tę kwestię również ze względu na poruszane wcześniej zagadnienie dotyczące pytania: czy istniał akt I i/lub II [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*]?

W powyższym fragmencie korespondencji zwraca również uwagę zdanie mówiące, że Leśmian chciałby dać Miriamowi do przeczytania pewien: „utwór (dłuższy), który by Was z pewnością zadziwił – tak jest nowy w tonie i w obrazowaniu”. Poeta nie podaje tytułu dzieła. Nie wiadomo kiedy tekst powstał ani czy jest to dramat. Nie można więc, na podstawie tej krótkiej informacji, postawić żadnej pewnej tezy. Jednak ze względu na fakt, że [*Akt III Bajki o złotym grzebyku*] został przez Leśmiana napisany prawdopodobnie około lat 1912-1913, czyli w czasie, z którego pochodzi cytowany list, wydaje się, że istnieje możliwość (choć jest to oczywiście jedynie hipoteza), że mogło chodzić o ten utwór (był to jednak bardzo płodny twórczo okres, wówczas Leśmian napisał m.in.: *Pierrota i Kolombinę* oraz *Skrzypka Opętanego*). Symptomatyczne jest również, że [*Akt III Bajki o złotym grzebyku*] znacząco odbiega charakterem od pozostałej twórczości Leśmiana – przestrzeń miejska, problematyka klasy mieszczańskiej, gatunek farsy. Czy jednak poeta, pisząc o tekście nowym „w tonie i w obrazowaniu”, mógł mieć na myśli analizowany przeze mnie dramat, pozostanie tajemnicą. Interesującym tropem, w analizie możliwych powodów podpisania rękopisu [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*] Jan Łubin, jest powiązanie użycia pseudonimu z nowatorstwem utworu. Być może Leśmian pragnął pozostać anonimowy, nie chciał by utwór był odbierany w kontekście jego dotychczasowej twórczości. Wydaje się jednak, że jest mało prawdopodobne, by tożsamość autora pozostała tajemnicą. W związku z tym wydaje się, że należy wykluczyć tę możliwość i zastanowić się nad innym powodem nie sygnowania dramatu własnym imieniem i nazwiskiem.

Na kwestię znaczenia użycia pseudonimów przez Leśmiana zwrócił uwagę Trznadel. Badacz stwierdza, że:

Ważne teksty podpisywał poeta pełnym imieniem i nazwiskiem. Niektóre – z „Myśli Polskiej” – drukowane były pod pseudonimem Felicjana Kostrzyckiego, zaś omówienia z „Literatury i Sztuki” oraz „Myśli Polskiej” były na ogół podpisywane inicjałami L. B.⁶²

Analiza sposobu, w jaki Leśmian podpisuje publikowane teksty pozwoliła na stworzenie ich hierarchii, o czym wspominałam już wcześniej. Na jej szczycie znajdowałyby się dzieła sygnowane pełnym imieniem i nazwiskiem poety, następnie byłyby te opatrzone pseudonimem w formie fikcyjnego imienia i nazwiska, zaś na samym dole znalazłyby się

⁶² J. Trznadel, *Od wydawcy*, w: B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, dz. cyt., s. 554.

utwory opatrzone inicjałami. [*Akt III Bajki o złotym grzebyku*] należałoby zapewne zaliczyć do drugiej grupy, jednak ze względu na to, że jest to utwór nie wydany za życia, pozostawiony w rękopisie, wymyka się on jednoznacznej kategoryzacji. Wydaje się, że użycie pseudonimu Jan Łubin nie tyle ma ukryć tożsamość poety, czy świadczyć o mniejszym zaangażowaniu emocjonalnym względem dzieła, ale jest dodatkowym elementem znaczącym. Świerczyńska zauważa:

Obserwacja pseudonimów upoważnia też do stwierdzenia, że istnieje pewna — wcale nie tak mała — ich grupa mająca uwarunkowania nie biograficzne, ale czysto literackie, że kwestia kompozycji tekstu, jego wymowy ideowo-artystycznej pełni decydującą rolę w fakcie zastąpienia nazwiska odpowiednim pseudonimem, że staje się on tekstem o tekście, a nierzadko tekstem samoistnym⁶³.

Decyzja zastąpienia nazwiska stworzonym na potrzeby konkretnego utworu (lub grypy tekstów) pseudonimem może stanowić dodatkową wypowiedź artystyczną, być swego rodzaju metatekstem. Kwestie literackie pełnią wówczas główną funkcję warunkującą użycie podpisu innego niż pełne imię i nazwisko twórcy. Wydaje się, że z taką rolą użycia pseudonimu możemy mieć do czynienia w przypadku [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*]. Stwierdzenie to motywowane jest z jednej strony faktem, że jest to prawdopodobnie⁶⁴ jedyny utwór, który poeta opatrzył podpisem Jan Łubin, z drugiej strony, że użycie pseudonimu jest symptomatyczne biorąc pod uwagę poglądy poety na temat ówczesnego mu teatru.

Leśmian, w recenzji inscenizacji *Meleagera* Stanisława Wyspiańskiego opublikowanej w 1910 roku na łamach „Nowej Gazety”, pisze krytycznie na temat stanu teatrów warszawskich na początku XX wieku. Poeta twierdzi, że reżyserzy pozbawiają teksty dramaturgiczne głębszych sensów:

⁶³ D. Świerczyńska, *Pseudonim literacki i jego stosunek do tekstu*, dz. cyt., s. 214.

⁶⁴ Stosunkowo niewielka część rękopisów Leśmiana się zachowała, przeważająca część manuskryptów dzieł opublikowanych za życia poety, a możliwe, że również niewydanych, zaginęła lub została zniszczona w trakcie powstania warszawskiego w 1944 roku. Wspominałam o tym w rozdziale wstępnym dysertacji. Według informacji zawartych w *Słowniku pseudonimów pisarzy polskich XV w. – 1970 r.* pod redakcją Edmunda Jankowskiego, Leśmian użył pseudonimu Jan Łubin tylko raz – podpisując rękopis [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*] (Zob. hasło: *Łubin/Jan*, w: *Słowniku pseudonimów pisarzy polskich XV w. – 1970 r.*, pod red. E. Jankowskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków 1995, s. 509.).

Ilekroć Wyspiański wykracza do teatrów warszawskich – tylekroć maleje. Widocznie warszawa jest zbyt duchowo i kulturalnie daleka od ideałów poety, który narodził się w mieście nieco mniej realistycznym... Miasto zaś realistycznie względem sztuki usposobione odznacza się tym, iż posiada na przykład dziesięć sposobów wystawienia sztuk obyczajowo-rodzajowych i tylko jeden sposób odtwarzania dramatów symbolicznych, a i ten – nietrafny.

[...]

Zdaje się nam wszakże, iż zbyt przyzwyczajeni do repertuaru realistycznego, nie potrafimy już dzisiaj przeniknąć tajemnic scenicznych takich dramatów jak *Meleager*⁶⁵.

Zdaniem Leśmiana ówczesne teatry warszawskie przygotowane są w większej mierze do inscenizacji dramatów „obyczajowo-rodzajowych” niż dzieł symbolicznych. Być może dlatego poeta starał się o wystawienie na deskach teatru „farsy”⁶⁶, a nie innego rodzaju dramatu (np. *Pierrota i Kolombinę* lub *Skrzypka Opętanego*). W tym wypadku użycie pseudonimu złożonego z popularnego imienia Jan oraz nazwiska Łubin, będącego nazwą własną rośliny (dość pospolitej i łatwej w uprawie) sadzonej na polach może być swego rodzaju grą z odbiorcą. Stworzony przez poetę pseudonim mógłby nieść, ujęty w ironiczny cudzysłów, przekaz: pospolitą sztukę obyczajowo-rodzajową napisał nowy, nieznaną twórcą. Leśmian w 1915 roku, pisząc o działalności reżyserów teatrów warszawskich, zarysował podobny mechanizm, do tego, który nakreśliłam. Poeta stwierdza, że:

[...] autorów bez względu na ich przekonania wewnętrzne zmuszono przede wszystkim do przejęcia się poglądem na sztukę naszych reżyserów, do wyzbycia się wszelkich subtelniejszych marzeń i pomysłów, do zaparcia się własnego polotu, do podeptania własnych wynalazków, słowem do bolesnego upodobnienia się autorom zgoła przeciętnym – ulubieńcom naszych kierowników teatralnych, beniaminkom „rutynowanej” sceny⁶⁷.

Zdaniem Leśmiana, reżyserzy przez swoją niekompetencję i skostniałe poglądy na sztukę pozbawiają dramaty indywidualnego charakteru i zrównują je do poziomu prostych

⁶⁵ B. Leśmian, „*Meleager*” Stanisława Wyspiańskiego, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, dz. cyt., s. 148.

⁶⁶ Odwołuje się tu do listu Leśmiana, w którym poeta wspomina o próbach wystawienia farsy swojego autorstwa. Tak, jak podkreślałam, nie ma pewności, że chodziło tu o [*Akt III Bajki o złotym grzebyku*], jednak istnieje taka możliwość (Zob. karta pocztowa od Bolesława Leśmiana do Zenona Przesmyckiego datowana na 13 stycznia 1913 roku – B. Leśmian, *Listy*, dz. cyt., s. 394 (list nr 94)).

⁶⁷ B. Leśmian, *Teatry warszawskie*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, dz. cyt., s. 211-212.

w przekazie utworów. Kierownicy teatralni zmuszają twórców do upodobnienia się do autorów zgoła przeciętnych. Przyjęcie przez Leśmiana pseudonimu Jan Łubin mogłoby być potraktowane jako swego rodzaju manifest artystyczny – akt dobrowolnego wyzbycia się własnych pomysłów i „marzeń” odnośnie wysokiej sztuki teatralnej⁶⁸. Z drugiej strony gest ten może przewrotnie być sygnałem dla współczesnego odbiorcy, który zna poglądy poety na teatr, że ów dramat „obyczajowo-rodzajowy” jest czymś więcej, że należy w nim poszukiwać głębszych sensów. Tym samym twórca [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*] próbował zwrócić uwagę na bajkowe oraz farsowe, tkwiące w intuicji źródła utworu. W recenzji inscenizacji *Kłątwy* Stanisława Wyspiańskiego oraz *Wielkiego Fryderyka Adolfa Nowaczyńskiego* (1910) Leśmian pisał, że reżyserzy teatralni w Polsce, przenosząc dramat na scenę, stosują przestarzałe, trywialne środki artystyczne, które sprawiają, że dramat symboliczny nie różni się w wymowie od dramatu mieszczańskiego:

Wobec takich warunków, czyliż nam nie jest obojętne, czyją sztukę ujrzymy na scenie? Czy rzeczywiście bardzo się różnią utwory np. Bałuckiego, Ibsena i Wyspiańskiego, oglądane przez jej pryzmat? Potrafimy przecie zaniedbać lub zgoła pominąć w *Rosmersholmie* cały podkład baśniowy, całą napomknieniowość marzeń, ażeby na plan pierwszy wysnuć zwyczajne, codzienne romansidło, które, pozbawione swojego źródła i swojej tęczy⁶⁹.

⁶⁸ Na temat koncepcji teatru stylizowanego, o którym Leśmian pisał w esejach teoretycznych na temat teatru i który chciał wprowadzić do współtworzonego przez siebie Teatru Artystycznego w Warszawie, będę pisała w trzeciej części dysertacji.

⁶⁹ B. Leśmian, „Kłątwa” Stanisława Wyspiańskiego – „Wielki Fryderyk” Adolfa Nowaczyńskiego, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, dz. cyt., s. 139.

Słowa Leśmiana, mówiące, że dzieło pozbawione zostało „swojego źródła i swojej tęczy” mogą być nawiązaniem do stworzonej przez poetę koncepcji Baśni, o której pisał w szkicu na temat myśli Henrego Bergsona (B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, dz. cyt., s. 7-20.). Leśmian pisał, że: „[...] baśń ta jednakże gra rolę poważną w naszym myśleniu: r o l ę t ę c z o w e g o m o s t u , który nas łączy z dziedziną nielogicznego istnienia, z brzegiem urwistym owej tajemnicy, której twarz nie jest do twarzy ludzkiej podobna. Baśń ta jest zawsze wytworem – intuicji, instynktu, o którym logika mówi, że jest ślepy, ponieważ ma oczy innej niż ona barwy. Widzi to, co logicznie rozumując, powinno być niewidzialne” (Zob. tamże, s. 9 (podkr. M.B. P.)). Pozbawienie przez reżysera dramatu „jego tęczy” może być więc rozumiane jako wyrugowanie z tekstu dramatycznego pierwiastka baśniowego, który jest „tęczowym mostem” i dzięki któremu możliwe jest zbliżenie się do prawdy.

Czy przybranie pseudonimu ma być próbą zwrócenia uwagi odbiorcy na sensy ukryte pod powierzchnią „zwyčajnego, codziennego romansidła”, na pokłady bajkowe, które kryją się w dramacie autorstwa Jana Łubina? Poeta twierdził, że gdy teatr chce wystawić dramat symboliczny, ale nie ma ku temu odpowiednich metod inscenizatorskich i nie potrafi wydobyć sensów, które się w dziele kryją, wówczas jest: „podobny do owego łysego jegomości, co znalazł na drodze – g r z e b i e ń z ł o t y . I cóż łysemu po takim znalazku?...”⁷⁰. Być może więc pseudonim w przypadku [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*] miał być kluczem do właściwego rozumienia dramatu.

Powyższa analiza miała na celu wskazanie, że w przypadku [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*] przybranie przez Leśmiana pseudonimu nie jest prawdopodobnie jedynie oznaką, że utwór został stworzony na zamówienie (albo nie tylko o tym świadczy), lecz także mówi coś o stosunku autora do nowego gatunku, czyli farsy. Wydaje się, że gdyby kierownik teatru zamówił tekst, powinno mu zależeć na uzyskaniu porozumienia i w rezultacie wystawieniu dramatu na scenie (odwołuję się tu do hipotezy, że dramatem, który Leśmian przekazał Śliwińskiemu do recenzji, mógł być [*Akt III Bajki o złotym grzebyku*]). Podobnie, trudno dziś rozstrzygnąć, dlaczego, skoro poeta podjęłby współpracę z Antonim Fertnerem, tekst nie trafił na deski teatru. Choć należy pamiętać, że *Klechdy polskie* – napisane na zlecenie Mortkowicza, nie zostały opublikowane, ponieważ Leśmian nie zgodził się na zmiany, których wymagał wydawca. Jednak w korespondencji poety odnaleźć można wiele informacji dokumentujących starania poety o wydanie tomu klechd. Natomiast nie ma dowodów, że napisanie [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*] było przedsięwzięciem podjętym na zamówienie. Ukrycie własnej tożsamości i posłużenie się imieniem i nazwiskiem Jan Łubin jest wymowne w kontekście znaczenia dramatu. Stanowi powiązaną z dziełem wypowiedź artystyczną – metatekst, który może być kluczem do interpretacji dramatu oraz ujawniać stosunek Leśmiana do własnego dzieła. Jest ujętą w ironiczny cudzysłów wiadomością od autora, która ma kierunkować odbiór dzieła, zwracać uwagę na ukryte pod powierzchnią głębokie warstwy sensów. Leśmian stworzył utwór zupełnie innego od pozostałych jego dzieł, dlatego mógł nie chcieć, aby czytano go w kontekście wcześniejszej twórczości. Ponadto żadna z przedstawionych hipotez nie wyklucza pozostałych, w rzeczywistości mogło być kilka powodów, dla których na rękopisie [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*] znalazł się podpis Jan Łubin.

⁷⁰ Tamże.

2. [Akt III Bajki o złotym grzebyku] – zagadnienie koncepcji gatunkowej

Rudymmentarnym ogniwiem tworzącym złożony koncept artystyczny [Aktu III Bajki o złotym grzebyku] jest gatunkowość utworu. Bolesław Leśmian tworzył własne, autorskie gatunki literackie⁷¹, na które w przypadku dramatów powstałych przed I wojną światową (prawdopodobnie pisanych z myślą o wystawieniu na scenie) składają się trzy czynniki. Są nimi: nawiązanie do tradycji, warstwa filozoficzna oraz aspekt inscenizatorski. Posłużenie się przez autora konkretną nazwą gatunkową niesie ze sobą nie tylko wartości literackie, lecz także warunkujące sposób realizacji dramatu w teatrze. Przede wszystkim jednak gatunek jest wskazówką interpretacyjną, kształtującą sposób postrzegania świata przedstawionego i, co niezwykle istotne, partycypacji w nim człowieka. Korelację gatunek – zamysł sceniczny oddają w pełni słowa Leśmiana, który w eseju *Teatry warszawskie* (1915) pisał o *Warszawiance* (1898) Stanisława Wyspiańskiego wystawionej w Teatrze Polskim w Warszawie:

Sam już wyraz *P i e ś n*, w tytule postawiony, powinien być przykuć lub rozbudzić ospałą uwagę reżyserii i zniewolić ją do zastanowienia nad muzyczną stroną dramatu. O ile bowiem w innych dramatach rzecz się dzieje na wsi lub w salonie, o tyle w tym dramacie *r z e c z s i ę d z i e j e w p i e ś n i*. Trzeba więc tej Pieśni przyznać rolę pierwszorzędną, nie zaś dodatkową, epizodyczną. Trzeba jej zezwolić na to, aby czynnie do akcji należała, aby swe napięcie, swój ton, swe wzloty i uciszenia stosowała do całego szeregu nastrojów. Trzeba poza tym zezwolić jej i na to, aby *w i d o m i e i s t n i a ł a n a s c e n i e*, jako *d r a m a t i s p e r s o n a*⁷².

⁷¹ Najbardziej znana jest oczywiście Leśmianowska ballada, która nawiązuje również do ludowości, reinterpretuje balladę romantyczną i sięga głębiej ku sferze ogólnej i myśli filozoficznej związanej ze światopoglądem poety. Temat ten został obszernie omówiony w badaniach nad poezją Leśmiana, pisali o nim m.in. zob. S. Gołębiowski, „Dziewczyna” Leśmiana: tradycja i nowatorstwo, „Biezuńskie Zeszyty Historyczne” 2011, nr 25, s. 179-184; M. Kokoszka, *Leśmianowska ballada o niedoskonałości*, „Filologia Polska. Roczniki Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego” 2018, t. 4, s. 261-274; M. Kowalewska, *Od kontynuacji do stylizacji. Wiersze balladowe Bolesława Leśmiana wobec tradycji gatunku*, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 3, s. 5-25; I. Opacki, *Komentarz do ballad Leśmiana*, w: tegoż, *Ewolucje balladowej opowieści. Zagadnienie narratora i narracji w balladzie lat 1822-1920*, Lublin 1961, s. 73-90; P. Pietrych, *Bolesława Leśmian „Strój” – ballada (o) niejasności*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 1, s. 53-71; J. Trznadel, *O ludowości*, w: tegoż, *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)*, Warszawa 1964, s. 150-264.

⁷² B. Leśmian, *Teatry warszawskie*, dz. cyt., s. 212-213.

Podtytuł *Warszawianki* brzmi: *Pieśń z roku 1831* – użycie przez Wyspiańskiego nazwy gatunkowej jest według Leśmiana najważniejszą wskazówką interpretacyjną. Warunkuje ona nie tylko muzyczną stronę utworu, lecz także wpływa na postrzeganie przestrzeni, ruchu bohaterów. Pieśń staje się jednym z bohaterów, aktywnie działającym w dramacie. Warto w tym miejscu wspomnieć, że z tego rodzaju deklarację gatunku w dziele mamy do czynienia w *Pierrocie i Kolombinie* oraz *Skrzypku Opętanym*. W podtytułach znajdziemy określenie gatunkowe „baśń mimiczna”⁷³, zarówno baśniowość, jak i mimiczność są zasadą świata przedstawionego i charakterystycznym rytmem utworów (upływu czasu, transformacji przestrzeni, ruchu postaci). Przede wszystkim baśń jest jednak światopoglądem, który zakłada partycypację w świecie dramatów Leśmiana na prawach intuicji i wyobraźni, a nie logiki i rozumu⁷⁴.

Idąc tropem, wyznaczonym przez poetę w jego szkicach teoretycznych, jeśli w tytule dramatu [*Akt III Bajki o złotym grzebyku*] pojawia się nazwa gatunkowa, to jest ona pierwiastkiem organizującym utwór. Ma wpływ na wszystkie elementy i poziomy dzieła. Należy ją traktować jako odautorską informację, w jaki sposób odczytywać utwór. Dlatego miejscem dramatu Leśmiana nie jest salon mieszkania rodziny Kromkowskich, ale Bajka⁷⁵ i na sposób bajkowy należy postrzegać przestrzeń oraz wszelkie znajdujące się w niej przedmioty (będę o tym pisała więcej w dalszej części rozdziału). Tak więc użycie w tytule nazwy gatunkowej nie jest próbą spełnienia wymogów formalnych, ale wyznaczeniem ścieżki zarówno dla potencjalnych reżyserów [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*], jak i wszystkich odbiorców dramatu.

Na zagadnienie gatunkowości dzieła Leśmiana składa się, oprócz bajki, także farsa. Określenie zostało użyte przez poetę do nazwania dramatu, o którego wystawienie starał się na początku 1913 roku. Tak, jak pisałam wcześniej, nie ma pewności, że Leśmian miał na myśli właśnie [*Akt III Bajki o złotym grzebyku*], istnieje jednak taka możliwość i z tego względu uważam podjęcie tego wątku za zasadne. Niniejszą hipotezę

⁷³ Zob. w rozdziale pierwszym (część pierwsza) dysertacji pt. *Pierrot i Kolombina oraz Skrzypek Opętany jako dyptyk, czyli o dramatach podwójnie składanych* zwracam uwagę na rozbieżność zapisu podtytułów w rękopisach utworów.

⁷⁴ Zob. pisałam na ten temat w rozdziale pierwszym (część pierwsza) rozprawy (w podrozdziale pt. „*Baśń mimiczna*” – o koncepcji Leśmiana).

⁷⁵ Użycie wielkiej litery ma na celu podkreślenie znaczenia nazwy gatunkowej, która w twórczości Leśmiana zyskuje znacznie głębsze znaczenie.

potwierdzają również ustalenia badaczy dramaturgii Leśmiana (Pachocki, Stone, Trznadel – edytorzy dzieł poety, uznają, że w liście datowanym na początek 1913 roku, pisał on prawdopodobnie o [*Akcje III Bajki o złotym grzebyku*]). W związku z tym należy uznać, choć jedynie jako potencjalnie możliwą ścieżkę interpretacyjną, że na gatunkowość analizowanego dzieła składa się oprócz pierwiastka bajkowego również element farsowy.

W związku z tym w niniejszych podrozdziale zostanie omówiona złożona koncepcja gatunkowa [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*], na którą składa się z jednej strony bajka, z drugiej zaś farsa. W koncepcji Leśmiana mamy właściwie do czynienia z bajką, która ma tonację farsową.

2.1. Tytułowa „bajka” jako światopogląd

Koncepcja gatunkowa [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*] została wpisana przez Bolesława Leśmiana w brulionowy tytuł dramatu. Określenie „bajka” jest nazwą gatunkową, która, podobnie jak baśń (o której pisałam w kontekście *Pierrota i Kolombiny* oraz *Skrzypka Opętanego*), w twórczości poety stała się właściwie światopoglądem. Można w niej jednak odnaleźć pewne nawiązania do klasycznie pojmowanego gatunku.

Bajki uznawane są za jeden z najstarszych gatunków literackich⁷⁶. Początkowo były to krótkie opowiadania prozą, później od czasów Fedrusa (ok. I w. n.e.) stały się narracyjnymi utworami wierszowanymi, których bohaterami były zwierzęta.

⁷⁶ Zob. M. Golias, *Bajka klasyczna*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 74-76.

Za ojczyznę klasycznej bajki uznaje się Grecję, i bajki Ezopa powstałe około VI wieku p.n.e., jednak bajki były początkowo przede wszystkim ludowymi opowieściami (tworzonymi także w starożytnym Egipcie i Babilonii). W krótkich obrazach dramatycznych miały być, na zasadzie analogii praw rządzących światem przyrody, przestrożą w odniesieniu do życia ludzkiego. „Pierwotna funkcja bajki jako epizodu przykładowego lub dowodowego, przy właściwym Grekom poczuciu harmonii, która powinna zachodzić między całością a częścią, zdecydowała o epigramatyczności bajki greckiej. Ponieważ na jej treść składała się z początku wyłącznie zawzięta walka w świecie przyrody żywej, a z czasem dopiero zdarzenia z życia ludzkiego, charakter bajek był poważny, nierzadko jednak z domieszką swoistego humoru ludowego” (Tamże, s. 74.). Te pierwotne bajki greckie przeszły z czasem do literatury. Pierwszą zachowaną bajkę literacką odnaleźć można w poemacie dydaktycznym Hezjoda pt. *Prace i dnie* (202-209 n.e.). Jednak za pierwszego twórcę, który w pełni poświęcił swoją twórczość literackiej bajce klasycznej był Fedrus (ok. I w. n.e.). Od tego momentu bajka stała się utworem przeważnie wierszowanym, która posiadała tezę na początku i morał na końcu (Zob. tamże, s. 75.).

Najważniejszą funkcją bajki jest aspekt moralizatorski. Postaci, które pojawiają się w nich mają charakter ogólny, posiadają cechy właściwe wszystkim ludziom, bez względu na narodowość oraz epokę. Janina Abramowska, która dokonała obszernego opisu „bajki ezopowej” w literaturze polskiej, zwraca uwagę (na zasadzie pokrewieństwa bajki i mitu) na uogólniającą funkcję bajki:

Tak samo jak mit odkrywa ona [bajka – M. B. P.] porządek rzeczywistości i wyznacza wzorce zachowań. W ten sposób umowna czasoprzestrzeń bajkowa staje się modelem świata, a zdarzenie bajkowe powtarza się w nieskończoność według tych samych reguł, obowiązujących w sposób powszechny i konieczny⁷⁷.

Mimo że w tytule Leśmianowskiego dramatu znajduje się klasyfikujące słowo bajka, to w utworze nie odnajdziemy bohaterów zwierzęcych, którzy mają być alegorią postaw ludzi. Także wydźwięk dydaktyczny nie jest wysunięty na pierwszy plan. Bajka Leśmiana nie jest narracją o dalekiej przeszłości⁷⁸, ale akcją dziejącą się w teraźniejszości – salonie mieszkania Marii i Feliksa Kromkowskich. Dzięki temu bajka w utworze lekkości, humorystycznego wydźwięku (niższa ranga od baśni). Wydaje się, że Leśmian odrzuca uogólniającą zasadę bajki i podąża raczej za myślą La Fontaine, który:

[...] dokonał transformacji bajki jako gatunku. Uczynił z niej dramat, składający się – wzorem tragedii antycznej – z prologu, zawiązania akcji, punktu kulminacyjnego i epilogu. Ponadto bajka stała się komedią społeczną. Bohaterowie jej nie są postaciami abstrakcyjnymi, ponadnarodowymi czy ponadczasowymi. Świat jego bajek zaludniają postaci, z którymi stykał się w rzeczywistości⁷⁹.

Postaci w [*Akcje III Bajki o złotym grzebyku*] nie są alegoriami typów ludzkich, które odnaleźć można bez względu na czas i miejsce. Stanowią one raczej egzemplifikacją cech przedstawicieli klasy mieszczańskiej i choć prawdopodobnie Feliks i Maria Kromkowscy, Klara Kromkowska, Antek Ordzyński, a także Detektyw i Sąsiedzi nie byli wzorowani na konkretnych osobach z otoczenia poety, to Leśmian mógł spotkać się kiedyś z osobami reprezentującymi ten typ charakterologiczny. Konstatacja Marii Kostrzyńskiej-Walczak, która nazwała bajki La Fontaine „komedią społeczną” wydaje

⁷⁷ J. Abramowska, *Polska bajka ezopowa*, Poznań 1991, s. 21.

⁷⁸ Informacje na temat bajki ezopowej, jeśli w nie oznaczam innego źródła, podaję za: J. Abramowska, dz. cyt.

⁷⁹ M. Kostrzyńska-Walczak, *Krasicki i La Fontaine*, „Słupskie Prace Filologiczne” 2002, s. 40.

się być słuszna również w przypadku [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*]. Leśmian nadaje w tym przypadku bajce wymiar społeczny, podkreślając funkcję ludyczną dzieła.

Według Abramowskiej zasadą bajki ezopowej jest to, kim są bohaterowie i w jaki układ relacji wchodzi, odmiennie niż w bajce magicznej, której morfologię określił Włodzimierz Propp⁸⁰ jako sekwencję funkcji, w której postaci mogą być zmienne. Najważniejsze relacje w jakie wchodzi postaci klasycznej bajki to: głupi – mądry, słaby – silny (nadrzędną wartością jest zawsze „mądry” nawet, gdy występuje w korelacji z cechą negatywną np. „słaby”). W związku z tym akcja bajki rozgrywa się na dwóch płaszczyznach: poznawczej – starcia dwóch postaw, sądów o świecie oraz fizycznej – czyli podjętych przez postaci działań, które zmierzają do weryfikacji ich postaw lub sądów i w efekcie poniesienia lub uniknięcia porażki. Co istotne, to, czy bohater poniesie klęskę albo jej uniknie jest wpisane w jego naturę.

Chciałabym teraz podjąć się próby określenia, które z wymienionych cech właściwych dla relacji bajkowych (mądrość, głupota, siła, słabość) noszą poszczególni bohaterowie dramatu Leśmiana. Feliks Kromkowski wchodząc w relację z pozostałymi postaciami reprezentuje „głupca”, choć w opozycji do Antka Ordzyńskiego występuje jako „silny”, to ostatecznie i tak ponosi klęskę (Feliks ogłasza zaręczyny Antka i Klary, mimo że sprzeciwiał się tej relacji), która nie jest jednak całkowita (zachowuje pozory przed Sąsiadami). Antek jest odzwierciedleniem „głupiego i słabego”, jego działaniami kierują pozostali bohaterowie (Klara zarządza poszukiwaniami grzebyka, Feliks ogłasza zaręczyny z dziewczyną). Wydaje się jednak, że nie poniosła klęski – grzebyk się odnalazł, a Feliks zaniechał chęci zastrzelenia chłopaka – czy wymuszone narzeczeństwo można jednak uznać za nagrodę/zwycięstwo? Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie. Maria Kromkowska ukazana została jako „mądra”, choć w relacji z mężczyznami (Feliksem i Detektywem) pozornie „słaba”. Również w jej przypadku ciężko stwierdzić, czy poniosła ona porażkę. Przecież jej córka ma wyjść za mąż za Antka – uważanego za złodzieja. Jednak zachowanie pozorów przed Sąsiadami jest zapewne uznawane przez Marię za sukces. Natomiast Klara Kromkowska w relacjach z pozostałymi występuje w roli „mądrej” i „silnej” (w relacji z matką i ojcem oraz Antkiem) ale także „słabej” (w relacji z Sąsiadami), i choć dziewczyna unika kompromitacji przed Sąsiadami, to trudno bez wątpliwości stwierdzić, że jej zaaranżowane narzeczeństwo można uznać za zwycięstwo. Najbardziej enigmatyczną

⁸⁰ W. Propp, *Morfologia bajki magicznej*, tłum. W. Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976.

postać w dramacie jest Detektyw, nie posiada imienia, trudno określić jego postawę. Wydaje się, że dociekliwość właściwa podejmowanym przez niego działaniom (odnoszę się tu szczególnie do końcowych wypowiedzi, w których mężczyzna próbuje wyjaśnić okoliczności zaginięcia złotego grzebyka) świadczy o „mądrości”, jednak jego głos jest „słaby” i zostaje zmuszony do milczenia przez pozostałych. Odwrotnie niż w klasycznej bajce, w dramacie Leśmiana „mądry” ponosi porażkę, *ergo* nie udaje mu się odkryć prawdy. Zwycięstwo „silnych” najpełniej ukazuje, według Abramowskiej, rozłam między prawami natury, świata a zasadami moralnymi, co sprawia, że bajkę uznać można za amoralną (co tym samym odróżnia ją od baśni). W [Akcje III Bajki o złotym grzebyku] ocena reprezentowanych przez bohaterów światopoglądów nie jest jednoznaczna ani niepodważalna. W dramacie Leśmiana relatywizm został rozszerzony na całość układu fabularnego, w taki sposób, że również zwycięstwo i porażka jest sprawą relatywną. Postaci dramatu reprezentują przeciwstawne sądy o świecie, których słuszność próbują sprawdzić walcząc między sobą (w sposób werbalny), jednak ostateczny rezultat starcia pozostaje tajemnicą. W ten sposób poeta nie tylko reinterpretuje tradycyjny gatunek bajki, lecz także prowadzi dialog z odbiorcą. Odwrócenie zasad bajkowego utworu, prowadzi do poczucia dysonansu i zadziwienia światem (jest to również cecha groteski).

W badaniach nad twórczością Bolesława Leśmiana określenia gatunkowe bajka jest uznawane za tożsame baśni i klechdzie. Na ich pokrewieństwo semantyczne zwraca uwagę Anita Jarzyna, badaczka stwierdza, że:

[...] już kiedy poeta pisał *Klechdy sezamowe i Przygody Sindbada Żeglarza*, tematyzował samo bajanie, czynił z bajki, baśni (utożsamiając te słowa) osobną rzeczywistość, równie, a nawet bardziej istniejącą, niż ta nachalnie narzucająca się, empiryczna⁸¹.

Bajka, baśń, jak zauważa Anna Czabanowska-Wróbel, to z jednej strony określenie na fantastyczną opowieść, z drugiej zaś pojęcie odnoszące się do cudowności przejawiającej się w życiu codziennym:

⁸¹ A. Jarzyna, *Imaginauci. Pismo wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka*, Łódź 2017, s. 65.

Na synonimiczność bajki, baśni zwraca również uwagę m.in.: zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 200; N. Taylor, „*Klechdy polskie*” – *baśń nieustająca*, w: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2001, s. 278-279.

Jak widzimy, postawiony tu został znak równości pomiędzy bajką-opowieścią a bajką jako cudownością przejawiającą się w życiu. Czarodziejskie skarby np. przeznaczone są dla „każdego, ktokolwiek do bajki zbliżyć się i przedostać potrafił”. Baśń otwiera drzwi do innej rzeczywistości tym wszystkim, którzy są obdarzeni wyobraźnią. Baśniowa przestrzeń rozpoczyna się gdzieś bardzo blisko tej realnej, ale obowiązują w niej prawa inne od znanych ze szkolnego kursu fizyki⁸².

Jak zauważa badaczka – przestrzeń bajki dzieli tylko cienka granica od świata realnego, w którym obowiązują prawa logiki. Dzięki bajce to, co nieprawdopodobne nie tylko jest możliwe, lecz także przydarza się boahterom, jak mówi Ali-Baba – jeden z bohaterów *Klechd sezamowych*:

Boże! Zrób tak, żeby mnie w lesie zaskoczyła nagle i niespodziewana bajka! Niech ta bajka będzie straszna i groźna, byleby była ciekawa i piękna [...]⁸³.

Ali-Baba pragnie doświadczyć w świecie tego, co fantastyczne, niezwykle, niecodzienne. W tym sensie użycie przez Leśmiana w tytule analizowanego przeze mnie utworu słowa „bajka” można byłoby interpretować jako sygnał, że to, co spotyka postaci dramatu jest objawianiem się niezwykłości i fantastyczności w ich życiu. Wydaje się również, że Leśmianowska bajka dramatyczna nieco inne znacznie niż w klechdach i utworach prozą, ponieważ poprzez farsowość, jej tonacja zostaje obniżona. Bajka w dramacie nabiera lekkości, komiczności i humoru.

Znaczenie bajki (także klechdy czy baśni) jest uwarunkowane poprzez konkretne dzieło, dlatego też definicja tych gatunków kształtuje się dopiero w lekturze, każdorazowo ukazując swoje indywidualne cechy. Leśmian prawdopodobnie w 1913 roku, w liście do Przesmyckiego pisząc o planach wydania tomów klechd, nazywa je również bajkami i stwierdza:

⁸² A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń jako światopogląd: baśń i baśniowość w twórczości Leśmiana*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4, s. 46.

⁸³ B. Leśmian, *Ali-Baba i czterdziestu zbójców*, w: tegoż, *Klechdy sezamowe*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Baśnie i inne utwory prozą*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2012, s. 249.

Pragnę stworzyć czystą, niepokalaną bajkę, osmykniętą z legendy, podania, zabobonu itd., to znaczy prawdziwą bajkę, która baję. Nasze literatury, jak widzę, nie odróżniają klechdy od opowiadań zabobonnych, diabelskich itd. Tym ostatnim poświęcę tomy następne⁸⁴.

„Bajać” według dykcjonarza Samuela Bogumiła Lindego oznacza „czarować”, „gadać”, „bajki, baśnie opowiadać”, „zmyślać po poetycku”⁸⁵. Natomiast w *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Jana Karłowicza pojawia się następujące znaczenie słowa „bajać”: „mówić bajki, opowiadać baśnie, gawędzić, rozprawiać, prawić, improwizować”⁸⁶. Podobne pole semantyczne odślania hasło słownikowe pod redakcją Witolda Doroszewskiego, gdzie „bajać” po pierwsze jest określeniem przestarzałym oznaczającym: „opowiadać baśnie lub bajki; snuć opowieść, prawić o czymś”, natomiast w drugim znaczeniu: „opowiadać niestworzone rzeczy, pleść bez sensu, bajdurzyć, głądzić”⁸⁷.

Etymologia słów była dla poety jedną z inspiracji twórczych. W biografii Leśmiana autorstwa Piotra Łopuszańskiego czytamy:

Poeta posiadał w swojej bibliotece *Słownik języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego, który czytał jak powieść, *Słownik wileński*, a nawet słownik gwary złodziejskiej. Dzięki słownikom Lindego, Karłowicza, tzw. „wileńskiemu”, który również miał w swojej bibliotece, Leśmian poznawał etymologię słów, przyswajał wyrażenia ciekawe, które już wyszły z użycia. Wiele rzekomych neologizmów poety, którymi będzie się posługiwał w dojrzałym i późnym okresie twórczości, to wyrażenia archaiczne⁸⁸.

W związku z tym, że poeta interesował się etymologią słów, a przede wszystkim czytywał słowniki, wydaje się zasadnym, żeby włączyć je w zakres badań. Leśmianowskiej „bajce” najbliższymi zdaje się do znaczeń odnotowanych w starszych dykcjonarzach (Lindego oraz Karłowicza), jednak najbardziej adekwatne, w kontekście powyższych rozważań, wydaje się znaczenie odnotowane przez Doroszewskiego: „snuć opowieść”. Ponieważ czynność „snuć” nawiązuje do tkania, rozwijania nici, z której tka się materiał – tworzy nową

⁸⁴ List Bolesława Leśmiana do Zenona Przesmyckiego pisany zapewne w Cannes około 1913 roku (B. Leśmian, *Listy*, dz. cyt., s. 401 (list nr 98, podkr. M.B. P.).

⁸⁵ Zob. hasło: *Bajać*, w: S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa 1807, s. 43.

⁸⁶ Hasło: *Bajać*, w: *Słownik języka polskiego*, pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedźwiedzkiego, t. 1, Warszawa 1900, s. 83.

⁸⁷ Zob. hasło: *Bajać*, w: *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, Warszawa 1958-1969, dostęp elektroniczny: <https://doroszewski.pwn.pl/haslo/baja%C4%87/>, data dostępu: 25.12.2023.

⁸⁸ P. Łopuszański, *Bywalec zieleni. Bolesław Leśmian*, Warszawa 2021, s. 92.

jakość. „Bajka, która baje” – to opowieść, która sama się snuje, sama się tworzy, łączy ze sobą poszczególne elementy w zaplanowany wzór. W koncepcie artystycznym Leśmiana, w jego filozofii twórczej, bajka jest więc nadrzędną zasadą świata, nadającą sens dziełu. Podobnie jak baśń należy uznać, że jest nie tyle określeniem gatunkowym, ile światopoglądem, który, stwierdzając za Czabanowską-Wróbel, jest: „metodą rozszerzania granic ludzkiej rzeczywistości, formą metafizycznego poznania”⁸⁹. Dlatego, mimo że [*Akt III Bajki o złotym grzebyku*] jest utworem realistycznym, to wszystkie elementy dramatu: sposób postrzegania elementów świata przedstawionego, czas, przestrzeń, postaci, słowa, podlegają prawom bajki – światopoglądu stojącego na fundamentach intuicji.

Mimo że w badaniach nad twórczością Leśmiana pojęcie „bajki” i „baśni” zostało utożsamione, interesujące, z punktu widzenia szczególnie językoznawstwa, jest pytanie czy w systemie językowym poety ich zakres semantyczny w całości się pokrywał? Czy może są aspekty, które lepiej oddaje jedno lub drugie z nich? Aby w sposób odpowiedzialny postawić tezę na ten temat, należałoby przeanalizować wszystkie teksty autorstwa Leśmiana, w których poeta używa słowa „bajka” lub „baśń”. Zakres tego zadania badawczego przekracza ramy niniejszej rozprawy doktorskiej. Chciałabym jednak przytoczyć jeden przykład, który wydaje mi się wyjątkowo inspirujący. Dramat *Skrzypek Opętany* nosi podtytuł: *B a ś ń M i m i c z n a w trzech Przywidzeniach / B a ś ń M i m i c z n a w trzech przywidzeniach* (podkr. M.B. P.). W opisie izby, która jest miejscem zdarzeń aktu pierwszego, odnaleźć można następujące sformułowania: „czas trwania B a ś n i przelotnej”⁹⁰, „rzeczy – niezbędnych dla b a ś n i o w y c h zdarzeń i praktyk”⁹¹. Wymienione określenia z użyciem derywatów „baśni” pojawiają się w tekście głównym dzieła. Natomiast, co ciekawe, w całym rękopisie słowo „bajka” pojawia się tylko dwukrotnie w opisie postaci dramatu, zaś określeń „baśniowych” jest przynajmniej kilkanaście. Alaryel to: „skrzypek z b a j k i d a w n o z a p o m n i a n e j”⁹², a Chryza, jego żona, jest: „z k r a i n y o ś c i e n n e j b a j c e , z której Alaryel pochodzi”⁹³. Wydaje się, że „bajka” użyta jest tu w znaczeniu z jednej

⁸⁹ A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, dz. cyt., s. 234.

⁹⁰ B. Leśmian, *Bruliony. Skrzypek Opętany*, w: tegoż, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, Lublin 2016, s. 157 (podkr. M.B. P.).

⁹¹ Tamże (podkr. M.B. P.).

⁹² Tamże, s. 156 (podkr. M.B. P.).

⁹³ Tamże (podkr. M.B. P.).

strony „miejsca”, z drugiej zaś „fantastycznej opowieści” inaczej niż „baśń”, która jest sposobem istnienia w świecie dramatu. Jest to oczywiście jedynie przykład, w którym dość wyraźnie widać różnice semantyczne między słowami. Rozpoznanie to nie pretenduje do miana twierdzenia ogólnego, jest jednak symptomatyczne i wskazuje na wielowątkowość zagadnienia. Ponadto, na podstawie wstępnej analizy utworów poetyckich Leśmiana, udało mi się zauważyć, że poeta używa słowa „baśń” (w różnych jego odmianach) znacznie częściej niż „bajka”⁹⁴. Jednak ich znaczenia są trudne do jednoznacznego uchwycenia i prostego rozróżnienia. W związku z tym należy uznać, że niniejsze pojęcia należy każdorazowo definiować, uwzględniając semantykę, o której decyduje kontekst macierzysty dzieła.

W recenzji *Meleagera*, Leśmian nie tylko ocenia inscenizację dzieła Wyspiańskiego, lecz także ujawnia własną wizję dramatu, którą można moim zdaniem potraktować jako wskazówkę w interpretacji [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*]:

W *Meleagrze*, jak i w innych utworach Wyspiańskiego, poza bohaterem widzialnym, główną rolę gra niewidzialne przeznaczenie w postaci kary lub klątwy. Powiedzmy ściślej – bohaterem, a właściwie bohaterką *Meleagra* jest utajona w dramacie koncepcja samego autora.

Uwidocznic ją na scenie może tylko świadomy i wspólny wysiłek wszystkich aktorów, zaznaczony zestrojem ruchów i głosów. Tu – wszystkie role są zarówno – ważne i poważne. Nie wolno nikomu odstąpić od ogólnego tonu, którego pochwycenie jest koniecznym warunkiem zgody pomiędzy słowem a ruchem, uczuciem a jego wyrazem, wreszcie pomiędzy jednym a drugim aktorem, zdążającym ku uwydatnieniu tej samej koncepcji. [...]

Ma się rozumieć, iż zwyczajna, ordynarna, zalatująca codziennością kłótnia dwóch zwiastunów nie może mieć tu miejsca. Jest ona w istocie brutalna, ale trzeba tu oddać brutalność fantastyczną, która napomyka o jakimś „jeszcze jednym” stosunku do Przeznaczenia, nie zaś ujaskrawia stosunek dwóch kłótniowych prostaków. Inaczej wygląda chłop w bajce, inaczej zaś w powieści *Zoli*⁹⁵.

Użyte przez Leśmiana w tytule dramatu słowo „bajka” jest „utajoną w dramacie koncepcją samego autora”, określeniem całościowego tonu dzieła, zgodnie z którym należy je odczytywać. W związku z tym nie można postrzegać mieszczan (Kromkowscy,

⁹⁴ Poddałam analizie jedynie tomy poetyckie Leśmiana. Stosunek występowania słowa „baśń” i „bajka” w poszczególnych edycjach przedstawia się następująco: *Sad rozstajny* (1912) 16 : 1; *Ląka* (1920) 1 : 0; *Napój cienisty* (1936) 7 : 1; *Dziejba leśna* (1938) 1 : 0.

⁹⁵ B. Leśmian, „*Meleager*” *Stanisława Wyspiańskiego*, dz. cyt., s. 149 (podkr. M.B. P.).

Ordzyński, Detektyw, Sąsiedzi) występujących w [*Akcie III Bajki o złotym grzebyku*] w taki sam sposób, jak przedstawiciele klasy mieszczańskiej pojawiających się w dramacie „obyczajowo-rodzajowym”⁹⁶, by posłużyć się określeniem poety. Przytoczone słowa z recenzji inscenizacji *Meleagera* Wyspiańskiego są kolejnym argumentem świadczącym, że w przypadku dramaturgii Leśmiana, tworzone przez poetę gatunki sięgają znacznie głębiej niż tylko w kształt dzieła, wymogi formalne. Są one wkomponowanymi w utwór perspektywami poznawczymi, otwierającymi na fantastyczność przejawiającą się w świecie.

Zarówno dramaty mimiczne, jak i [*Akt III Bajki o złotym grzebyku*] odwołują się do Leśmianowskiej koncepcji baśni (opisanej przez poetę najpełniej w eseju *Z rozmyślań o Bergsonie*⁹⁷ i rozumianej jako światopogląd zakładający rozszerzenie widzianej rzeczywistości, „oparty na równości świata i zaświata”⁹⁸), jednak wydaje się, że następuje to w nieco inny sposób. Z tego powodu poeta nazywa późniejszy chronologicznie utwór bajką, nie zaś baśnią. Tak, jak wspominałam bajka w dramacie wprowadza do Leśmianowskiej farsy lekkość, frywolność, dwuznaczność. To element gry z widzem, zaproszenie do udziału w konwencji i jednocześnie zaproszenie do jej przekroczenia. Małgorzata Kowalewska zauważa, że choć nawiązania do gatunku ballady odnaleźć można w wielu utworach poety, od juveniliów przez *Sad rozstajny* (1912), a także w opublikowanym pośmiertnie tomie *Dziejba leśna* (1938), to realizowane są one na różnorodne sposoby:

Wszystkie te utwory nawiązują z interesującym nas gatunkiem [ballady – M.B. P.] kontakty różnego rodzaju i w rozmaitym zakresie, można się więc domyślać, że reprezentują niejedną, lecz kilka modeli twórczości balladowej⁹⁹.

Teza Kowalewskiej dotyczy gatunku ballady i twórczości poetyckiej, jednak ten trop badawczy wydaje się właściwy również w przypadku dramaturgii Leśmiana. Mimo że nawiązanie do baśni, nazywanej przez niego również bajką (która jest nie tylko

⁹⁶ Zob. tamże, s. 148.

⁹⁷ Zob. B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, red. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 7-20.

⁹⁸ List Bolesława Leśmiana do Zenona Przesmyckiego, według ustaleń Trznadla datowany na 17 V 1914 – B. Leśmian, *Listy*, dz. cyt., s. 403 (list nr 99).

⁹⁹ M. Kowalewska, *Od kontynuacji do stylizacji. Wiersze balladowe Bolesława Leśmiana wobec tradycji gatunku*, dz. cyt., s. 7.

określeniem gatunkowym, lecz przede wszystkim pomysłem artystycznym poety) odnaleźć można zarówno w *Pierrocie i Kolombinie*, *Skrzypku Opętanym*, jaki i w *[Akcje III Bajki o złotym grzebyku]*, to mamy do czynienia z nieco innym modelem twórczości baśniowej/bajkowej.

W przypadku *[Aktu III Bajki o złotym grzebyku]* bajka uwikłana jest również w kontekst farsowy, tworząc tym samym nową jakość estetyczną.

2.2. *[Akt III Bajki o złotym grzebyku]* jako farsa

W liście do Zenona Przesmyckiego, datowanym na początek 1913 roku, Bolesław Leśmian pisał o podjętych próbach wystawienia na deskach Teatru Nowości w Warszawie farsy swojego autorstwa. Jak wspominał poeta: „Śliwiński dopiero dwa dni temu zaczął farsę moją czytać. Dziś zapewne dowiem się o rezultacie”¹⁰⁰. W kolejnym liście, mówiącym o negatywnej opinii Władysława Rabskiego – krytyka teatralnego – Leśmian również posługuje się nazwą gatunkową farsa¹⁰¹. Wspominałam już, że nie można mieć pewności czy poeta miał wówczas na myśli dramat *[Akt III Bajki o złotym grzebyku]*, jednak jest to interesujący wątek interpretacyjny, który należy rozważyć. W związku z tym postaram się odpowiedzieć na pytanie: czy *[Akt III Bajki o złotym grzebyku]* można nazwać farsą?

Na powiązania Leśmianowskiego dramatu z gatunkiem farsy zwracają uwagę badacze twórczości poety. W książce pt. *The Poet and His Poetry* autorstwa Rochelle Heller Stone znajduje się spis ocalałych manuskryptów Leśmiana. Jednym z wymienionych dzieł jest: „*Bajka o złotym grzebyku; Farsa sceniczna*”¹⁰². Badaczka uzupełniła listę tytułów, przyporządkowując im określone kategorie gatunkowe. Warto jednak zauważyć, że nie jest to dookreślenie wprowadzone przez autora w tytule czy podtytule dzieła. Jacek Trznadel, podobnie jak Stone, nazywa *[Akt III Bajki o złotym grzebyku]* farsą sceniczną¹⁰³. Na proveniencje farsowe wskazują także

¹⁰⁰ List Bolesława Leśmiana do Zenona Przesmyckiego datowany na styczeń 1913 roku – B. Leśmian, *Listy*, w: B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, dz. cyt., s. 392 (list nr 93).

¹⁰¹ Zob. list Bolesława Leśmiana do Zenona Przesmyckiego datowany na rok 1913 – B. Leśmian, *Listy*, dz. cyt., s. 395 (list nr 95).

¹⁰² R.H. Stone, *The Poet and His Poetry*, dz. cyt., s. 340 (podkr. M.B. P.).

¹⁰³ W jednym z przypisów do cytowanego listu ze stycznia 1913 roku Trznadel stwierdza: „Prawdopodobnie chodzi o farsę sceniczną pt. *Bajka o złotym grzebyku*. Jej zachowany akt III jest drukowany w obecnym tomie” – list Bolesława Leśmiana do Zenona Przesmyckiego datowany na styczeń

inni badacze: Grzegorz Kalinowski – który określa utwór „obyczajową farsą”¹⁰⁴ oraz Jarosław Cymerman – stwierdza, że w przypadku tego dramatu Leśmiana mamy do czynienia z gatunkiem farsy¹⁰⁵. W związku z konstatacjami interpretatorów należy się zastanowić w jakim stopniu i zakresie utwór poety jest realizacją konwencji farsowej.

Źródła farsy należy upatrywać, jak zauważa Dobrochna Ratajczakowa: „w niskiej kulturze ludowej, oralnej i spontanicznej, eksponującej swą cielesność i potwierdzającej chaotyczność powstania”¹⁰⁶. Farsa narodziła się z jednej strony z „ducha karnawału” – śmiech i parodia, prezentacje świata na opak i będące odwrotnością powagi, były elementem misteriów, a także, wyrastającego ze źródeł religijnych, karnawału. W czasach, gdy farsa nie była jeszcze gatunkiem autonomicznym, niewielkie scenki komiczne wplataną w strukturę misteriów średniowiecznych, a także były one elementem celebrowanego na ulicach miast karnawału¹⁰⁷. Z drugiej strony, farsa wyrasta z „ducha jarmarku”, czyli tworzonych od ok. XII wieku miejsc, gdzie odbywała się wymiana handlowa na dużą skalę, co zapewniało liczną widownię. Teatry powstające przy okazji jarmarków miały charakter komercyjny, zaś farsy w nich wystawiane były amoralne, tj. ich celem był śmiech i zabawa. W przeciwieństwie do fars tworzonych np. przy okazji korowodów przechodzących ulicami miast z okazji karnawału przed Wielkim Postem, które miały charakter parenetyczny (piętnowały ludzkie słabości, wyśmiewały głupotę, rozpustę czy bezbożność)¹⁰⁸.

Warto zwrócić uwagę, że farsa jako gatunek atrakcyjny dla widzów i wówczas modny, wchodziła również w relacje z innymi gatunkami, takimi jak np. komedia *dell'arte*¹⁰⁹. Tradycja włoskich sztuk inscenizowanych była inspiracją dla Leśmiana przy tworzeniu *Pierrota i Kolombiny*. Obydwa utwory (dramat mimiczny i [Akt III *Bajki o złotym grzebyku*]) poeta tworzył w drugim dziesięcioleciu XX wieku, widać więc, że

1913 roku – B. Leśmian, *Listy*, w: B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, dz. cyt., s. 393 (list nr 93).

¹⁰⁴ G. Kalinowski, *Odnalezione utwory Leśmiana*, „Kwartalnik Artystyczny. Kujawy i Pomorze. Rok XIX” 2012, nr 73, s. 166.

¹⁰⁵ Zob. J. Cymerman, dz. cyt., s. 139-141.

¹⁰⁶ D. Ratajczakowa, *Farsa i wspólnota śmiechu*, w: taż, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań 2015, s. 193.

¹⁰⁷ Zob. tamże, s. 194.

¹⁰⁸ Zob. tamże, s. 196.

¹⁰⁹ Zob. D. Ratajczakowa, *Farsa i wspólnota śmiechu*, dz. cyt., s. 198.

mimo różnic w charakterze utworów (tragiczny ton *Pierrota i Kolombiny* oraz ludyczny wydźwięk [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*]) źródła dramatów pisanych przez I wojną światową mogły być wspólne.

Farsa jako osobny gatunek ukształtowała się prawdopodobnie około XV wieku, „zdobyła sobie samodzielność i stała się najkomiczniejszą i najrubaszniejszą odmianą komedii”¹¹⁰. Gatunek ten, w przeciwieństwie do komedii, ukształtowała praktyka teatralna. W związku z tym jej fabuła jest zabawna, tragikomiczna, zaskakuje w rozstrzygnięciach akcji. Farsa należy do teatru rozrywki i zabawy (podobnie jak komedia *dell'arte*, która odnosi się do wieku XVI-XVII, a farsa do kultury popularnej współczesnej Leśmianowi).

Podstawową zasadę farsy trzeba więc upatrywać w motywowanym wymogiem rudymenarnej teatralności, o wiele silniej tu działającym niż w innych gatunkach dramatycznych bezwzględny nakaz wykorzystywania tych samych mechanizmów konstrukcji gatunkowej i podstawowych chwytów śmiechotwórczych kontrastowanych z czysto zewnętrzną zmiennością, migotliwością pozbawionego głębi obrazu świata, zawsze redukowanego do materialnej, zmysłowej widzialności i ruchliwości, uzależnionej od lokalnych i momentalnych warunków spektaklu¹¹¹.

Owa „ruchliwość” widoczna jest w [*Akcie III Bajki o złotym grzebyku*] szczególnie we fragmencie, w którym Klara i Antek uciekają przed goniącym ich z rewolwerem Feliksem Kromkowskim, a pozostałe postaci dołączają do nich, tak że tworzy się swego rodzaju chaotyczny korowód przebiegających przez pokój bohaterów:

KLARA

Uciekajmy, uciekajmy!

(*Biegnie razem z Ordzyńskim ku drzwiom na lewo.*)

ORDZYŃSKI

Życie moje wisi na włosku!

KLARA

Za mną, prędeż!

(*Ordzyński i Klara wybiegają przez drzwi na lewo.*)

¹¹⁰ S. Łukasik, *Farsa*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 328.

¹¹¹ D. Ratajczakowa, *Nie tylko o farsie*, w: *Sztuka aktorska a dramat*, red. L. Kuchtówna, Warszawa 1993, s. 236.

SCENA 10

Ciż bez klary i Ordzyńskiego

<FELIKS KROMKOWSKI

W pogoń za nimi! Panie detektywie >, niech pan zacznie liczyć na nowo!

(Wybiega przez drzwi na lewo.)

SCENA 11

Ciż bez Kromkowskiego

DETEKTYW

(biegnąc za Kromkowskim)

Raz – dwa –

(wybiega)

SCENA 12

Maria Kromkowska – sama

MARIA KROMKOWSKA

(biegnąc za nimi)

<Ostrożnie z lufą! Ostrożnie z lufą!> O, Boże, Boże.<

(wybiega)

*(Scena prze chwilę pusta. Potem przez drzwi na **praw<--->o** wbiega Klara i Ordzyński.)*

SCENA 13

Klara i Ordzyński

KLARA

(biegnąc)

Nie zwalniam kroku! Biegnij prędzej!

ORDZYŃSKI

Będę biegł do ostatniej kropli krwi!

(Wybiegają oboje przez drzwi na lewo. Przez drzwi na prawo wbiega Feliks Kromkowski.)

SCENA 14

Feliks Kromkowski – sam.

FELIKS KROMKOWSKI

(biegnąc z podniesionym rewolwerem)

Samoobrona! Samoobrona!

(Wybiega przez drzwi na lewo. Przez drzwi na prawo wbiega Detektyw.)

DETEKTYW

(biegnąc)

Trzy – cztery! *(nagle przykuca i ogląda podłogę)* Ślady złodzieja idą w tym samym kierunku.

(Wybiega przez drzwi na lewo. Przez drzwi na prawo wbiega Maria Kromkowska.)

SCENA 1<5>6<

Maria Kromkowska – sama.

MARIA KROMKOWSKA

(biegnąc)

Perwersja – kradzież – samoobrona – rewolwer i trup w domu!

(wybiega przez drzwi na lewo)

(Scena przez chwilę pusta. Potem za drzwiami w głębi słychać zgiełk i przez drzwi w głębi tłumnie wdzierają się na scenę Sąsiad I, Sąsiad II, Sąsiad III, Sąsiadka I, Sąsiadka II i Sąsiadka III.)¹¹²

Powyższe fragmenty odsłaniają istotę Leśmianowskiej farsy. Postaci zdają się biegać w kółko, pojawiając się co chwilę, by wypowiedzieć zdanie i zniknąć za drzwiami. Przywodzi to na myśl mechanizm szopek bożonarodzeniowych. Zasada ich działania polegała na tym, że figurki (nie tylko postaci biblijnych, lecz także reprezentujące np. parę zakochanych, wojskowych itp.) poruszający się po okręgu, ukazywały się wychodząc drzwiczkami z jednej strony, „odgrywały” krótką scenkę na środku i ponownie chowały się, ale za drzwiczkami z drugiej strony szopki¹¹³. Podobny schemat

¹¹² B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 72-74.

Redakcje brulionowe: D. Pachocki, A. Truszkowski, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Odmiany tekstu*, dz. cyt., s. 111; D. Pachocki, A. Truszkowski, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Ingerencje obcą ręką*, dz. cyt., s. 126.

¹¹³ Z opisu szopek istniejących w XVIII wieku wynika, że oprócz scen biblijnych były w nich pokazywane także scenki natury świeckiej o zabarwieniu niekiedy komicznym: „Jasełka czyli szopka. Był zwyczaj, że po kościołach ruchome pokazywano jasełka. Najpiękniejsze bywały u XX. Kapucynów, Reformatów, Bernardynów, Franciszkanów; okazywano je od obiadu do nieszporów. Wyobrażały narodzenie pańskie, trzech króli, inne przy tym sceny dziwaczne: to wojskowych, ich pochód, zabawy, miłostki i tańce; to szynkarkę, dojące krowy dziewczęta; to dziadów, Żyda nareszcie oszusta, którego porwał i unosił diabeł. Że sceny i deklamacje pokazujących nadto silne wzbudzały śmiechy, uniesienia radości, hałasy, a czasem bywały gorszące, przychodziło do tego, że zgromadzenie i pokazujących sztuki rozganiali słudzy kościelni”

zauważyć można w [*Akcie III Bajki o złotym grzebyku*], jednakże w odróżnieniu do szopek ruch potęguje komizm, buduje dynamikę i tworzy grę zaskoczeń. Fragment ten zwraca uwagę na sceniczność dramatu Leśmiana. Ponieważ „bieganie” postaci pomiędzy drzwiami z lewej i prawej strony pokoju potęguje wrażenie, że ruch jest ważniejszy niż słowa, których w tym fragmencie pada bardzo mało w porównaniu do obfitości tekstu pobocznego (opisującego działania bohaterów). Chciałabym przy tej okazji zauważyć, że pojawiające się w didaskaliach słowo „scena” świadczy o tym, że tekst dramatu mógł pełnić funkcję scenariusza teatralnego. Postaci zamiast wbiegać do salonu, wbiegają na scenę, wynika z tego, że Leśmian pisząc [*Akt III Bajki o złotym grzebyku*], projektował potencjalne widowisko, brał pod uwagę konstrukcję sceny teatru, układ przestrzeni. Jest to niewątpliwie argument świadczący o sceniczności dramatu Leśmiana, a także ukazujący jego ogromne wycucie teatru i estetyki, a także oryginalność wyobraźni teatralnej.

Nadrzędną zasadą farsy jest funkcja śmiechotwórcza, która uzyskiwana była poprzez strukturę montażu pojawiających się bezpośrednio po sobie dowcipnych epizodów. Stereotypowe postaci ukazywane były w schematycznych, rozbudowanych skeczach niestroniących od tematów seksualności i cielesności, a nawet pewnej dosadności¹¹⁴. Konstrukcja [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*] przypomina pojawiające się po sobie w krótkich przeblyskach (kolejnych scenach) epizody komiczne (cytowany wcześniej fragment „gonitwy” między postaciami również sprawia wrażenie dynamizmu i migotliwości akcji). Zależność przyczynowo-skutkowa wielu zupełnie absurdalnych zdarzeń staje się osią utworu. Przykładem może być sytuacja, w której przemoczony Feliks zauważa ubrania Ordzyńskiego. Ten drugi zdjął je wcześniej, gdy wraz z Klarą szukali w szafie grzebyka. Kromkowski zakłada ubrania chowającego się w szafie Antka, przez co ten drugi w rezultacie pozostaje jedynie w koszuli i bieliźnie. Wy tłumaczone zostaje to przez Feliksa w następujący sposób, że chłopak: „zgrzał się w czasie zabawy”:

(J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, oprac. R. Pollak, BN, s. I (nr 88), tekst po raz pierwszy wydany w całości, Wrocław 1951, s. 59 i n., cyt. za: R. Wierzbowski, *Kształtowanie się poglądów na dzieje szopki*, „Prace Polonistyczna” 1965, nr 21, s. 30-31.).

Wierzbowski w swojej pracy wskazuje, że szopka satyryczna jako gatunek literacki swój rozkwit wiąże z działającym w Krakowie kabaretem „Zielony Balonik” (Zob. tamże, s. 29.). Dla prowadzonej przeze mnie analizy najistotniejsze jest jednak, że na przełomie XIX i XX wieku nawiązania do obrazu szopki bożonarodzeniowej miały wydźwięk komiczny, który być może był również inspiracją dla Leśmiana.

¹¹⁴ Zob. D. Ratajczakowa, *Farsa i wspólnota śmiechu*, dz. cyt., s. 198.

FELIKS KROMKOWSKI

(do Detektywa, półgłosem)

Ani słówka o tym, co się s <--->t<alo!.. Przytakuj pan wszystkiemu, cokolwiek powiem...

DETEKTYW

(półgłosem)

Rozumiem...

SĄSIADKA III

A to ciekawe. Czy ten pan, co liczy, też należał do zabawy w łapanego?

FELIKS KROMKOWSKI

A jakże! Należał! Zaś liczy dlatego, że jest to nauczyciel arytmetyki, umysł ogromnie wesoły, ścisły i nadzwyczaj matematyczny!

SĄSIADKA II

Czy wolno mimochodem spytać kochanego sąsiada, czemu narzeczony [Ordzyński – M.P.] jest taki nagi?

FELIKS KROMKOWSKI

Nagi? Bezwarunkowo – jest nagi. Jest nagi dlatego, że zgrzał >się< w czasie zabawy. Więc mu powiedziałem <na żarty:> rozbierz się >na żarty<, a on się rozebrał <naprawdę.> na serio. <Ale jeśli mu na serio powiem: ubierz się, to on się na żarty ubierze. Pomimo jednak tej nagości – kocham go z całego serce.>¹¹⁵.

Tego rodzaju „przebieranki” i kulminacja nieporozumień jest właściwa farsie¹¹⁶. Następujące po sobie sceny wydają się absurdalne i śmieszne, jednak zostają połączone z niezwykłą, matematyczną wręcz precyzją, tak, że to, co nieprawdopodobne staje się właśnie logiką zdarzeń. Farsa jest gatunkiem charakteryzującym się m. in. powtarzalnością wykorzystywanych schematów fabularnych i chwytów komicznych¹¹⁷. Konstrukcję utworu dobrze określają słowa Feliksa Kromkowskiego,

¹¹⁵ Lokalizacja całego cytatu: B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 82-83.

Redakcje brulionowe: D. Pachocki, A. Truszkowski, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Ingerencje obcą ręką*, dz. cyt., s. 127; D. Pachocki, A. Truszkowski, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Odmiany tekstu*, dz. cyt., s. 113.

¹¹⁶ Zob. D. Ratajczakowa, *Farsa i wspólnota śmiechu*, dz. cyt., s. 198.

¹¹⁷ Zob. tamże.

które mogłyby być również ironicznym komentarzem samego autora, że farsa to: „umysł ogromnie wesoły, ścisły i nadzwyczaj matematyczny”.

Świat utworów farsowych zredukowany jest, jak zauważa Ratajczakowa: „do materialnej, zmysłowej widzialności i ruchliwości”¹¹⁸. W *[Akcje III Bajki o złotym grzebyku]* zasadę tę odnaleźć można we wprowadzeniu przez Leśmiana tematu cielesności i seksualności. Interesująca jest pod tym względem scena, w której Maria Kromkowska poruszając swoją bosą stopą rozprasza uwagę Feliksa Kromkowskiego i Detektywa. Napięcie erotyczne, które tworzy się między nimi zostaje odzwierciedlone w postawie Detektywa i Feliksa wobec prowokacyjnego zachowania Marii:

MARIA KROMKOWSKA

[...]

Zachwyca mię tylko to, że on z taką łatwością postrzega ślady stóp ludzkich, szczególnie kobiecych! *(wysuwa stopę spod sukni i z lekka nią porusza)* [...]

DETEKTYW

(kłaniając się Marii Kromkowskiej, która wciąż z lekka porusza stopą)

Ślady stóp złodziejskich – wykryte.

MARIA KROMKOWSKA

(gwałtowniej poruszając stopą)

Mam nadzieję, że obok śladów złodzieja pan detektyw nie zauważył żadnych śladów stóp kobiecych?

DETEKTYW

Niestety – zauważyłem, i to właśnie ogromnie komplikuje sprawę.

<MARIA KROMKOWSKA

(przynaglając ruch stopy)

A więc – same komplikacje?

DETEKTYW

Komplikacje – komplikacje – i sytuacje.>

FELIKS KROMKOWSKI

(do żony, z lekkim rozdrażnieniem w głosie)

¹¹⁸ D. Ratajczakowa, *Nie tylko o farsie*, dz. cyt., s. 236.

<A może byś na jedną chwilę przestała komplikować rozmowę z panem detektywem i pozwoliła mu dokończyć sprawozdanie, które na schodać rozpoczął? Prócz tego nie rozumiem,> dlaczego tak nieustannie machasz nogą?

MARIA KROMKOWSKA

(zniechęcając stopę)

Czy ci to przeszkadza?

FELIKS KROMKOWSKI

Przeszkadza. Nie mogę myśleć. Mam takie wrażenie, że ilekroć skupię myśli, tylekroć mi je nogą rozpraszasz. *(do Detektywa)* A panu, panie detektywie, czy żona moja nie rozprasza myśli tą nogą?

DETEKTYW

(z ugrzecznionym ruchem ręki)

Bynajmniej, bynajmniej! *(z nagłą powagą)* Przejdźmy jednak do stóp złodziejskich [...] ¹¹⁹.

W przytoczonym fragmencie wyraźnie widać, w jaki sposób emocje bohaterki są skorelowane z odruchami jej ciała. Sposób w jaki Maria porusza stopą jest z jednej strony zmysłowy, zwracający uwagę mężczyzn, z drugiej strony intensywność z jaką kobieta wykonuje ten ruch jest zależny od rozwoju sytuacji, ponieważ wyraża jej emocje. Stopy pojawiające się wielokrotnie w różnych kontekstach scenicznych. Ślady stóp złodzieja, ślady stop męskich obok damskich, stopa Marii, którą porusza ona sugestywnie. Pojawiają się również w wypowiedzi sąsiada:

SĄSIAD I

(do [Sąsiada] II)

A to rzeczy niesłychane! O drugiej w nocy wyprawiać takie hałasy! Oka dotąd nie zmrzyłem! Sufit się trzęsie, jakby <co> lada chwila chciał się zawalić! Biegają i biegają! Miałem wrażenie, że tu – w tym mieszkaniu mieszkają nie ludzie, lecz same stopy ludzkie – bezrozumne i nielitościwe! [...] ¹²⁰.

¹¹⁹ Lokalizacja całego cytatu: B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 47-48.

Redakcje brulionowe: D. Pachocki, A. Truszkowski, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Ingerencje obcą ręką*, dz. cyt., s. 121.

¹²⁰ B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 75. Redakcje brulionowe: D. Pachocki, A. Truszkowski, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Odmiany tekstu*, dz. cyt., s. 113.

Zwrócenie uwagi na stopy, a nawet porównanie, czy raczej zredukowanie człowieka do samych stóp jest oczywiście zabiegiem mającym na celu wywołanie śmiechu (pewien rodzaj synekdochy – *pars pro toto* – o zabarwieniu komicznym), jest jednak również symptomatyczne dla całego utworu, w którym wydaje się, że nie tylko stopy, ale w ogóle ruch postaci nadaje szczególny rytm dramatu. W cytowanym wcześniej fragmencie wyznacza go poruszająca się stopa Marii, która poprzez przyspieszanie i zwalnianie ruchu oddaje emocje i napięcia dziejące się między bohaterami oraz w niej samej. Dlatego Maria, poruszając sugestywnie nogą, rozprasza Feliksa i Detektywa, próbuje odwrócić uwagę mężczyzn od sprawy kradzieży. Jest to środek wyrazu dość prowokacyjny, który na pewno pasuje do sceniczności dzieła. Wydaje się jednak, że Leśmian wynosi materialną, sensualną stronę farsy do miana najważniejszej zasady świata przedstawionego. W tym sensie cielesność nabiera wyjątkowej wartości i staje się sposobem wyrazu ogólnego tonu i rytmu dramatu.

Interesujące w kontekście znaczenia fizyczności w [*Akcie III Bajki o złotym grzebyku*], jest porównywanie przez postaci dramatu stanów psychicznych do zachowań ciała, np.:

<MARIA KROMKOWSKA

[...] Feliksie, czyś nic sobie nie złamał i nie zwichnął?

FELIKS KROMKOWSKI

(*jak wyżej*)

Złamałem życie i zwichnąłem rozum...>¹²¹

Nietypowe, mające wymiar komiczny połączenia: „złamać życie”, „zwichnąć rozum” tworzone są na zasadzie metonimii-metafory wynikającej z określonej sytuacji. Potęgują dwuznaczność słów. Nagromadzenie zabiegów językowych, które podkreślają materialną, fizyczną stronę zdarzeń sprawiają, że odnosi się wrażenie gry z konwencją farsy.

¹²¹ Lokalizacja cytatu w edycji: B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 37.

Cały fragment wykreślony w rękopisie: D. Pachocki, A. Truszkowski, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Ingerencje obcą ręką*, dz. cyt., s. 117.

Podobnie wymiar cielesny podkreślony jest w innej scenie, gdzie Klara pomaga Antkowi w poszukiwaniach złotego grzebyka:

KLARA

<Obmyślimy potem sposoby odzyskania tego garnituru, a teraz – do roboty!> Czas ucieka, a każda chwila jest droga. Gdzie czujesz grzebyk?

ORDZYŃSKI

Mam wrażenie, jak gdyby wyłąził mi – bokiem.

KLARA

Którym? Lewym czy prawym?

ORDZYŃSKI

Lewym. Prowadź mi teraz palcem od ramienia – w dół ku żebrom – i jak tylko natrafisz na jakąś twardość, natychmiast naciśnij.

KLARA

(z natężoną uwagą wykonywa ruch przez Ordzyńskiego zalecony)

Prowadzę palcem <od ramienia – w dół ku żebrom.> Prowadzę... prowadzę... prowadzę...

ORDZYŃSKI

(tamując oddech)

Teraz naciśnij!

KLARA

Nacisnęłam!

(Jednocześnie rozlega się dzwonek.)

ORDZYŃSKI

Znowu to przekłete dzyń-dzyń! Przeszkadzają nam w robocie! <Utrudniają znalezienie grzebyka!>

KLARA

Trudna rada! Zamknę się razem z tobą w szafie i w jej wnętrzu zabierzemy się do roboty, której nam nikt już nie przerwie. *(popycha go ku szafie)* Nie traćmy czasu!¹²²

¹²² Lokalizacja całego cytatu: B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 45-46.

Redakcje brulionowe: D. Pachocki, A. Truszkowski, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Ingerencje obcą ręką*, dz. cyt., s. 120.

W powyższym fragmencie Ordzyński stojąc w bieliźnie i koszuli instruuje Klarę w jaki sposób, przesuwając dłonią po jego ciele, ma szukać grzebyka, co w efekcie jest źródłem komizmu i dwuznaczności, wprowadza temat erotyczny. Ciało¹²³ staje się centralnym elementem sceny, natomiast gesty dziewczyny przywodzą na myśl ruchy utajonego tańca (biorąc pod uwagę sceniczny charakter farsy wydaje się, że trop ten może być uzasadniony). Ruchy Klary, delikatne zawahania przywodzą ponadto na myśl, że nie są to jedynie gesty wykonywane, by odnaleźć grzebyk, ale mają swoją własną wartość artystyczną i oddają ogólny ton utworu¹²⁴. Zdaniem Cymermana trudno zauważyć w *[Akcie III Bajki o złotym grzebyku]* inscenizatorski zamysł poety, który mógłby wzbogacić utwór¹²⁵. Wydaje mi się, że przywołane fragmenty, w których ciała bohaterów poddane są działaniu z jednej strony sił wewnętrznych (ciało jako przekaznik myśli i emocji), ale i zewnętrznych (kierowanie przez Antka działaniami Klary) mogą pełnić istotne funkcje w koncepcji scenicznej Leśmiana. Dlatego uważam, że gatunek farsy został przez Leśmiana twórczo zrealizowany, aby nadać dziełu indywidualny charakter. Ruch postaci informuje o stanie ducha bohaterów. W 1910 roku, poeta pisał w recenzji teatralnej *Fabryki (Lynggaard et Comp.)* Hjalmara Bergdröma:

P ó ł d r a m a t , p ó ł f a r s a o stałym podkładzie rezonerskim, z nietajonymi skłonnościami do łatwej karykatury (jak np. rola Edwarda Olsena), z pretensjami do logicznego rozstrzygnięcia upatrzonej kwestii, z dialogami, w których sensacja walczy o lepsze z nudą, a satyra ratuje nie tyle sytuację, ile jej brak na scenie, zastąpiony szybkim dociąganiem faktów do luzem bytującej idei przewodniej i nie mniej szybkim przymusem bohaterów do powiadamiania publiczności o nagłych przewrotach i przełomach duchowych¹²⁶.

Słowa poety stanowią rodzaj autocharakterystyki, odsłaniają koncepcję i strategię wykorzystywane w *[Akcie III Bajki o złotym grzebyku]*. Jest to właśnie półfarsa,

¹²³ Na temat fascynacji ciałem, także zwłokami, w epoce Młodej Polski pisał Wojciech Gutowski (Zob. W. Gutowski, *Miłość śmierci i energia rozkładu: o młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1989, nr 80/1, s. 37-81; W. Gutowski, *Hedonizm młodopolskiej erotyki*, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 81/4, s. 93-118.).

¹²⁴ Na temat znaczenia ruchu mimicznego w kontekście interpretacji dramatów mimicznych pisałam w rozdziale pierwszym (część pierwsza) dysertacji.

¹²⁵ Zob. J. Cymerman, dz. cyt., s. 141.

¹²⁶ B. Leśmian, „*Fabryka (Lynggaard et Comp.)*” Hjalmara Bergdröma, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, dz. cyt., s. 162.

półdramat, karykatura. Dlatego też postaci [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*] nie zostały pozbawione głębi charakterologicznej, jak ma to miejsce w klasycznej farsie. Ponadto Leśmian zwraca uwagę na nienaturalność wypowiedzi postaci, które werbalizują swoje stany duchowe. W związku z tym zasadna wydaje się interpretacja, że w [*Akcie III Bajki o złotym grzebyku*] to ruch ciała, a nie słowa wyrażają prawdziwe emocje bohaterów, jest on również nośnikiem głównej idei zawartej w dziele.

Przełom XIX i XX wieku (za sprawą Alfreda Jarry'ego oraz Guillaume'a Appolinaire'a) wprowadził do farsy groteskę¹²⁷. Stała się ona jednym z nadrzędnych środków wyrazu gatunku, jest także istotnym elementem kształtującym ogólny wydźwięk [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*]:

FELIKS KROKOWSKI

A teraz odpowiedz mi dlaczego twój kapelusz, zamiast na twojej głowie, znajduje się w moim ręku?

KLARA

(wzrusza ramionami)

Dziwne pytanie!

FELIKS KOMKOWSKI

Zadam ci jeszcze dziwniejsze: dlaczego ten twój kapelusz, zamiast na twojej głowie, znajdował się na podłodze tualety obok śladów złodzieja, który mnie pozbawił jedynej pamiątki po matce?

[...]

<KLARA

Ciekawam jednak, co się dalej stało z moim kapeluszem?

FELIKS KROMKOWSKI

(z powagą ojcowską)

Co się stało dalej – nie należy do ciebie. Nie zadawaj nawet takich pytań i zapomnij o wszystkim, com przed chwilą mówił. Takie, jak ty, młode panny nie powinny nawet wiedzieć o tym, że w tualetcie istnieje tak zwana podłoga, na której bywają obok kapeluszy damskich – ślady stóp męskich.

KLARA

(udając zdziwienie i przerażenie)

Jakież to okropne! Ślady stóp męskich obok kapeluszy damskich! I czy duże ślady?>

¹²⁷ Zob. D. Ratajczakowa, *Farsa i wspólnota śmiechu*, dz. cyt., s. 200.

<Jak <---§> wyjdiesz za mąż – to się dowiesz >[...]¹²⁸.

Leśmian kontrastuje ze sobą elementy wzniosłe i komiczne, poważny ton postaci i grę słów. Klara – przedstawicielka młodego pokolenia, które stara się odrzucić dawne zasady oraz Feliks – jej ojciec, który stoi na straży konserwatyizmu, żyje w przeświadczeniu, że sprawy cielesności, seksualności są dla córki czymś nieznanym. Słowa Klary zawierają wyraźny podtekst seksualny, który ma dawać efekt humorystyczny. Choć współcześnie tego typu gagi słowne nie wzbudzają raczej większych emocji u odbiorców, to na początku XX wieku byłyby one odebrane jako dużo bardziej odważne.

Jessica Millner Davis wyróżnia trzy rodzaje farsy według typów akcji (łącznie dwa typy gatunkowe: ludowy i literacki)¹²⁹:

1. Farsa poniżenia lub oszustwa, która operuje inwersyjnością podstawowej sytuacji (oszust oszukuje i zostaje oszukany).
2. Farsa kłótni i nieporozumień, oparta na narastaniu lub potęgowaniu podstawowej sytuacji aż do jej skrajnej postaci, zwanej farsą śnieżnej kuli.
3. Farsa talizmanu, która ma dwie odmiany. Pierwsza wykorzystuje hiperbolizację inwersyjnej sytuacji odrzucenia, kiedy przedmiot niechciany wciąż wraca do właściciela, natomiast druga bazuje na sytuacji pożądania, gdy przedmiot jest bezskutecznie poszukiwany.

[Akt III *Bajki o złotym grzebyku*] realizuje po części wszystkie wyróżnione przez Davis rodzaje farsy, jednak nie w sposób „czysty” (tj. odwzorowując popularny schemat fabularny), ale twórczo je reinterpreterując. W dramacie Leśmiana nie odnajdziemy jednego oszusta, który ostatecznie też pada ofiarą podstępu. Tutaj właściwie wszyscy oszukują i są oszukiwani przez innych, a nawet nie tyle kłamią, co interpretują zdarzenia tak, żeby nie ujawnić krępujących szczegółów. Gdy rodzice nakrywają Klarę schowaną w szafie z Antkiem, to Maria nie chcąc przyznać, że ich córka ma romans, mówi, że doszło w jej szafie wyprawowej do zaręczyn. Dzięki temu, nie tylko Sąsiedzi nie mogą

¹²⁸ Lokalizacja całego cytatu: B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 39-41.

Redakcje brulionowe: D. Pachocki, A. Truszkowski, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Ingerencje obcą ręką*, dz. cyt., s. 119-120, D. Pachocki, A. Truszkowski, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Odmiany tekstu*, dz. cyt., s. 107.

¹²⁹ Zob. J. Millner Davis, *Farce*, New York 2003.

plotkować na temat Klary, lecz także sami Kromkowscy uspokajają się w ten sposób – można powiedzieć oszukują innych, ale przede wszystkim siebie.

W *[Akcje III Bajki o złotym grzebyku]* zauważam również cechy charakterystyczne dla drugiego rodzaju farsy, a więc nawarstwianie się nieporozumień między bohaterami, co prowadzi do całkowitego chaosu, który w jednej chwili, dzięki odnalezieniu grzebyka, zostaje zamieniony w ład.

Utwór Leśmiana należałoby zapewne uznać za realizację drugiej odmiany farsy talizmanu (czyli zogniskowanej wokół utraty cennego przedmiotu), w pewnym jednak uwikłaniu z odmianą pierwszą (dla Antka grzebyk jest przedmiotem, którego chce się pozbyć, ale nie może). Tego rodzaju reinterpretacja gatunku i powtarzających się w nim schematów fabularnych sprawia, że *[Akt III Bajki o złotym grzebyku]* wymyka się prostemu przyporządkowaniu do określonego rodzaju farsy, idąc za słowami Leśmiana, jest to półfarsa, półbajka, swego rodzaju karykatura klasycznie pojmowanych gatunków.

Czy *[Akt III Bajki o złotym grzebyku]* można wobec tego nazwać farsą? Wydaje mi się, że jeśli tak, to właściwsze byłoby określenie: Leśmianowska farsa, która stanowi grę z konwencją i jednocześnie dialog z odbiorcą. Elementem wykraczającym poza ramy klasycznie pojmowanego gatunku farsy jest z jednej strony reinterpretacja i hiperbolizacja elementów charakterystycznych dla gatunku (sprzężenie dwóch schematów, gdzie główną rolę odgrywa talizman, a także podkreślenie wymiaru materialnego farsy do tego stopnia, że ciało pełni funkcję nośnika wartości artystycznych), z drugiej zaś rola języka w utworze Leśmiana.

Według Leśmiana, dzieło jest przestrzenią, w której ze zderzenia dwóch przeciwstawnych sił, poglądów rodzi się prawda. Niezwykle skutecznym, aczkolwiek przez długi czas niedocenianym przez krytyków¹³⁰, narzędziem pozwalającym poecie na wydobycie prawdy w utworze, ukazanie kompleksowej, złożonej i niejednoznacznej wizji świata, był śmiech¹³¹. Humor Leśmianowskiego słowa i komizm sytuacyjny nie zamykają się jednak jedynie w parodii. Zdaniem Bieńkowskiego ów humor polega na:

¹³⁰ Zob. W. Kubacki, *Komentarz do Leśmiana*, w: tegoż, *Lata terminowania. Szkice literackie 1932-1962*, Kraków 1963, s. 365.

¹³¹ Zob. E. Sidoruk, *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński*, Białystok 2004, s. 54.

Na temat śmiechu w poezji Bolesława Leśmiana pisali także: Z. Bieńkowski, *Śmiech Leśmianowskiego słowa*, w: tegoż, *Poezja i niepoezja*, Warszawa 1967; J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*, Warszawa 1964; A. Sandauer, *Pośmiertny tryumf Młodej Polski*, w: tegoż, *Samobójstwo Mitrydatesa*,

[...] arcyaktywnym stosunku do języka: wyodrębnić słowo poezji z szarzyzny języka literackiego i dać mu walor lśnienia, zdumiewania, a więc śmieszenia nowym zastosowaniem, nowym nieoczekiwanym zestawieniem. Metafora i metonimia, mimo wzajemnych przeciwstawności, do tego samego celu zmierzają. Metaforyka organizuje humor poezji niezwykłością obrazowania¹³².

Tendencje parodystyczne języka Leśmiana mają na celu nie tyle samą negację, co reinterpretację podjętego wzorca. Ich „celem nie jest ośmieszenie, lecz dialog, co uwidacznia się nie tylko w stosunku do konwencji młodopolskich, ale w ogóle w stosunku do tradycji literackiej”¹³³. Dlatego też w *[Akcie III Bajki o złotym grzebyku]* komizm językowy właściwy farsie, zostaje wykorzystany, aby przekazać dodatkowe idee zawarte w dziele, aby nawiązać dialog z widzem, wytrącić go z komfortu koncentracji i przyzwyczajień. Wprowadza go w świat domysłów i niedopowiedzeń:

FELIKS KROMKOWSKI

[...]

<Czyś się spodziewała, że twój mąż jest takim rewolwerzystą i takim pociągaczem cyngla? W s z y s t k o b o w i e m p o l e g a n a t y m , a ż e b y p o c i ą g n ą ć z [a] c y n g i e l > ¹³⁴.

Zabiegi językowe, gra słowem, mają w tym wypadku nie tylko funkcję śmiechotwórczą, lecz także są w sposób ironiczny wyrażają prawdę o świecie, mówiącą, że najważniejsze jest działanie, nawet jeśli jest ono z góry skazane na porażkę. Leśmian tworzy właśnie karykaturę, czyli twórcze odniesienie do klasycznej farsy. To bowiem farsa mieszczańska, określenie to jest tym bardziej trafne, gdy przeczytamy ją w czasie historycznoliterackim – w odniesieniu do dramatu mieszczańskiego¹³⁵. W innym fragmencie, ukazana została postawa sprzeciwu wobec Stwórcy:

Warszawa 1968; E. Balcerzan, *Pełno rozwiśnień i udnistrzeń*, w: tegoż, *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, Poznań 1971; E. Czaplejewicz, *Adresat w poezji Leśmiana*, Wrocław 1973.

¹³² Z. Bieńkowski, dz. cyt., s. 251-252.

¹³³ Zob. E. Sidoruk, dz. cyt., S. 57.

¹³⁴ Lokalizacja cytatu w edycji: B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 58 (podkr. M.B. P.).

W brulionie cytowany fragment został wykreślony: D. Pachocki, A. Truszkowski, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Ingerencje obcą ręką*, dz. cyt., s. 119-120.

¹³⁵ Warto zwrócić uwagę, że Leśmian znał dobrze dramaty mieszczańskie, recenzował np. inscenizację *Tamtego* Gabrieli Zapolskiej: „Ile wytrwałości, ile umiaru, ile zabiegów twórczych, ile wreszcie artyzmu

<ORDZYŃSKI

(z bezsilną rozpaczą w głosie)

Życie mi zbrzydło! (zdejmując marynarkę i kładąc ją na poręcz krzesła) Marynarka mi zbrzydła! (zdejmując kamizelkę i kładąc ją na marynarce) <Marynarka>Kamizelka< mi zbrzydła! (zdejmując spodnie i kładąc je na kamizelce) Nawet spodnie mi zbrzydł<--->y<! Wolałbym przyjść na świat zgoła bez nóg, niż tak nieustannie mieć do czynienia ze spodniami! (z goryczą i żalostną pogardą przygląda się własnym nogom) Co mi po takich nogach, które nic innego nie robią, tylko co chwila albo włożą, albo wyłożą ze spodni!>¹³⁶

Komiczne zestawienia słów, po pierwsze budzą śmiech, po drugiej jednak odsłaniają głębszą prawdę o losie człowieka, którego bunt nie ma szansy powodzenia. Leśmian wykorzystuje lekkość, trywialność farsy i kontrastuje go z ciężarem podejmowanej problematyki¹³⁷.

Kończąc analizę wyznaczników gatunkowych farsy w kontekście ich realizacji w [Akcie III Bajki o złotym grzebyku], chciałabym odnieść się jeszcze do znaczenia słowa „farsa”, w jakim funkcjonowało na początku XX wieku, czyli w czasie, gdy Leśmian pisał list do Miriama. Słowo „farsa”, według objaśnienia zawartego w *Słowniku języka*

przydano tej sztuce, która w książce była stokroć uboższa niżli na scenie! [...] O, gdyby Słowacki, Wyspiański lub Norwid doczekali się kiedykolwiek takiego zrozumienia, takiej śmiałości i samodzielności twórczej, takiego odgłosu i oddźwięku w duszach! Gdybyż ich przynajmniej zamiast wzbogacać, jak Zapolską, nie zubażano na scenie! Przecież *Tamten* jako wcielenie sceniczne stał się sztuką poważniejszą, pełniejszą i ciekawszą niżli utwory wspomnianych autorów, które scena jeno koślawiła. Doskonale grał p. Kamiński, doskonale grał p. Frenkiel. Pamiętamy, jak niegdyś grą wspólną wzbogacili *Grube ryby* Bałuckiego, przedzierzgając na scenie ten utwór w dość poważną, malowniczą i ciekawą komedię” – B. Leśmian, *Na strychu i w pałacu*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, dz. cyt., s. 224.

W związku z faktem, że Leśmian uważał dramaty mieszczańskie (przynajmniej wspomniane w eseju dzieła) za utwory niższej rangi niż dramaty symboliczne (np. Wyspiański), teza, że [Akt III Bajki o złotym grzebyku] jest karykaturą, czyli grą z tradycją gatunkową i z widzem, wydaje się zasadna.

¹³⁶ Lokalizacja cytatu w edycji: B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 33.

W rękopisie cały fragment został wykreślony: D. Pachocki, A. Truszkowski, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Ingerencje obcą ręką*, dz. cyt., s. 115; D. Pachocki, A. Truszkowski, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Odmiany tekstu*, dz. cyt., s. 107.

¹³⁷ Elżbieta Sidoruk zauważa, że: „humorowi zawdzięcza twórczość Leśmiana lekkość, która kontrastując z ciężarem gatunkowym podejmowanej przez poetę problematyki, nadaje jego dziełu owo szczególne znamię niezwykłości i oryginalności” – E. Sidoruk, dz. cyt., s. 61.

polskiego Doroszewskiego, oznacza: „lekki, wesoły utwór sceniczny o niewybrednej fabule, oparty głównie na efektach komicznych”¹³⁸, w sensie metaforycznym zaś: „rzecz niepoważna, głupstwo, niedorzeczność, kpina”¹³⁹. Dykjonarz pod redakcją Karłowicza odnotowuje następujące znaczenia słowa „farsa”: „1. komedia z płaskimi żartami, krotchwila, bufonada. 2. śmieszna niedorzeczność, plotka, bajka, kaczka”¹⁴⁰. Szczególnie drugie znaczenie słowa i powiązanie go z „bajką” wydaje się interesujące w kontekście analizowanego przeze mnie aspektu gatunkowości [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*].

[*Akt III Bajki o złotym grzebyku*] jest dziełem synkretycznym, granicznym, w którym splatają się pierwiastki farsowe i dramatyczne – sceniczne i bajkowe – rozszerzające zakres percepcji na świat pozazmysłowy, intuicyjny, którego przekąźnikiem jest ciało postaci. Dla Leśmiana zasadą dramatu realistycznego nie było wcale naśladowanie rzeczywistości. Jak pisał poeta w 1911 roku przy okazji recenzji *Przysięgi* Andrzeja Galicy:

Zazwyczaj pojmujemy realizm jako wspomnieniowe kopiowanie tzw. rzeczywistości i ograniczamy swobodę twórczą nie prawdopodobieństwem, lecz zdarzeniem autentycznym. Wówczas łatwo wiążemy ducha nieodpartym pozornie wnioskiem, że szarość życia lub bylejakość zdarzeń jest oznaką prawdy. W najlepszym razie czyn brutalny lub krwawy, zaduch kawiarniany lub błoto uliczne wydają nam się ową prawdą życiową. Zapominamy o tym, iż realizm jest nie zebraniem trafem postrzeżonych lub podsłuchanych zdarzeń, lecz prawdopodobieństwem snów, które nie zawsze w życiu zdarzyć się chcą lub mogą¹⁴¹.

Myślę, że słowa poety powinny być wskazówką dla interpretatorów jego dramatu. W realistycznej farsie, dzięki światopoglądowi bajkowemu możliwe stało się uprawdopodobnienie snów, a więc wyrażenie prawdy, że życie to ciągle poszukiwanie, działanie. Może więc najwłaściwszym, bo uwzględniającym synkretyczność dzieła,

¹³⁸ Hasło: *Farsa*, w: *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, dz. cyt., dostęp elektroniczny: <https://doroszewski.pwn.pl/haslo/farsa/>, data dostępu: 25.12.2023.

¹³⁹ Tamże.

¹⁴⁰ Hasło: *Farsa*, w: *Słownik języka polskiego*, pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedźwiedzkiego, t. 1, dz. cyt., s. 722 (podkr. i modernizacja języka M.B. P.).

Dykjonarz Lindego nie odnotowuje hasła „farsa”.

¹⁴¹ B. Leśmian, *Andrzej Galica: „Przysięga”*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, dz. cyt., s. 165.

byłoby nazwanie [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*] farsą metafizyczną lub farsą bajkową lub wykorzystując określenie Bolesława Leśmiana „półdramatem, półfarsą, karykaturą”. Powyższe analizy złożoności aspektu gatunkowości dramatu Leśmiana pozwalają stwierdzić, że [*Akt III Bajki o złotym grzebyku*] można rozumieć jako fantastyczną opowieść, która wysnuwa się spod maski scenicznej farsy. Jest to przenikająca rzeczywistość brutalna prawda o losie człowieka, który z jednej strony próbuje poprzez własne działania poznać prawdę o sobie, z drugiej zaś boi się tego, kim jest naprawdę (Feliks wynajmuje Detektywa, aby móc dowiedzieć się, kto ukraść grzebyk). Ostatecznie powstrzymują się przed odkryciem prawdy i żyją w społeczeństwie, w którym obowiązują zasady – nie mogą zobaczyć prawdy, a jedynie karykaturę rzeczywistości.

3. Złoty grzebyk – czyli pokład bajkowy [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*]

Bolesław Leśmian nazywając dramat „bajką” wskazał konkretny kierunek interpretacji dzieła, w którym należy zwrócić uwagę na elementy fantastyczne, wykraczające poza świat rzeczywisty, wymykające się poznaniu zmysłowemu, doświadczalnemu. W jednej z recenzji teatralnych Leśmian pisał:

Potrafimy przecież zaniedbać lub zgoła pominąć w *Rosmersholmie* cały pokład baśniowy, całą napomknieniowość marzeń, ażeby na plan pierwszy wysunąć zwyczajne, codzienne romansidło, które, pozbawione swojego źródła i swojej tęczy, nawet się nie tłumaczy psychologicznie¹⁴².

Dramat Henrika Ibsena *Rosmersholm* (opublikowany po raz pierwszy w 1886 roku) mówi o ścieraniu się dwóch przeciwstawnych sił: nowego i starego, wyzwoleniu i stagnacji. Według Leśmiana w utworze najistotniejsze nie jest oddanie realizmu rzeczywistości, ale ukazanie „pokładu baśniowego”, który jest nośnikiem głównej idei dzieła, prawd metafizycznych sięgających tajemnicy świata i człowieka. Elementem świata [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*] napomykającym o bajkowych źródłach dzieła jest złoty grzebyk, którego niejasne zniknięcie i nagłe pojawienie się jest osią utworu. Losy tytułowego przedmiotu są również ściśle związane z „nieotwartością” dramatu. Status ontologiczny grzebyka jest niepewny, nie wiemy czy należy do świata: farsy czy bajki, a może do obydwu? Tajemnica, która wiąże się z przedmiotem, faktem, że za sprawą

¹⁴² Tamże.

Tematykę dramatu Ibsena, który musiał być znany Leśmianowi, a także przez niego ceniony, odnaleźć można w pewnej mierze także w *Bajce o złotym grzebyku*, dlatego cytat ten jest wybrany intencjonalnie.

braku początku nie dowiemy się w jaki sposób zniknął grzebyk, napomyka o niejednoznaczności świata przedstawionego, który nigdy nie będzie w pełni dostępny poznaniu rozumowemu.

Złoty grzebyk budzi magiczne skojarzenia, sam w sobie nie jest przedmiotem obdarzonym mocą. Natomiast jego wyjątkowa ranga zaznacza się poprzez wymienienie go w tytule dzieła. Tym samym czyniąc go swego rodzaju niewidoczną postacią dramatu.

Akcja dramatu zogniskowana jest wokół poszukiwań tytułowego grzebyka. Odbywa się ono dwutorowo. Z jednej strony są działania Marii i Feliksa, którzy szukając grzebyka podążyli śladem złodzieja:

KLARA

Co się stało? Skąd ojciec wraca taki zabłocony?

<FELIKS KROMKOWSKI

(bezsilnie opadając na krzesło)

Z ryńsztoka!

KLARA

Z jakiego ryńsztoka?

FELIKS KROMKOWSKI

(głosem, pełnym niemocy i osłabienia)

Z dość głębokiego...

MARIA KROMKOWSKA

(do Klary)

W pogoni za złodziejem chciałem przesadzić ryńsztok i upadł tak gwałtownie, że na chwilę zniknął mi z oczu! Wyszedł z ryńsztoka zmokły, zabłocony i zmieniony nie do poznania> [...]¹⁴³.

Podążając za złodziejem grzebyka Kromkowscy przemierzali ulice miasta. Pogoń przerwał upadek Feliksa. Komizm sytuacji spotęgowany został poprzez dwuznaczność sformułowań „upaść do ryńsztoka” i „wyjść z ryńsztoka”. Pierwsze połączenie

¹⁴³ Lokalizacja całego cytatu: B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 36-37 (podkr. M.B. P.).

Redakcje brulionowe: D. Pachocki, A. Truszkowski, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Ingerencje obcą ręką*, dz. cyt., s. 116-117.

metaforycznie oznacza, że ktoś związał się ze środowiskiem, które jest negatywnie oceniane pod względem moralnym i obyczajowym. Drugie zaś oznacza zerwanie kontaktów z tym otoczeniem. Używanie tego typu niejednoznacznych sformułowań jest nie tylko nośnikiem komizmu, ma wywoływać śmiech, lecz także może być interpretowane jako wskazówka odnośnie idei zawartej w dziele – problemu moralności. Ślady złodzieja doprowadziły Kromkowskich do publicznej toalety, gdzie znaleźli kapelusz Klary:

FELIKS KROMKOWSKI

Zadam ci jeszcze dziwniejsze: dlaczego ten twój kapelusz, zamiast na twojej głowie, znajdował się na podłodze tualety obok śladów złodzieja, który mię pozbawił jedynej pamiątki po matce?¹⁴⁴

Publiczna toaleta, podobnie jak rysztoł są określeniami o negatywnych konotacjach. Rodzice Klary podejrzewają, że dziewczyna zgubiła kapelusz w trakcie spotkania (być może schadzki) z kimś, kto ukradł pamiątkę rodzinną. Oznaczałoby to, że Klara nosiła wpięty we włosy grzebyk i zdejmując kapelusz, go zgubiła. W celu odnalezienia przedmiotu, Kromkowski wynajmuje nawet Detektywa, którego pojawienie się sprawia, że wprowadzony do dramatu zostaje schemat zagadki kryminalnej, która jak wskazuje Małgorzata Szpakowska wiąże się z gatunkiem farsy. Zarówno w rzeczywistości farsy, jak i kryminału, jedna przyczyna pociąga za sobą jeden skutek, który może mieć tylko jeden powód¹⁴⁵. Zniknięcie złotego grzebyka ma jednak w *[Akcie III Bajki o złotym grzebyku]* więc niż jedną konsekwencję: uznanie Antka za złodzieja; podejrzania o romans Klary i Ordzyńskiego; zaręczyny Antka i Klary), choć są one ze sobą mocno powiązane, to wydaje się, że przełamują niejako konwencję gatunku.

Z drugiej strony, niejako w ukryciu, odbywają się poszukiwania grzebyka prowadzone przez Klarę i Antka Ordzyńskiego. Tutaj ujawnia się Leśmianowska modyfikacja tradycyjnej farsy talizmanu, ponieważ chłopak jednocześnie pragnie przedmiot odnaleźć i się go pozbyć. Grzebyk w sposób magiczny zagubił się w jego ciele:

KLARA

Do roboty! Do roboty! Gdzie teraz czujesz grzebyk?

¹⁴⁴ B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 40.

¹⁴⁵ Zob. M. Szpakowska, *Farsa, czyli coś do śmiechu*, „Dialog” 1986, nr 11, s. 128-133.

ORDZYŃSKI

<Straciłem wszelkie poczucie grzebyka. Zdaje mi się, że mam go wszędzie i nigdzie. I tu – i tam – i gdzie indziej – i nawet gdziekolwiek. Bardzo być może, iż w >W< tej chwili zatrzymał się mimochodem pomiędzy łopatkami – w tym miejscu, które Feliks najmocniej zgruntował rzemieniem. Prowadź palcem od karku w linii prostej ku dołowi, a może natrafisz...¹⁴⁶

W przywołanym fragmencie Leśmian osiąga szczyt farsy i komizmu, wydobywając ogromne pokłady humoru. Prawa logiki wydają się nie mieć tu zastosowania. Grzebyk w tajemniczy sposób zniknął gdzieś. Antek go czuje, ale nie jest w stanie dokładnie określić, gdzie on jest. Dodatkowo niezwykłość grzebyka i całej sytuacji potęguje fakt, że nie wiemy, w jakich okolicznościach ozdoba znalazła się w posiadaniu Ordzyńskiego, jak doszło do jego zniknięcia.

Gdy rodzice dziewczyny wracają do mieszkania, Klara z Antkiem przenoszą swoje poszukiwania do szafy:

KLARA

Trudna rada! Zamknę się razem z tobą w szafie i w jej wnętrzu zabierzemy się do roboty, której nam nikt już nie przerwie. (*popycha go [Antka] ku szafie*) Nie traćmy czasu!¹⁴⁷.

Tym samym następuje tu również sprzężenie dwóch dróg poszukiwań grzebyka. Po pierwsze, prowadzonych w salonie przez Marię, Feliksa i Detektywa – w oświetlonym pomieszczeniu, w którym trójka postaci stara się w sposób rozumowy odkryć prawdę i przygotować się na spotkanie ze złodziejem. Po drugie, podjętych przez Klarę i Ordzyńskiego wewnątrz szafy – po ciemku, za pomocą zmysłu dotyku. W metaforyczny sposób ukazana została dwoistość świata: z jednej strony rzeczywistość widzialna i ukryta w cieniu, z drugiej równie realnie istniejąca. To metaforyczny obraz nie tylko wielowymiarowości świata, lecz także podwójnych standardów moralnych, charakterystycznych dla rodziny mieszczańskiej. Dzięki grzebykowi następuje spłot zdarzeń, które dążą do roztajemniczenia świata dramatu, obnażenia głównej idei dzieła.

¹⁴⁶ Lokalizacja całego cytatu: B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 35.

Redakcje brulionowe: D. Pachocki, A. Truszkowski, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Ingerencje obcą ręką*, dz. cyt., s. 115.

¹⁴⁷ B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 46.

Istotnym elementem, podkreślającym „baśniowy pokład” grzebyka jest jego kolor. Barbara Malinowska zauważa, że barwy w poezji Leśmiana nie są jedynie dopełnieniem przedmiotów, ale zrastają się z obiektem i tworzą nową jakość, nowy byt:

Przede wszystkim chodzi jednak o wyrażenie niewyraźnego – w czym przecież pomaga metafora. Barwa jest – co prawda – czymś widzialnym, ale zarazem nieuchwytnym, bytem o bardzo skomplikowanej naturze, dlatego w tym sensie jest poniekąd abstrakcyjna i opisanie jej właściwości za pomocą języka może być równie trudne jak wyrażenie np. pojęć z kategorii uczuć¹⁴⁸.

Tak więc złoty kolor grzebyka nie jest jedynie określeniem cech fizycznych przedmiotu, ale ma nieść ze sobą znaczenia dużo głębsze, wręcz nieuchwytnie, abstrakcyjne. Jest to odwołanie do światopoglądu bajkowego, który według Leśmiana zakłada intuicyjne, pozarozumowe postrzeganie rzeczywistości. Dorota Wojda, analizując znaczenie metafory „złoty kurz” zauważa, że poprzez takie połączenie epitetu pomocniczego „złoty” i słowa głównego „kurz” dochodzi do wzajemnego oddziaływania na siebie znaczeń tych słów:

W związku z tym, że słowo główne ‘kurz’, rama metafory, przejął ma własności od wyrazu pomocniczego ‘złoty’, epitetu stanowiącego źródło metafory, wydaje się, iż pisarstwo Leśmiana dowartościowuje to, co ziemskie i marne. [...] Z różnych wariantów opisywanej figury wynika nie tylko to, że utożsamia ona sprzeczności, ale też jej interakcyjny charakter, sugerujący, by w całej konstelacji metafor traktować ich składniki jako wzajemnie modyfikujące swoje znaczenia. Okazuje się, iż poeta uwzniośla podlegającą rozpadowi materię, a zarazem, by tak rzec, sprowadza ducha na ziemię – podkreśla jego związek z ciałem i rozproszenie w widzialnej rzeczywistości¹⁴⁹.

¹⁴⁸ B. Malinowska, *Żywe barwy Leśmiana. O metaforycznej postaciowości Leśmianowskich barw*, w: *Pojęcia zapisane w języku*, red. M. Falkowska, K. Waszakowa, Warszawa 2015, s. 104.

Na temat znaczenia kolorów, na przykładzie poezji, w twórczości Leśmiana pisali także: A. Czabanowska-Wróbel, „Niepojętość zieloności” i „możliwość szkarlatu”. *O kolorystyce Bolesława Leśmiana*, w: tejsze: *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana*, Kraków 2009, s. 267–294; M. Nawrocki, *Wariacje istnieniowe. O ontologii poetyckiej Bolesława Leśmiana*, Tarnów 2009, s. 101–113; A. Sobieska, *Traf słoneczny mię stworzył – świetlisty kreacjonizm i kolorowa kontemplacja*, w: tejsze, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005, s. 219–228; U. Sokólska, *Świat barw w „Łące” i w „Sadzie rozstajnym”*, w: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 395–415; K. Walc, *Kolor w poezji Leśmiana. Zarys problematyki*, w: *Od Koźmiana do Czernika. Studia i szkice o literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. S. Kryński, Rzeszów 1992, s. 155–156.

¹⁴⁹ D. Wojda, *Złoty kurz. O jednej metaforze Bolesława Leśmiana*, „Przestrzenie Teorii” 2016, nr 25, s. 18.

Kolor ma konotacje bajkowe. Poprzez połączenie z obiektem materialnym, zwykłą ozdobą do włosów dochodzi do nadania grzebykowi wyjątkowej wartości oraz cech baśniowych. Analiza Wojdy dotyczy znaczenia metafory zawierającej epitet „złoty” w poezji Leśmiana. Jednak dzięki lekturze innych form twórczości poety, badaczka zauważa, że: „dostrzega się zacieranie między nimi granic albo raczej przejmowanie stylu poetyckiego przez krytykę literacką czy prozę baśniową”¹⁵⁰. Na podstawie moich analiz zauważam, że Leśmianowski dramat należy włączyć w ten zakres oddziaływania metaforyczności języka.

W związku z tym, że tytułowy przedmiot (złoty grzebyk) ujawnia się dopiero w zakończeniu utworu, nie jest do końca jasne czy chodzi o grzebień do czesania włosów, czy jedynie ich upinania (ozdoba, podtrzymywanie fryzury). Natomiast grzebień w formie użytkowej jest czasami uważany za atrybut baśniowych istot, takich jak syreny i w tym znaczeniu wiąże się ze sferą cielesną¹⁵¹. Wydaje się, że Leśmian – znawca folkloru, zdawał sobie sprawę z tych związków grzebyka z baśniami. Tym bardziej, że zaginięcie grzebyka jest niejako katalizatorem sytuacji nacechowanych erotycznie.

Za sprawą złotego grzebyka, jego tajemniczego zniknięcia dochodzi do zawiązania akcji. I zaistnienia całego splotu wydarzeń, interakcji między postaciami, która w rezultacie ukazuje ścieranie się dwóch przeciwstawnych sił: wyzwolenia i stagnacji, emancypacji i tradycji. Nagłe pojawienie się grzebyka kładzie kres nieporozumieniom, łączy bohaterów:

FELIKS KROMKOWSKI

[...] Panie narzeczony, pójdź pan w moje objęcia.

ORDZYŃSKI

(podchodzi do Kromkowskiego i w chwili, gdy wyciąga ku niemu ramiona, z rękawa wypada grzebyk. Obydwaj jednocześnie <schylają się> przykucają i jednocześnie podnoszą grzebyk)

FELIKS KROMKOWSKI

(<w>o<bejmując Ordzyńskiego, półgłosem)

Ukradłeś mi grzebyk, łotrze podły?

¹⁵⁰ D. Wojda, dz. cyt., s. 18.

¹⁵¹ Zob. J. E. Cirlot, *Comb*, w: tegoż, *A dictionary of symbols*, dz. cyt., s. 61.

ORDZYŃSKI

Jak on mi znienacka wypadł! A ja się tak męczyłem, tak męczyłem!

SĄSIADKA I

Co wypadło?

SĄSIADKA II

Co znienacka?

FELIKS KROMKOWSKI

(wypuszczając z objąć Ordzyńskiego, pokazuje grzebyk)

Grzebyk, kochane sąsiadki, grzebyk! Jedyna pamiątka po mojej matce. Zgubiłem go i przed chwilą znalazłem. Wypadł mi właśnie z kieszeni na podłogę. To często się zdarza, że grzebyk – jest, potem go – nie ma, a potem znów jest.

KLARA

(klaszcząc w dłonie)

Znalazł się, znalazł się!

FELIKS KROMKOWSKI

Z powodu znalezienia grzebyka – wyprawiam jutro bal – i zapraszam wszystkich sąsiadów i wszystkie sąsiadki.

WSZYSZYCY

Z przyjemnością! Z przyjemnością!¹⁵²

Pojawienie się grzebyka staje się w farsie synonimem szczęśliwego zakończenia, rozwiązania sytuacji. Z okazji odnalezienia grzebyka ma zostać zorganizowany bal, na który zostają zaproszeni wszyscy sąsiedzi. Przywodzi to na myśl zakończenie baśni, gdzie królewicz odnajduje ukochaną i z tej okazji wyprawiany jest bal dla wszystkich mieszkańców krainy. Wydaje się jednak, że w tym wypadku Leśmian dokonuje reinterpretacji schematu baśniowego – przyjęcie ma odbyć się z okazji odnalezienia grzebyka, a nie na cześć zakochanych. Jest to karykatura baśniowego zakończenia. Mimo

¹⁵² Lokalizacja całego cytatu: B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 83-85 (podkr. M.B. P.).

Redakcje brulionowe: D. Pachocki, A. Truszkowski, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Odmiany tekstu*, dz. cyt., s. 113.

że Feliks ogłosił zaręczyny Klary i Antka, co mogłoby świadczyć o jego akceptacji uczucia między młodymi, to i tak największą wartością jest odnalezienie cennego grzebyka. W ten sposób, moim zdaniem, Leśmian stara się uniknąć sytuacji: „ażeby na plan pierwszy wysunąć zwyczajne, codzienne romansidło”¹⁵³ i zwrócić uwagę na zamysł artystyczny, grę z konwencją.

Małgorzata Czapiga, w analizie dramatów mimicznych Leśmiana, stwierdza, że „wszystko, co związane ze śmiercią, ma tutaj kolor złoty”¹⁵⁴. Łącząc w sobie tym samym pierwiastki dobra i zła. W [*Akcie III Bajki o złotym grzebyku*] również złoty przedmiot, którego Antek nie może się pozbyć, prowadzi go do, być może nawet śmierci (przecież Feliks mierzy do niego z rewolweru). Jednak sytuacja ta ujęta jest w komediowy nawias, następuje więc pewna transformacja sytuacji, która ma miejsce w dramatach mimicznych. Jest to świadectwem, że Leśmian pisząc swoje dramaty poszukiwał nowych rozwiązań i różnorodnych środków wyrazu. Każdy z dramatów stanowi swego rodzaju eksperyment.

4. „To – wina szafy! W ogóle wszystkimu winna szafa!...”

Tytułowy grzebyk, tak jak starałam się ukazać w poprzednim podrozdziale, jest przedmiotem – tajemnicą – fakt, iż jego niejednoznaczność wynika również z „nieotwartości” dramatu (która może, ale nie musi być konsekwencją brulionowości dzieła) sprawia, że jest on nie tylko związany z konwencją farsy (talizman), lecz także należy do sfery bajkowej (magiczne właściwości). Tak jak „nieotwartość” [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*] wiąże się z pewną intuicyjnością w poznawaniu dzieła, tak też światopogląd bajkowy zakłada rozszerzenie granic ludzkiego poznania na świat pozazmysłowy, fantastyczny, pozarozumowy. Kolejnym elementem, który wymyka się konwencji farsy, napomykając o metafizyczności przenikającej świat dramatu jest szafa, która jest nie tyle przedmiotem, jak grzebyk, ile przestrzenią, w której rozgrywa się znacząca część akcji dramatu.

Szafa w [*Akcie III Bajki o złotym grzebyku*] jest przestrzenią intymności, tajemnicy, tradycji i porządku. Ukonkretnia pragnienie człowieka do zamykania swoich tajemnic, ale i otwierania drzwi do ukrytych światów. Szafa swoje znaczenia czerpie z

¹⁵³ B. Leśmian, „Klątwa” Stanisława Wyspiańskiego – „Wielki Fryderyk” Adolfa Nowaczyńskiego, dz. cyt., s. 139.

¹⁵⁴ M. Czapiga, *Piąty żywioł – milczenie. Notatki na marginesie „Skrzypka opętanego” Bolesława Leśmiana*, w: *Żywioły wyobraźni poetyckiej XIX i XX wieku*, red. A. Czabanowska-Wróbel, I. Misiak, Kraków 2008, s. 110.

rzeczywistych funkcji tego przedmiotu, a więc chowania i przechowywania rzeczy. Odnosi się również do jej stabilności i solidności, która wiąże się z tym, że tradycyjnie w szafach przechowywano schludnie złożoną bieliznę pościelową. Szafa wyprawowa, którą kobieta otrzymuje od rodziny w momencie, gdy wychodzi za mąż, rozpoczyna nowy etap życia i była obecna w rodzinach od pokoleń. Zawieszane wewnątrz niej płócienne woreczki z naftaliną lub suszone gałązki bagna zwyczajnego, zwanego również dzikim rozmarynem, miały odstraszać owady (szczególnie mole) i chronić ubrania lub bieliznę pościelową znajdujące się wewnątrz.

Wygląd szafy w *[Akcie III Bajki o złotym grzebyku]* jest dość skromnie zarysowany, jednak bez wątplenia znajduje się w niej duża ilość naftaliny:

KLARA

Czy masz dość powietrza?

GŁOS ORDZYŃSKIEGO

(przerwany i z trudem wydobyty)

< O d d y c h a n i e u t r u d n i o n e z p o w o d u n a d m i a r u > Z a d u ż o <
n a f t a l i n y .

<KLARA

Długo wytrzymasz w szafie?>

<ORDZYŃSKI

Wytrzymam długo, ale> Boję się, że< niedługo zacznę kichać!

KLARA

Broń Boże! Jedno kichnięcie mogłoby nas zgubić!¹⁵⁵

Intensywny zapach naftaliny miał odstraszać szkodniki, które mogłyby zniszczyć odzież i bieliznę pościelową znajdujące się w szafie i nieużywane przez dłuższy czas. Jeżeli uznamy, że szafa jest nośnikiem znaczeń takich jak: tradycja i porządek, a rzeczy w niej przechowywane nawiązują do norm obyczajowych oraz moralnych, wówczas

¹⁵⁵ Lokalizacja cytatu w edycji: B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 36 (podkr. M.B. P.).

Redakcje brulionowe: D. Pachocki, A. Truszkowski, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Ingerencje obcą ręką*, dz. cyt., s. 116.

bohaterowie ten porządek i ład burzą. Słowa Antka: „Oddychanie utrudnione z powodu nadmiaru naftaliny” wzmaga komizm sytuacji, gdyż *de facto* jest to scena „miłośna”.

Tak, jak wspominałam wcześniej, poszukiwania tytułowego przedmiotu – złotego grzebyka – w pewnym momencie dramatu zostają przeniesione w przestrzeń szafy, ukryte przed wzrokiem pozostałych bohaterów, co w teatrze potęguje atmosferę dwuznaczności, a tym samym daje efekt komiczny (miłość i naftalina).

ORDZYŃSKI

Znów to przekłete dzyń-dzyń! Przeszkadzają nam w robocie! <Utrudniają znalezienie grzebyka!>

KLARA

Trudna rada! Zamknę się razem z tobą w szafie i w jej wnętrzu zabierzemy się do roboty, której nam już nikt nie przerwie. (*popycha go ku szafie*) Nie traćmy czasu!

<ORDZYŃSKI

A więc razem do szafy?

KLARA

Razem do szafy! Zmieścimy się oboje. Może będzie trochę za ciasno...

ORDZYŃSKI

Nie, nie będzie za ciasno! Przecież to szafa – dwuosobowa, bo ma dwie połówki, składające się na dość pakowną całość.>

(*Wchodzą oboje do szafy i zamykają się w jej wnętrzu.*)¹⁵⁶

Nietypowe dookreślenie – „szafa dwuosobowa” – uruchamia karykaturalność schadzki miłosnej i zawiera tajemnicę (poszukiwania złotego grzebyka). W dialogach można również dostrzec aluzję do łoża dwuosobowego (małżeńskiego). Właśnie dzięki niecodziennemu określeniu znaczenie szafy zostaje rozszerzone. Obraz pary zakochanych ukrywającej się we wnętrzu przywodzi na myśl skonwencjonalizowaną scenę, w której pónagi mężczyzna wchodzi do szafy, by nie zostać przyłapanym przez wracającego wcześniej do domu męża kochanki. Szafa, podobnie jak grzebyk (talizman),

¹⁵⁶ Lokalizacja cytatu w edycji: B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 46.

Redakcje brulionowe, polegające na skreśleniu w rękopisie aluzyjnych słów o szafie: D. Pachocki, A. Truszkowski, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Ingerencje obcą ręką*, dz. cyt., s. 120.

jest częścią farsy, dynamizuje akcję utworu. Leśmian jednak reinterpretuje przestrzeń szafy, odchodzi od jej skonwencjonalizowanego przeznaczenia. Szafa staje się schronieniem dla pary młodych ludzi, tajemniczą, pogrążoną w ciemności i wymuszonej przez okoliczności ciszy, przestrzenią poszukiwań złotego grzebyka, granicą między tym, co widoczne, a tym, co ukryte.

Szafa wyprawowa Marii Kromkowskiej, którą odziedziczyła prawdopodobnie w dniu ślubu z Feliksem, stoi na straży ładu, zasad i wartości, jest obrazem zaplecza „moralności” mieszkańców kamienicy (jakie ono jest skoro szafa prawdopodobnie jest pusta lub znajduje się tam niewiele rzeczy – pytanie pozostaje otwarte).

Przywołane przeze mnie w roli tytułu niniejszego podrozdziału słowa Ordzyńskiego, który mówi, że wszystkiemu winna jest szafa, są bardzo interesujące dla interpretacji dzieła. Nadają szafie cech sprawczych, staje się ona jedną z postaci dramatu:

KLARA

To wina szafy

ORDZYŃSKI

(*podchwytyjąc*)

To – wina szafy! W ogóle wszystkiemu winna szafa!.. Była taka chwila, że nic nam nie pozostało, prócz tej szafy! <Przecież ja wcale nie chciałem być takim szafarzem!> ¹⁵⁷

Słowo szafarz z jednej strony jest grą słowną, z drugiej odnosi się do urzędu sprawowanego w dawnej Polsce¹⁵⁸, a w tradycji katolickiej, do osoby świeckiej, która zostaje upoważniona do udzielania, w wyjątkowych sytuacjach, sakramentów.

¹⁵⁷ Lokalizacja cytatu w edycji: B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 62 (podkr. M.B. P.).

Redakcje brulionowe, polegające na skreśleniu w rękopisie wieloznacznego określenia „szafarz”: D. Pachocki, A. Truszkowski, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Ingerencje obcą ręką*, dz. cyt., s. 124.

¹⁵⁸ Według *Słownika języka polskiego*, pod redakcją Doroszewskiego, szafarz, był to „w dawnej Polsce: urzędnik zajmujący się sprawami finansowymi państwa, głównie dochodami z podatków [...]”, mianem tym określany był również „urzędnik opiekujący się gospodarką miejską” oraz „urzędnik celny na Zaporozu” (Hasło: *Szafarz*, w: *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, dz. cyt., (w dostępie elektronicznym: <https://doroszewski.pwn.pl/haslo/szafarz/>, data dostępu: 25.12.2023.).

Tylko w słowniku pod redakcją Lindego odnotowane jest znaczenie szafarza jako kapłana, tego, który udziela sakramentów (Por. hasło: *Szafarz*, w: *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego,

Wyprawowa szafa Marii jest obrazem ukonkretniającym tradycję, stary, klasyczny porządek świata, który zostaje zachwiany, gdy w jej wnętrzu dochodzi do poszukiwań grzebyka i „zaręczyn” Klary i Antka:

FELIKS KROMKOWSKI

Żadne wyznanie nie pomoże! Nie chcę znać ani ciebie, ani tego łotra, ani tej szafy! Wynoście się wszyscy troje z mego domu!

[...]

MARIA KROMKOWSKA

Feliksie! Już wiem wszystko! Oni zaręczyli się w mojej szafie wyprawowej!

FELIKS KROMKOWSKI

(do żony, tracąc oddech ze złości)

I ty mi mówisz o zaręczynach w szafie? Moja córka – żoną złodzieja? A ja – ojcem żony złodzieja? <Nie, nigdy! Wolę się wyrzec córki, aniżeli >**zgodzić się**< na takie małżeństwo!>¹⁵⁹

Podobnie, jak w wypowiedzi Antka, także w tym dialogu dostrzec można, że szafa zostaje w pewnej mierze upersonifikowana, nadane jej zostają (choć wydaje się, że nie w całym zakresie) cechy jednej z postaci dramatu.

Zanim jednak ogłoszone zostaną zaręczyny Kromkowskiej i Ordzyńskiego, drzwi szafy zostały wykorzystane przez Feliksa i Detektywa jako tarcza strzelnicza, co sprawia, że początkowa kryjówka młodych staje się jednocześnie ich pułapką. Być może jest to aluzyjne nawiązanie do frazeologizmu „mieć trupa w szafie”. Z jednej strony w sensie dosłownym mogło dojść do śmierci osób znajdujących się wewnątrz szafy, z drugiej właśnie w znaczeniu metaforycznym Feliks i Maria boją się, że wstydliva tajemnica – romans córki Kromkowskich z Antkiem zostanie ujawniony. Komizm tworzy się ze zderzenia dwuznaczności (tu sytuacji i języka).

dz. cyt.; hasło: *Szafarz*, w: S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 3, Warszawa 1812, s. 504 i hasło: *Szafarz*, w: *Słownik języka polskiego*, pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedźwiedzkiego, t. 6, Warszawa 1915, s. 554.).

¹⁵⁹ Lokalizacja cytatu w edycji: B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 68.

Redakcje brulionowe: D. Pachocki, A. Truszkowski, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Ingerencje obcą ręką*, dz. cyt., s. 124; D. Pachocki, A. Truszkowski, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Odmiany tekstu*, dz. cyt., s. 110.

Na początku niniejszego rozdziału, omawiając historię rękopisu [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*], wspominałam, że utwór ten został przez Leśmiana napisany prawdopodobnie z myślą o teatrze. Kolejną przesłanką (pisałam o konstrukcji didaskaliów, w których na określenie miejsca akcji pojawia się słowo scena), potwierdzającą tę tezę jest sceniczność przedstawienia szafy. Jest ona koloru czarnego, natomiast kręgi (tarcza) narysowane na niej przez Detektywa są białe. Zestawione na zasadzie kontrastu kolory, niczym życie i śmierć, wyzwolenie i stagnacja, światło i mrok mają nie tylko znaczenie metaforyczne, ale ściśle sceniczne. Leśmian w eseju *Teatry warszawskie* (1915) wprost wyrażał swoje zdanie na temat znaczenia dekoracji w inscenizacji dramatu:

[...] każda gra, każda dekoracja polega na odcieniach, na subtelnościach, których pominąć nie wolno. Najmniejsze bowiem uchybienie i prześlepienie niweczy doszczętnie pomysły i nadaje scenie wygląd przeciętnego, niemówiącego wnętrza. Oto np. Wyspiański pisz: „Między oknami na wysokim postumencie popiersie Cesarza Napoleona, jako Augusta Imperatora, z opaską liści laurowych; popiersie marmurowe, białe. Posadzka ciemna, nieomal czarna”.

Czarna ósć posadzki, zaznaczona bezpośrednio po białości popiersia, miała na celu nadanie temu popiersiu wizyjnego jaśnienia na scenie. Autor pragnął, by owo popiersie nabrało treści upiornej, by się stało czymś, co w ten lub inny sposób żyje na scenie¹⁶⁰.

Słowa poety można potraktować jako swego rodzaju instrukcję lektury [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*]. Użyte przez poetę kolory: czerń szafy i biel znaków na niej, mają wyraźnie zamysł sceniczny. Dzięki kontrastowi barw narysowana tarcza ma nabrać „scenicznego jaśnienia”, wskazywać również na to, co wewnątrz szafy. Natomiast czerń szafy jest swego rodzaju kamuflażem, ma ukrywać tę przestrzeń, czynić ją tajemniczą i nieprzeniknioną dla ludzkiego wzroku. Opisany przez Leśmiana w szkicu zamysł sceniczny, by nadać znaczenia dekoracjom poprzez zastosowanie odpowiednich kolorów, ma tonację poważną. Natomiast realizacja w [*Akcie III Bajki o złotym grzebyku*] – wskazanie na szafę poprzez namalowanie na niej białą kredą tarczy strzelniczej zmierza ku konwencji farsowej, komicznej, ponieważ Feliksowi zaczyna się wydawać, że nakreślone przez Detektywa koła naprawdę się ruszają:

DETEKTYW

(podchodząc do szafy)

¹⁶⁰ B. Leśmian, *Teatry warszawskie*, dz. cyt., s. 214.

Niech pan teraz uważa na to, co będę czynił. (*Rysując kredą koło na szafie.*) Oto narysowałem jedno duże koło, (*rysując znowu*) a w tym kole drugie – małe kółko. Niech pan stara się wymierzyć lufa tak, aby kula trafiła w to małe kółko.

[...]

FELIKS KROMKOWSKI

Przepraszam, że przerwę panu detektywowi, ale te białe koła na czarnym tle tak mi się dwoją, troją i skaczą w oczach, że w końcu wydało mi się, iż to małe kółko wyskoczyło nagle z dużego, spadło na ziemię i potoczyło się po podłodze pod szafę.

DETEKTYW

Jest to dowód zbytnej gorączki i zbytniego zapału. Niech pan mierzy spokojnie, z zimną krwią i nawet z obojętnością¹⁶¹.

Z jednej strony widać tu zabieg komiczny, z drugiej świadectwo, że Leśmian myślał o efekcie wizualnym, jaki odnieść ma scenografia w dramacie. Łączy się to ze sobą sprawiając, że szafa staje się przestrzenią sceniczną. Być może ta iluzja ma poprzez elementy farsowe, ukazywać, że należy rozszerzyć naszą percepcję, otworzyć się na rzeczywistość pozarozumową. Wszak jedynym, co nas ogranicza, aby w dramacie ujrzyć ożywające dekoracje jest „zimna krew i obojętność” – czyli brak otwarcia na dostępny z pomocą intuicji, pozarozumowy wymiar rzeczywistości.

Szafa – przestrzeń sceniczna, podobnie jak grzebyk – przedmiot, talizman, swoimi źródłami sięgają gatunku farsy. Jednak poprzez ich działanie ukazywana jest głębia znaczeń w dramacie, która wymyka się konwencji farsy i ciąży ku światopoglądowi bajkowemu, karykaturalnemu, zakładającemu rozszerzenie granic ludzkiego poznania. Uwzględnienie w analizie [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*] kontekstu brulionowego, tj. wpisanej weń „nieotwartości” wynikającej z fizycznego kształtu rękopisu, a także jego historii, pozwala na dostrzeżenie dualistycznej natury przestrzeni dramatycznej, która składa się z dwóch pierwiastków: bajki i farsy, światopoglądu poetyckiego i zamysłu teatralnego.

¹⁶¹ B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 57-58 (podkr. M.B. P.).

5. „Cyt... żadnych pytań” – ku podsumowaniu

[Akt III Bajki o złotym grzebyku] Bolesław Leśmian pisał prawdopodobnie w podobnym czasie, co *Pierrota i Kolombinę* oraz *Skrzypka Opętanego*, których żywiołem, jak zauważa Ewa Wąchocka, jest milczenie¹⁶². W przypadku dramatów mimicznych porzucenie języka werbalnego na rzecz komunikacji za pomocą gestów i mimiki miał być sugestią porozumienia pierwotnego, pozarozumowego¹⁶³. Zupełnie inaczej Leśmian wykorzystuje milczenie postaci (chwilowe i narzucone przez okoliczności) w [Akcje III Bajki o złotym grzebyku]. Podczas gdy, dramaty mimiczne dzieją się w czasach, gdy słowa nie istniały. W *Pierrocie i Kolombinie*:

Rzecz dzieje się w owym okresie istnienia, gdy słów nie <było>bywa<, a wszyscy się nawzajem rozumieli¹⁶⁴.

Natomiast w *Skrzypku Opętanym*:

Rzecz dzieje się w owych intermediach istnienia, gdy słów nie bywa, a wszyscy się nawzajem rozumieją¹⁶⁵.

¹⁶² Zob. E. Wąchocka, *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*, Kraków 2005, s. 177.

¹⁶³ Zob. tamże.

¹⁶⁴ B. Leśmian, *Bruliony. Pierrot i Kolombina*, w: tegoż, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, Lublin 2016, s. 94.

Zapis wersji brulionowej podaję za niniejszym wydaniem.

Znaki edytorskie:

> < – fragment wstawiony

< > – fragment wykreślony

[] – ingerencja edytora

[---] – fragment nieczytelny

[?] – lekcja niepewna

¹⁶⁵ B. Leśmian, *Bruliony. Skrzypek Opętany*, w: tegoż, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 156.

Warto również zwrócić uwagę, że „Baśnie” dzieją się w innych czasach, w *Skrzypku Opętanym* nie jest już to przeszłość, jak w *Pierrocie i Kolombinie* (sformułowanie: „gdy słów nie było [...], a wszyscy się nawzajem rozumieli”), ale czas teraźniejszy („gdy słów nie bywa [...], a wszyscy się nawzajem rozumieją”). Zmiana czasu to element transformacji koncepcji, zmiany kostiumu (z komedii *dell'arte* na szatę fantastyczną – być może modernistyczną).

Odwrotną właściwie sytuację odnajdujemy w [*Akcje III Bajki o złotym grzebyku*], który dzieje się w okresie, gdy słowa były/są, ale to nie dzięki nim dochodzi do porozumienia między postaciami:

<FELIKS KROMKOWSKI

(*zaciskając pięście*)

Nie gadaj, łotrze, dwuznaczników! Co rozumiesz pod słowem szafarz? Nie zapominaj, że w szafie była moja córka!

ORDZYŃSKI

(*zapewniająco*)

Nigdy tego nie zapomnę¹⁶⁶.

Za sprawą niejednoznaczności słów dochodzi między postaciami do nieustannych nieporozumień, które napędzają akcję Leśmianowskiego dramatu, i wprowadzając element komizmu. Jednak najważniejsze znaczenia tworzone są bez udziału języka, w momentach ciszy, napomykając o pewnej niepoznawalności rzeczywistości, ciężące ku metafizyczności. Poeta nie rezygnuje przy tym z chwytów farsowych (np. mężczyzna w szafie – kochanek, zgubiony kapelusz – romans), ale w taki sposób je intensyfikuje (oprócz kochanka w szafie mamy całą parę, Klara gubi nie tylko kapelusz, ale także grzebyk), że można odnieść wrażenie, iż wychodzi tym samym poza konwencję i próbuje napomykać o czymś nieuchwytnym, tkwiącym w strukturze świata na równi z rzeczywistością realną.

Swego rodzaju odrzucenie słów, ujęte oczywiście w komiczny cudzysłów, następuje w scenie kończącej dramat, w której Detektyw próbuje dociec okoliczności zniknięcia i odnalezienia grzebyka, natomiast pozostałe postaci go uciszają:

DETEKTYW

(*wyjmując notes*)

Chciałbym zadać przestępcy kilka pytań.

FELIK KROMKOWSKI

¹⁶⁶ Lokalizacja cytatu w edycji: B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 62.

W autografie fragment ten został wykreślony: D. Pachocki, A. Truszkowski, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Ingerencje obcą ręką*, dz. cyt., s. 124.

(przerywając)

Cyt... żadnych pytań!

DETEKTYW

A więc w takim razie <pozwolę sob> zadam jedno tylko pytanie...

FELIKS KROMKOWSKI	}	Ani jednego! Ani jednego!
ORDZYŃSKI		
KLARA ¹⁶⁷ .		

W tym momencie postaci nie chcą już dociekać co stało się ze złotym grzebykiem. Ten przymus „nieotwierania” drzwi, za którymi znajduje się rozwiązanie tajemnicy nasuwa na myśl przynajmniej dwa rozwiązania. Po pierwsze, że wszyscy (może poza Detektywem i Sąsiadami) doskonale zdają sobie sprawę, co stało się z grzebykiem, są jednak kwestie, które powinny pozostać w sferze milczenia – domysłu, fantazji – i to jest wymiar obyczajowy utworu. Po drugie zaś, milczenie, które zapada, ze względu na brak rozumowego wyjaśnienia zagadki, umożliwia trwanie bajki – wiarę w magiczną moc grzebyka. Za sprawą brulionowości dzieła, braku pewności, czy kiedykolwiek istniał akt I i/lub II tajemnica zniknięcia tytułowego przedmiotu jest udziałem nie tylko bohaterów, lecz także odbiorców dramatu.

Cisza, która zapada w momencie wymuszonego milczeniem Detektywa, uświadamia również pozorną szczęśliwość zakończenia. Na związek milczenia z zakończeniem dramatu (na przykładzie *Pierścienia Wielkiej-Damy* Cypriana Norwida¹⁶⁸) zwróciła uwagę Anna Krajewska. Zdaniem badaczki: „w tym milczeniu

¹⁶⁷ Lokalizacja cytatu w edycji: B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., s. 85.

Redakcje brulionowe: D. Pachocki, A. Truszkowski, „*Bajka o złotym grzebyku*”. *Odmiany tekstu*, dz. cyt., s. 113.

¹⁶⁸ Jacek Trznadel zwrócił uwagę na możliwe nawiązania w Leśmianowskim [*Akcie III Bajki o złotym grzebyku*] do dramatu Cypriana Norwida. Badacz pozostawia otwartym pytanie: „Czy pomysł akcji nie jest «obniżoną» reminiscencją dramatu Norwida: *Pierścień wielkiej damy*, gdzie także chodzi o *qui pro quo* wokół cennego przedmiotu zgubionego w domu?” (J. Trznadel, *Od wydawcy*, w: w: B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, dz. cyt., s. 276.).

Wątek ten podjęłam w artykule: M.B. Piotrowska, „*Norwida zawsze, każdej chwili czytać mogę i czytam*” – o inspiracjach twórczością Cypriana Norwida w „*Bajce o złotym grzebyku*” Bolesława Leśmiana. *Próba*

mieści się pewna zawartość myślowa i uczuciowa należąca jeszcze do tekstu”¹⁶⁹. Myślę, że podobnie, choć należy też wziąć pod uwagę farsowość dramatu Leśmiana, która nie pojawia się w utworze Norwida, dzieje się w *[Akcje III Bajki o złotym grzebyku]*. Milczenie zapadające między postaciami ma ładunek emocjonalny może wyrażać swego rodzaju strach przed prawdą. Słowa postaci są próbą utrzymania pozorów, ukrycia degradacji obyczajów. Można przywołać w tym miejscu zakończenie szekspirowskie, w karykaturalnym brzmieniu: „Reszta jest milczeniem”¹⁷⁰. Ogólny gwar, natłok słów, który ma miejsce między bohaterami jawi się jako antidotum na lęk przed prawdą.

Ale być może zamykające dramat Leśmiana milczenie, to również sposób autora na utrzymanie wiary w bajkowy pokład rzeczywistości utworu. Tak, jak *Skrzypek Opętany* kończy się słowami: „Koniec Baśni – początek niewiary”¹⁷¹, tak niewyjaśnienie zagadki związanej ze zniknięciem grzebyka, pozostawienie dzieła „nieotwartym” jest próbą utrzymania wiary w bajkę i jej wysoki sens.

rozpoznania, w: *Sztuka interpretacji. Księga pamiątkowa w dwusetlecie urodzin Cypriana Norwida*, pod red. E. Szczegłackiej-Pawłowskiej, Warszawa 2024, s. 121-135.

¹⁶⁹ A. Krajewska, *Milczenie w dramacie*, „Teksty” 1978, nr 5, s. 143.

¹⁷⁰ W. Shakespeare, *Hamlet królówic duński*, tłum. J. Paszkowski, Lwów-Złoczów 1920, s. 137.

¹⁷¹ B. Leśmian, *Bruliony. Skrzypek Opętany*, w: tegoż, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 229.

Część II

Dramaty powojenne (lata trzydzieste XX wieku)

Rozdział I

Zdziczenie obyczajów pośmiertnych jako dramat cmentarny

Po I wojnie światowej Bolesław Leśmian nie podjął już pracy w teatrze (w 1911 roku uczestniczył w tworzeniu Teatru Artystycznego w Warszawie, zaś w latach 1916-1917 był kierownikiem literackim w Teatrze Polskim w Łodzi¹), nie pisał również recenzji teatralnych ani szkiców poświęconych sztuce inscenizatorskiej. Od 1916 roku, kiedy na łamach „Myśli Polskiej” ukazał się tekst pt. *Na strychu i w palacu*, w którym poeta recenzował spektakl *Świerszcz za kominem* i ubolewał nad niedostatkami zamysłów reżyserskich, aż do 1937 roku poeta nie podejmował tematu dramatu oraz teatru. Dopiero pod koniec życia opublikował w „Kurierze Warszawskim” esej pt. *Intermedia literackie (Stylowy teatr historyczny)*². Podobnie przez około dwadzieścia lat Leśmian nie podjął się napisania dramatu (czyli od około roku 1914, kiedy to mógł jeszcze pisać *Skrzypka Opętanego*). Jeśli taki utwór wówczas powstał, nie ma o nim dziś żadnych informacji. W 1934 roku w rozmowie z Edwardowi Boyé, poeta mówił:

Nowy zbiór wierszy *Dziejba leśna* wyjdzie za kilka miesięcy. Tom składa się z trzech większych poematów, z których jeden ma za treść zdarzenie 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 wiersze³.

Prawdopodobnie dwa z trzech wymienionych przez Leśmiana poematów, to utwory dramatyczne: *Dziejba leśna* – opublikowana w pośmiertnym zbiorze poezji o tym samym tytule⁴ oraz *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* – zachowane w rękopisie i wydane po

¹ Na temat pracy Leśmiana we wskazanych teatrach oraz o jego koncepcji teatru stylizowanego będę pisała w trzeciej części dysertacji.

² B. Leśmian, *Intermedia literackie (Stylowy teatr historyczny)*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, red. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 227-230.

³ E. Boyé, *W niepojętej zieloności Dialogi akademickie – w niepojętej zieloności. Rozmowa z Bolesławem Leśmianem*, w: B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, dz. cyt., s. 549.

⁴ B. Leśmian, *Dziejba leśna*, zebrał i do druku przygotował A. Tom, Warszawa 1938, s. 73-91.

raz pierwszy w całości dopiero w 1994 roku⁵. Ze względu na fakt, że autor planował wydanie obydwu utworów w jednym tomie z wierszami, w niniejszej rozprawie zostały one ujęte w jednej części jako dramaty powojenne. Wspólne potraktowanie tych dramatów ma z jednej strony być odzwierciedleniem zamierzeń autorskich, z drugiej zaś pokazać, że utwory te oświetlają się wzajemnie, są dla siebie najbliższym kontekstem. Właściwa obydwu dramatom jest również liryczność utworów, nachylenie ku poezji – Leśmian nazywa je poematami. Związek dramatów pisanych po I wojnie światowej (*Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, *Dziejba leśna*) z koncepcją poezji oraz twórczością liryczną jest zagadnieniem wykraczającym poza obszar badań podjętych w dysertacji, ale wydaje się niezwykle ciekawy. Wymaga dalszych, pogłębionych analiz i uwzględnienia całości dorobku poetyckiego Leśmiana – także koncepcji, które zawarł w swoich esejach teoretycznych. Małgorzata Szpakowska użyła w stosunku do dramatów pisanych przez poetę po I wojnie światowej określenia: „klechdy cmentarne”, zwracając uwagę tym samym uwagę, że dramaty te łączy nie tylko podobna stylistyka, ale i wspólnota tematyczna⁶. Mimo pewnych przestrzeni wspólnych *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* oraz *Dziejba leśna* posiadają wiele różnic. Dlatego dramatom poświęcono osobne studia interpretacyjne, w których odnotowano miejsca łączące dzieła, jednak nadrzędnym celem pracy jest ukazanie ich indywidualnego charakteru.

W związku z wychyleniem utworów w stronę poezji omówione zostaną aspekty edytorskie związane z dramatami, natomiast kwestie interpretacyjne stanowią jedynie rozpoznania wstępne, wymagające dalszych pogłębionych badań. Ze względu na fakt, że tekst *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* zachował się w rękopisie noszącym wiele śladów redakcji autorskich zostanie on omówiony w rozdziale pierwszym, natomiast dramat *Dziejba leśna* – wydany w pośmiertnym zbiorze wierszy uznaję za finalny efekt poszukiwań dramaturgicznych Leśmiana. W rozdziałach poświęconych dramatom powojennym zostanie przedstawiona historia tekstów (rękopisu *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* oraz pierwodruku *Dziejby leśnej*), a także konsekwencje edytorskie wynikające z faktu, że to dzieła pośmiertne. Podjęte zostaną również wątki interpretacyjne dotyczące związków powojennej dramaturgii Leśmiana z *Dziadami* –

⁵ B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, w: tegoż, *Poezje*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1994, s. 402-434.

Wcześniejsze publikacje dramatu przekazywały tylko początkowe fragmenty utworu – szczegółowo omówię historię wydań w podrozdziale pt. *Brulion i edycje*.

⁶ Zob. M. Szpakowska, *Klechdy cmentarne Leśmiana*, „Dialog” 1984, nr 1, s. 90-97.

wynikające z jednej strony z faktu, że poeta nazywa je poematami – podobnie jak Adam Mickiewicz nazwał swoje *Dziady* „poema”, z drugiej zaś, że osnute są wokół myśli o powrocie dusz zmarłych⁷.

1. *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* – brulion i procesy twórcze

Zdziczenie obyczajów pośmiertnych jest to późne dzieło dramatyczne Bolesława Leśmiana. Poeta pisał je prawdopodobnie w latach trzydziestych dwudziestego wieku⁸. Wydaje się, że w 1934 roku, kiedy udzielał wywiadu Edwardowi Boyé rękopis powinien już istnieć (czy w takiej formie jaka zachowała się do dziś – nie wiadomo). O planach opublikowania *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*, przy okazji rozmowy ze Stefanem Otwinowskim, która ukazała się na łamach „Czasu”, na temat powstającego zbioru wierszy pt. *Dziejba leśna* – wydanym w 1938 roku, Zofia Leśmianowa wspominała:

[Zofia Leśmianowa – M.B. P.] – W tomie, którego wydanie właśnie 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.

[Stanisław Otwinowski – M.B. P.] – Poemat będzie częścią składową tomu poezji?

[Zofia Leśmianowa – M.B. P.] – Tak, będzie to włączone w *Dziejbę leśną*⁹.

⁷ Na związki twórczości Leśmiana z *Dziadami* Adama Mickiewicza zwracają również uwagę badacze. Wybór cmentarza, jako miejsca akcji dramatu, zdaniem Katarzyny Fazan, jest odniesieniem bezpośrednim nawiązaniem do II części *Dziadów* Adama Mickiewicza: „kariera cmentarza w sztuce ma swe bogate dzieje, wzorce należące zarówno do ludowej ballady, malarskiej kategorii *vanitas*, romantycznej poezji grobów, jak i teatralno-dramatycznej tradycji prowadzącej nas wprost do Mickiewiczowskiej II części *Dziadów*. Dziedzictwo to było bliskie Leśmianowi” (K. Fazan, „*Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*”: *miłość, śmierć, profanacja oraz głębsze znaczenie*, w: *taż, Projekty intymnego teatru śmierci: Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Kraków 2009, s. 209.).

⁸ Małgorzata Szpakowska w artykule pt. *Klechy cmentarne Leśmiana* stwierdza, że dramat *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*: „stylistycznie przypomina *Dziejbę leśną*, stąd przypuszczenie, że powstać musiał mniej więcej w tym samym okresie” (M. Szpakowska, dz. cyt., s. 91.). Potwierdzeniem hipotezy o wspólnym czasie powstawania *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* i *Dziejby leśnej* są również liczne podobieństwa z dziełami wydanymi przez Leśmiana pod koniec życia (*Napój cieniasty*). Z tego względu przypuszczam, że niniejsze dramaty poeta tworzył w latach trzydziestych dwudziestego wieku – będę pisała na ten temat w dalszej części pracy.

⁹ S. Otwinowski, *Spuścizna po wielkim poecie. Rozmowa z żoną i córką ś. p. Bolesława Leśmiana*, „Czas” 1938, s. 7 (uzupeł. M.B. P.).

Dzieło nie ukazało się jednak w pośmiertnym zbiorze poezji z 1938 roku, nie wiadomo, kto ostatecznie podjął tę decyzję. Jarosław Marek Rymkiewicz analizując okoliczności wydania tomu *Dziejba leśna* stwierdził:

[...] należałoby tutaj postawić [pytanie, które – M.B. P.], brzmi zaś tak: kto zdecydował, że do *Dziejby leśnej*, kiedy wreszcie się ukazała, nie weszło *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, nie wszedł też, jeśli wejść mógł (jeśli wtedy istniał), ów tajemniczy *Magdaleniec*? Czy decyzję w tej sprawie podjęła Zofia Leśmianowa? Czy Janina Mortkowiczowa, która prowadziła wydawnictwo po śmierci męża? Czy jeszcze ktoś inny?¹⁰

Zdaniem Rymkiewicza o niewłączeniu do zbioru wierszy *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* najprawdopodobniej zdecydował Alfred Tom, który był odpowiedzialny według badacza nie tylko za napisanie wstępu, lecz także przygotowanie całej publikacji do druku¹¹. Stwierdzeniu temu przeczą słowa Marii Ludwiki Mazurowej (starszej córki Leśmianów). W liście do Aleksandra-Janty Połczyńskiego, który zakupił od niej rękopisy po zmarłym poecie, kobieta pisała: „Alfred Tom pomógł w wydaniu *Dziejby Leśnej* [...]. Raczej nie zna *Zdziczenia Obyczajów*. Wydane zostały tylko wtedy utwory wykończone”¹². Tak więc przypuszczenia Rymkiewicza wydają się, z powodu braku dowodów jedynie hipotezami.

Przyczyn decyzji o niewłączeniu *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* do pośmiertnego tomu poezji (1938) mogło być wiele. Według Rymkiewicza, ktoś, prawdopodobnie Tom: „[...] musiał wtedy uznać, że poemat Leśmiana jest nieukończony lub nieudany i że nie należy go wobec tego publikować – jeśli sam autor nie zdecydował się na to za życia”¹³. Tak więc powodem była zdaniem badacza brulionowość dzieła, niewykończoność tekstu. Idąc dalej, autor Leśminowskiej *Encyklopedii* stwierdził:

¹⁰ J.M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 80.

¹¹ Tamże, s. 80-82.

¹² List Marii Ludwiki Mazurowej do Aleksandra Janty-Połczyńskiego, datowany na 6 kwietnia 1967 (List ze zbiorów Biblioteki Narodowej, sygn.. BN 12844, cyt. za: D. Pachocki, *Utwór, który nie istnieje*, w: B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 150.).

W cytowanym fragmencie zwraca uwagę nietypowy zapis tytułu: *Zdziczenie Obyczajów*.

¹³ J.M. Rymkiewicz, dz. cyt., s. 407.

Jak wiele wcześniejszych utworów Leśmiana, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* ma za temat wydarzenia rozgrywające się w zaświatach, a za tło cmentarz, na którym umarli rozmawiają o swoim życiu pośmiertnym i przedśmiertnym. Kiedy Leśmian w połowie lat trzydziestych pisał swój poemat, cała ta problematyka chyba go już trochę nudziła i może dlatego *Zdziczenie* jest utworem nieudanym, który właściwie tylko powtarza to, o czym w innym sposobie, znacznie ciekawszym, mówią trochę wcześniejsze cmentarne arcydzieła Leśmiana, takie jak *Pszczoly*, *W zakątku cmentarza*, *Za grobem* czy *Śmierć wtóra*. Leśmian musiał sobie zdawać sprawę z tego, że *Zdziczenie* nie bardzo mu się udało - i jeśli zdecydował się pozostawić je w rękopisie, to zapewne z tego właśnie powodu¹⁴.

Tak więc według Rymkiewicza brulionowość dzieła, która mogła stać się powodem niewłączenia go do pośmiertnego zbioru wierszy, była wynikiem świadomości Leśmiana, że tworzony utwór nie jest nowatorskim ujęciem tematu powrotu dusz zmarłych. List starszej córki Leśmiana do Janty-Polczyńskiego rozjaśnia nieco sytuację związaną niewykończeniem *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*. Zdaniem Marii Ludwiki: „Ojciec przerwał w połowie poemat, bo się przeraził tematem – to wiem”¹⁵. Powstaje wówczas pytanie, skoro poeta uważał pracę nad rękopisem za zarzuconą, to dlaczego, przynajmniej dwukrotnie, wspominał o chęci wydania utworu? Po pierwsze, w 1934 roku, w wywiadzie udzielonym Boyé, poeta deklarował chęć publikacji „poematu, który odbywa się w krainie pośmiertnej”. Po drugie, w rozmowie z Janem Parandowskim, która miała miejsce po publikacji *Napój cienistego*, Leśmian wspominał, że zbiór, który ukazał się w 1936 roku (*Napój cienisty*) miał nosić inny tytuł – *Dziwne i śmieszne obyczaje pośmiertne*¹⁶. Tytuł, który padł w rozmowie z Parandowskim wydaje się zbliżony do tytułu widniejącego na rękopisie Leśmianowskiego dramatu – *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Być może poeta chciał nadać zbiorowi tytuł nawiązujący do jednego z dzieł będących składową tomu (tak, jak miało miejsce w przypadku koncepcji zbioru pt. *Dziejba leśna*). Co może świadczyć, że tekst *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* Leśmian, na pewnym etapie prac nad publikacją, włączyć do zbioru.

¹⁴ Tamże, s. 409.

¹⁵ List Marii Ludwiki Mazurowej do Aleksandra Janty-Polczyńskiego, datowany na 6 kwietnia 1967 (List ze zbiorów Biblioteki Narodowej, sygn.. BN 12844, cyt. za: D. Pachocki, *Utwór, który nie istnieje*, w: B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 150.).

¹⁶ Zob. J. Kott, *Z odnalezionego dziennika*, w: tegoż, *Postęp i głupstwo*. Krytyka literacka. Wspomnienia 1945-1956, Warszawa 1956, s. 190.

Jak wskazuje Dariusz Pachocki, edytor i badacz dramatów poety, nie zachowały się żadne dowody świadczące o powodach zarzucenia przez poetę zamiarów publikacji *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*¹⁷. Dlatego wszelkie próby rozjaśnienia okoliczności zachowania dramatu w rękopisie muszą pozostać w sferze hipotez.

2. Brulion i edycje

Tekst *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* Leśmian zapisał czarnym atramentem w zeszycie w linie o wymiarach 20 x 16,2 cm¹⁸. Manuskrypt, będący pierwotnie zwartą całością, nie wiadomo w jakim czasie, rozłamał się na trzy osobne części, jest niepełny, brakuje czwartej strony okładki zeszytu. Karty rękopisu pożółkły, prawdopodobnie ze względu na upływ czasu i wilgoć. Brulion posiada paginację, w prawym górnym rogu, na stronie *recto* i *verso* każdej karty znajduje się zapisany ołówkiem numer. Są to, jak stwierdza Pachocki, zapisy nieautorskie. Po numerze 83 znajduje się jeszcze jedenaście nienumerowanych i niezapisanych kart. Na pierwszej karcie autografu znajdują się, zapisane ołówkiem, jedna pod drugą nazwy miejscowości: Naklik, Hucisko, Białowola, Łukowa. Jak stwierdza badacz, nie da się jednoznacznie stwierdzić, czy są to zapisy autorstwa poety. Ponadto Pachocki zauważa:

W zeszycie znajdują się także inne ołówkowe zapiski, ale można przypuszczać, iż nie zostały one naniesione tym samym ołówkiem, co nazwy miejscowości na pierwszej stronie. Odcień ołówka przypomina ten, którym zostały wprowadzone nadpisane lekcje słabo czytelnych wyrazów. Zapiski, o których mowa, pojawiają się rzadko i wyglądają na rodzaj wskazówek technicznych np. na stronie 1: „A – 105/122”, na stronie 45: „A-120”¹⁹.

W związku z tym, że odcień ołówka, którym poczyniono wskazówki techniczne, o których pisze Pachocki, jest według niego zbieżny z tym, którym naniesiono, nadpisane nad tekstem głównym, lekcje problematycznych słów, może wskazywać, że są to ingerencje obcą ręką. Także liczne skreślenia, czasami większych partii tekstu, budzą

¹⁷ D. Pachocki, *Utwór, który nie istnieje*, dz. cyt., s. 133.

¹⁸ Informacje na temat rękopisu *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* podają za: D. Pachocki, *Utwór, który nie istnieje*, dz. cyt., s. 149-151, 181-182.

¹⁹ Tamże, s. 149

wątpliwości badacza. Jak udało się ustalić, zostały one naniesione na rękopis zanim manuskrypty po Leśmianie stały się własnością Janty-Polczyńskiego.

Natomiast liczne (jak stwierdza Pachocki) znajdujące się na prawie każdej stronie rękopisu skreślenia słów i zdań, nad którymi nadpisane są nowe wersje tekstu można uznać za poczynione ręką Leśmiana. Ze względu na obszerność redakcji autorskich oraz fakt, że utwór jest niedokończony, końcowe fragmenty składają się z sześciokrotnie powtórzonej, choć w nieco odmiennej wersji, wypowiedzi Krzeminy²⁰. Edytor uznaje autograf za brudnopis²¹.

Pierwsza publikacja, składająca się z 32 wersów (liczba nie zawiera objętości didaskaliów), została przygotowana w 1986 roku przez Aleksandra Jantę-Polczyńskiego²². Antykwariusz nie był już wówczas w posiadaniu rękopisów Leśmiana, miał jednak kserokopie manuskryptu i na ich podstawie opracował początkowy fragment tekstu²³. Przedruk fragmentu *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* opracowanego przez Jantę-Polczyńskiego został dołączony przez Jacka Trznadla do edycji wierszy poety – *Poezje wybrane* (1974)²⁴, *Poezje wybrane* w edycji „Biblioteka Narodowa” (1991)²⁵. W latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku prac nad wydaniem niepublikowanych dotąd rękopisów Leśmiana podjęła się Rochelle Heller Stone, która w 1985 roku przygotowała do druku dramaty mimiczne poety – *Pierrota i Kolombinę* oraz *Skrzypka Opętanego*²⁶. Pomoc w prowadzonych przez nią pracach oferował Trznadel, zaproponował, że będzie kontynuował działania zmierzające do

²⁰ Zob. B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 124-127.

²¹ Zob. tamże, s. 150.

²² Pracując nad nowym wydaniem dramatu Leśmiana, Dariusz Pachocki odtworzył zawite losy rękopisu *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* oraz historię publikacji utworu. Ustalenia badawcze opisał szczegółowo w komentarzu edytorskim do wydanej w 2014 roku edycji. Wszystkie informacje dotyczące historii wydawniczej dzieła, jeśli nie odnotowuję inaczej, podaje za: D. Pachocki, *Utwór, który nie istnieje*, dz. cyt., s. 131-184.

²³ Zob. B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, przepisał i podał do druku A. Janta, „Oficyna Poetów” 1968, nr 2, s. 2, cyt. za: D. Pachocki, *Historia pewnego dramatu*, dz. cyt., s. 168.

²⁴ Zob. B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, w: tegoż, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1974, s. 296-297.

²⁵ Zob. B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, w: tegoż, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 306-307.

²⁶ Zob. B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, oprac. R.H. Stone, Warszawa 1985.

odczytania manuskryptów poety. Następnie opublikuje dzieła pod nazwiskiem Stone. Współpraca jednak nie została podjęta. Zaś Trznadel przygotował w 1994 roku pierwsze wydanie *Zdziczenia obyczajów* pośmiertnych, które zawierało całość tekstu, który stał się częścią tomu pt. *Poezje zebrane*²⁷. Podstawą wydania stał się maszynowy odpis dramatu przechowywany w Archiwum Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie. Rok później, w 1995 roku ukazała się kolejna edycja dramatu, tym razem w opracowaniu Aleksandra Madydę²⁸. Za podstawę wydania również przyjęto maszynopisową kopię rękopisu. Pierwsze wydanie *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* jako osobnej publikacji miało miejsce w 1998 roku, przygotował je Trznadel²⁹. Teksty w edycjach oddanych do druku przez obydwu edytorów nie są tożsame. Zdaniem Rymkiewicza rozbieżności były wynikiem brulionowego charakteru odpisu, z którego korzystali badacze:

Z tego właśnie maszynopisu, przechowywanego obecnie w Archiwum Starego Teatru w Krakowie, *Zdziczenie* było później kilkakrotnie (i w kilku różnych wersjach) wydawane: wprzód w roku 1994 przez Jacka Trznadla, później, po raz pierwszy w roku 1995, przez Aleksandra Madydę. W roku 1998 *Zdziczenie* ukazało się w pierwszym osobnym wydaniu, które także przygotował Jacek Trznadel. 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 wyjścia³⁰.

²⁷ Zob. B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* w: tegoż, *Poezje*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1994, s. 402-434.

²⁸ Zob. B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, Toruń 1995, s. 679-712.

²⁹ Zob. B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, wstęp i oprac. J. Trznadel, Kraków 1998.

Opis podstawy wydania edycji z 1998 roku: „Maszynopis tekstu poematu, wykorzystany dla spektaklu w Łodzi i Teatru Starego 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” (Tamże, s. 59-60.).

³⁰ J. M. Rymkiewicz, dz. cyt., s. 408-409.

Przygotowując edycje, edytorzy – na podstawie krytyki wewnętrznej tekstu podjęli próby wprowadzenia emendacji i koniektur w miejscach, gdzie było to niezbędne, aby oddać do druku spójny, skończony (pod względem budowy) utwór. Chciałabym jednak jeszcze raz podkreślić, że Leśmian pozostawił *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* w formie rękopiśmiennej jako brulion pełen skreśleń i dopisanych wersów. Nie jest to wersja przygotowana do druku (czystopis), ale na tyle pełna, jeśli chodzi o fabułę, że można na jej podstawie wnioskować o ogólnym zamyśle poety, co skłania badaczy do podejmowania kolejnych prób stworzenia nowego wydania *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*.

Jacek Trznadel, przygotowując edycję *Dzieł wszystkich Bolesława Leśmiana*, w tomie czwartym pt. *Utwory dramatyczne. Listy*, który ukazał się w 2012 roku, zamieścił, obok pozostałych czterech dramatów poety, ułożonych w prawdopodobnej kolejności chronologicznej: *Pierrota i Kolombina*, *Skrzypek Opętany*, [*Akt III Bajki o złotym grzebyku*], *Dziejba leśna*, również tekst *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*³¹. Tekst rzezonego dramatu został umieszczony jako ostatni, stanowi transliterację fotokopii rękopisu, którą przyjęto za podstawę wydania³². Jest to pierwsza edycja, która została przygotowana na podstawie manuskryptu (podobizn autografu) Leśmiana, a nie maszynopisowej kopii. Celem Trznadla było oddanie przy pomocy narzędzi edytorskich struktury rękopisu. W związku z tym uwzględniono nie tylko słowa i partie dopisane, lecz także skreślenia, które oznaczono za pomocą pisma przekreślonego³³. Swoją decyzję badacz argumentuje następująco:

Właśnie to bogactwo zarysowanych i często nie ukończonych znaczeń każe edytorowi nie rezygnować nawet z najmniejszych fragmentów utworu, przez przesuwanie ich do przypisów. Nie zezwala na to – może nie ukończony – ale możliwy kształt całości³⁴.

Deklarowane uzyskanie przez Trznadla dostępu do podobizn autografów i możliwość zapoznania się z charakterystyką rękopisu, skutkowało zmianą przyjętych, przy okazji wcześniejszych wydań dramatu, metod opracowania tekstu:

³¹ Zob. B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. J. Trznadel w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2012, s. 215-273 .

³² Zob. J. Trznadel, *Od wydawcy*, w: B. Leśmian, *Utwory dramatyczne. Listy*, dz. cyt., s. 278.

³³ Zob. tamże, 279.

³⁴ Tamże, s. 280.

Gdy go uzyskałem [chodzi o dostęp do rękopisu – M.B. P.], zrozumiałem, że edytor ma przed sobą wyjątkowo trudne zadanie. Rękopis przedstawia niewątpliwie pierwszy szkic tego utworu. Na tekście naniesiona jest ogromna ilość skreśleń i uzupełnień. Normalny dukt pisma przechodzi chwilami w prawie nieczytelny zapis. Próba wyłonienia tekstu „podstawowego” byłaby tu już „zgadywaniem” intencji autora. Zrozumiałem, że na płaszczyźnie poprawnego edytorstwa nie jest możliwe „wyprowadzanie” z rękopisu jego uporządkowanej wersji [...].

Mając na uwadze niedokończoną architektonikę utworu – jedynym rozwiązaniem edytorskim wydało mi się ukazanie w druku – całości rękopisu, także wszystkich jego wariantywnych ujęć i skreśleń³⁵.

W związku z takim stanowiskiem, w części głównej edycji Trznadel zamieścił transliterację tekstu odczytaną z fotokopii manuskryptu. Efektem wnikliwej analizy przekazu, jest także drugi wariant, który edytor nazywa „próbą rekonstrukcji” jak mógłby wyglądać skończony utwór. Została zamieszczona w tomie *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, w części zatytułowanej *Dodatek. Zdziczenie obyczajów pośmiertnych. Tekst II. Próba rekonstrukcji dramatu*³⁶.

W 2014 roku ukazało się kolejne wydanie dramatu Leśmiana pt. *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, które stanowi efekt wnikliwych badań tekstologicznych przeprowadzonych przez Dariusza Pachockiego³⁷. Badacz jako pierwszy zapoznał się z rękopisem, znajdującym się w archiwum Uniwersytetu Teksasńskiego w Austin (Trznadel, jak deklarował w nocie edytorskiej, korzystał z fotokopii autografu³⁸) i przyjmując go prawdopodobnie za podstawę wydania. Podejmując próbę „wypreparowania spójnego tekstu”, czyli przygotowując lekcję tekstu, Pachocki zmagał się z brulionowością rękopisu, pisał:

Dysponujemy brulionem utworu Leśmiana, dlatego też próba wypreparowania spójnego tekstu wymagała zmagania się z charakterystycznymi dla tego typu przekazów trudnościami: potknięciami pióra (brakujące litery), wielowariantywnością (dwa podobne słowa lub dwa wersy pozostawione bez wskazania wersji ostatecznej), zaburzania rytmiki (powstawały w wyniku kolejnych redakcji tekstu). Próba rekonstrukcji tekstu w postaci, która byłaby zbliżona do intencji twórcy, wiązała się z wprowadzeniem

³⁵ Tamże, s. 278-279.

³⁶ Zob. J. Trznadel, *Dodatek. Zdziczenie obyczajów pośmiertnych. Tekst II. Próba rekonstrukcji dramatu*, w: B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, dz. cyt., s. 501-557.

³⁷ Zob. B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt.

³⁸ Zob. J. Trznadel, *Od wydawcy*, w: B. Leśmian, *Utwory dramatyczne. Listy*, dz. cyt., s. 278.

emendacji. Podejmowanie konkretnych decyzji niejednokrotnie ułatwił konsekwentny rytm trzynastozgłoskowca oraz rymy³⁹.

Zauważona przez badaczy rękopisu dążność Leśmiana do stałej miary wersyfikacyjnej (trzynastozgłoskowca) oraz rymów parzystych (pisał o tym w nocy również Trznadel⁴⁰) stała się ważnym punktem, wyznaczającym kierunek decyzji podejmowanych w ramach krytyki wewnętrznej tekstu. Dzięki dostępowi do rękopisu, Pachockiemu udało się zbliżyć do procesów twórczych Leśmiana. Nie oznacza to jednak, że badacz był w stanie jednoznacznie odtworzyć wszystkie decyzje autorskie, z tego względu, że niektóre z redakcji zostały zarzucone. Zdaniem Pachockiego:

[...] choć niniejsza edycja jest pierwszą, przygotowaną na podstawie rękopisów, to znaków zapytania nie ubyło. Leśmian zostawił swój utwór w postaci brulionowej. Dobrze widać, jak pracował nad kolejnymi redakcjami, jednak nierzadko je zarzucał, nie podejmując decyzji, co do ostatecznego kształtu. Doskonałym przykładem będzie tu zakończenie, które musi zostać wypreparowane z pozostawionych fragmentów. Zdarza się również, że trzeba podejmować decyzje w imieniu autora, wybierając jedno z dwu pozostawionych słów. Należy zaznaczyć, że zaproponowane przeze mnie wydanie może być jedynie e d y c j ą h i p o t e z o w ą ⁴¹.

Ze względu na brulionowy charakter rękopisu – niejednoznaczność i otwartość tekstu, edytor wykluczył możliwość stworzenia edycji krytycznej i z ostrożnością oraz namysłem nazwał przygotowane wydanie – edycją hipotezową, co oznacza, że tekst *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*, zamieszczony w publikacji jest hipotezą badawczą⁴². Dzięki zamieszczonej w wydaniu transliteracji autografu (część zatytułowana *Brulion*, w której odnotowane zostały wszelkie wahania, skreślenia, dopisania, możliwe staje się porównanie ustaleń edytorskich z tekstem autorskim⁴³. Podobnie zamieszczone w wydaniu z 2014 roku podobizny rękopisu pozwalają odsłonić charakterystykę brulionu

³⁹ D. Pachocki, *Utwór, który nie istnieje*, dz. cyt., s. 182.

⁴⁰ Zob. J. Trznadel, *Dodatek. Zdziczenie obyczajów pośmiertnych. Tekst II. Próba rekonstrukcji dramatu*, dz. cyt., s. 501.

⁴¹ D. Pachocki, *Utwór, który nie istnieje*, dz. cyt., s. 180-181 (podkr. M.B. P.).

⁴² Efektem prac filologicznych jest zrekonstruowany na podstawie rękopisu Leśmiana tekst dramatu, który stanowi pierwszą część edycji (Zob. B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 9-52.).

⁴³ Zob. B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 56-127.

Leśmiana⁴⁴. Zamieszczona w edycji dokumentacja stanowi nieocenione źródło dla badaczy twórczości poety, pozwala na weryfikację dotychczasowych ustaleń, a także znacząco poszerza wiedzę na temat rękopiśmiennej spuścizny Leśmiana. Wartości tej edycji nie sposób przecenić.

Podsumowując badania nad autografem *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*, Pachocki konstatuje: „analiza manuskryptu Leśmiana utwierdziła mnie w przekonaniu, iż dysponujemy jedynie tekstem utworu *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, dzieło o takim tytule nie istnieje”⁴⁵.

Przyjęta przeze mnie w dysertacji metoda pracy w nurcie badań brulionowych pozwala na próbę spojrzenia na manuskrypt Leśmiana jako dzieło brulionowe, które nie musi cechować się spójnością. W przypadku dzieł pośmiertnych, brulionowych, pozostawionych przez autorów w formie rękopisu, wydaje mi się, że kategoria brulionowości jest propozycją stwarzającą możliwość uchwycenia wyjątkowego charakteru tego typu tekstów, które wymykają się prostym porządkom tekstologicznym. Prowadzone przez mnie badania, w przypadku rękopisów, do których dostęp jest utrudniony, stają się możliwe dzięki edycjom podobizn autografów. Nie stanowią próby zanegowania ustaleń edytorów, ale odnowieniem lektury źródła. Taki kierunek badawczy ukazuje związki edytorstwa i sztuki interpretacji. Zmusza do powrotu ku skrytorium pisarza.

Publikacja przygotowana przez Pachockiego (2012) jest przełomowa, nie tylko dlatego, że badacz jako pierwszy przygotował edycję uznając za podstawę wydania rękopis poety, lecz także ze względu na notę edytorską pt. *Utwór, który nie istnieje*⁴⁶. Edycję *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* poprzedziły szczegółowe badania historii tekstu oraz dotychczasowych wydań utworu. Edytor, m.in. dzięki skolacjonowaniu dostępnych przekazów stwierdził, że:

Przez wiele lat za podstawę druku *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* przyjmowano przekaz nieautentyczny, tj. nieautoryzowany maszynopis. Edytorzy korzystali z dwu wersji maszynopisu utworu przechowywanego w archiwum Starego Teatru w Krakowie. Przekazy te nie były wolne od różnego rodzaju

⁴⁴ Zob. Podobizny autografów kilku kart rękopisu, w: B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 5, 20-21, 32-33, 46,47, 80-81, 112-113, 118-119, 128-129, 130, 162.

⁴⁵ D. Pachocki, *Utwór, który nie istnieje*, dz. cyt., s. 181.

⁴⁶ Zob. tamże, s. 131-184.

potknięć i usterek. Te o dużej wadze polegały m.in. na braku poszczególnych słów w wersach lub braku całych wersów⁴⁷.

Aby stworzyć stemmę przekazów, które stanowiły podstawy poszczególnych wydań, a tym samym zrekonstruować historię tekstu, Pachocki prześledził również dzieje teatralne *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*. Losy edycji są zależne w przypadku tego dzieła od losów teatralnych, ponieważ maszynowy odpis rękopisu (wskazywałam, że był on podstawą druku wydań, aż do edycji z 2012 roku) został wykonany właśnie na potrzeby inscenizacji dramatu.

Przytoczę, w formie skrótowej, ustalenia Pachockiego. Historia tekstu jest bowiem ważna dla zrozumienia sensu *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*⁴⁸. Pierwsza inscenizacja Leśmianowskiego dramatu, który odbywa się w krainie pośmiertnej miała miejsce w 1982 roku w Łodzi, w Teatrze im. Stefana Jaracza. Ówczesny kierownik literacki – Michał Sprusiński – dwa lata wcześniej, czyli w 1980 roku przywiózł z Nowego Yorku do Polski kserokopię rękopisu⁴⁹. Następnie odbyły się jeszcze trzy spektakle: w 1987 roku w Warszawie, w Teatrze Telewizji, w 1988 roku w Opolu, w Teatrze im. Jana Kochanowskiego i w 1990 roku w Krakowie, w Teatrze Starym⁵⁰. O podstawie tekstowej dla scenariuszy teatralnych pisał również Rymkiewicz:

W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* zostało natomiast 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 Jantę⁵¹.

Materiały, które Sprusiński przywiózł ze Stanów Zjednoczonych do Polski nie zachowały się, w związku z tym nie można ustalić, czy był to odpis czy kserokopia rękopisu Leśmiana. Z pewnością, jak udało się ustalić Pachockiemu, nie był to tekst znajdujący się

⁴⁷ Tamże, s. 179.

⁴⁸ Zob. tamże, s. 135-181.

⁴⁹ Zob. M. Jodłowski, *Ubočna zżywka*, „Opole” 1988, nr 5, cyt. za: Zob. D. Pachocki, *Historia pewnego dramatu*, dz. cyt., s. 171. W archiwach teatru nie zachowała się kserograficzna odbitka, która przywiózł do Polski Sprusiński.

⁵⁰ Zob. D. Pachocki, *Historia pewnego dramatu. „Zdziczenie obyczajów pośmiertnych” Bolesława Leśmiana – aspekt filologiczny*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 1, s. 171.

⁵¹ J. M. Rymkiewicz, dz. cyt., s. 408.

w posiadaniu Janty-Połczyńskiego, ponieważ Franciszek Palowski w artykule z 1985 roku pisał, że wówczas kserokopie rękopisów wciąż były w zbiorach Walentyny Janty (żony zmarłego Alekandra Janty-Połczyńskiego)⁵². Aby odpowiedzieć na pytanie, co stało się źródłem tekstu sporządzonego przez Sprusińskiego, Pachocki skontaktował się z Walentyną Jantą⁵³. Próba dotarcia do informacji nie odniosła pełnego sukcesu, natomiast udało się ustalić, że prawdopodobnie Sprusiński nie sporządzał wówczas maszynopisowej kopii rękopisu. Tak więc, kierownik teatralny wykonał zapewne kserokopię autografu. Ta hipoteza również nie jest pewna, ponieważ w archiwach, gdzie przechowane są manuskrypty Leśmiana, nie ma informacji, by Sprusiński zamówił kopię utworu (odręczną lub kserograficzną)⁵⁴.

Natomiast wskazówką, która pozwala sądzić, że Sprusiński przywiózł do Polski kserokopię rękopisu *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*, są wspomnienia Małgorzaty Szpakowskiej z czasów premiery spektaklu w Łodzi, która pisała, że: „*Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* jest utworem niedokończonym. Rękopis Leśmiana zamykają luźne fragmenty, odmienne wersje tekstów użytych wcześniej, wypowiedzi zaledwie naszkicowane”⁵⁵. Natomiast w 2012 roku, w rozmowie z Pachockim, Szpakowska przyznała, że przygotowując artykuł do programu teatralnego sztuki wspomagała się „maszynopisem-matką”⁵⁶ albo czyimiś opowieściami na temat postaci oryginału⁵⁷. „Maszynopis-matkę”, zdaniem Pachockiego, Sprusiński sporządził już w Polsce na podstawie kserokopii wykonanej w Stanach Zjednoczonych. Edytor swoje dociekania konstatuje następująco:

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

⁵² Zob. F. Palowski, „*Kołysanka*” *Bolesława Leśmiana*, „Przekrój” 1985, nr 16, s. 8-9.

⁵³ Zob. D. Pachocki, *Historia pewnego dramatu. „Zdziczenie obyczajów pośmiertnych” Bolesława Leśmiana – aspekt filologiczny*, dz. cyt., s. 171-176.

⁵⁴ Tamże, s. 172-173.

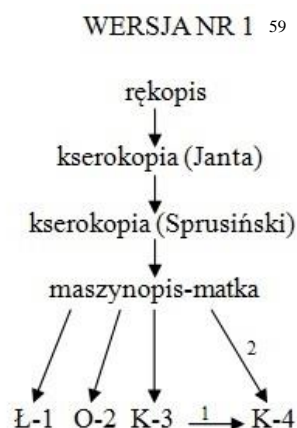
⁵⁵ M. Szpakowska, [Tekst bez tytułu] w: [Program prapremiery], cyt. za: D. Pachocki, *Utwór, który nie istnieje*, dz. cyt., s. 146.

⁵⁶ Pierwsza maszynopisowa kopia sporządzona na potrzeby inscenizacji teatralnej przez Michała Sprusińskiego.

⁵⁷ Zob. D. Pachocki, *Historia pewnego dramatu. Historia pewnego dramatu. „Zdziczenie obyczajów pośmiertnych” Bolesława Leśmiana – aspekt filologiczny*, dz. cyt., s. 173.

może, powstał pod jego nadzorem. Prawdopodobnie w ten sposób zrodził się – dziś istniejący i znajdujący się w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi – przekaz pierwszy⁵⁸.

Należy więc stwierdzić istnienie dwóch możliwych dróg tworzenia maszynopisów będących podstawą dla scenariuszy teatralnych oraz pierwszych wydań dramatu w opracowaniu Trznadla i Madydy. Na podstawie wyników kolacjonowania dostępnych przekazów Pachocki sporządził dwie wersje stemmy, które stanowią hipotetyczną rekonstrukcję chronologii powstawania odpisów tekstu.

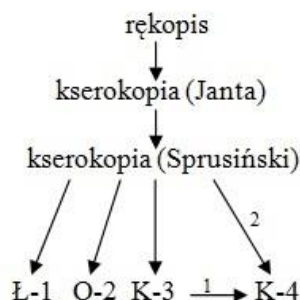


Przedstawiona powyżej wersja pierwsza stemmy, zakłada, że wszystkie przekazy powstały z „maszynopisu-matki”. Przekaz pierwszy (Ł-1) znajdujący się w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi powstał pod nadzorem reżysera – Bogdana Hussakowskiego na podstawie „maszynopisu-matki”. Hussakowski przekazał tekst Maciejowi Korwinowi, który był odpowiedzialny za spektakl opolski, tak więc „maszynopis-matka” jest również źródłem przekazu drugiego (O-2), znajdującego się obecnie w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu. Podobnie na podstawie „maszynopisu-matki” powstał odpis trzeci (K-3) przygotowany w związku z realizacją teatralną w Krakowie, z tym, że w tym przypadku stworzono powstał, również drugą wersję – przekaz czwarty (K-4). Był on sporządzony na potrzeby suflera. Wersja ta była później porównywana z „maszynopisem-matką”.

⁵⁸ Tamże, s. 173-174.

⁵⁹ Pierwsza wersja stemmy, przedstawiającej chronologię i sposób powstawania maszynopisów *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*, zaproponowanej przez Pachockiego (D. Pachocki, *Utwór, który nie istnieje*, dz. cyt., s. 181.). Oznaczenia literowe są skrótami miast, w których znajdują się przekazy, a cyfra po łączniku oznacza kolejność chronologiczną.

WERSJA NR 2 ⁶⁰



Druga wersja stemmy przygotowanej przez Pachockiego zakłada, że nie powstał „maszynopis-matka”, a poszczególne maszynopisowe odpisy, tworzone na potrzeby inscenizacji teatralnych w Łodzi, Opolu i Krakowie (dwie wersje), za podstawę miały nie maszynopis wykonany przez Sprusińskiego, ale przywiezioną przez niego do Polski kserokopię dramatu. Pachocki przypuszcza także, że mogła istnieć jeszcze piąta wersja tekstu, sporządzona na potrzeby Teatru Telewizji w Warszawie⁶¹. Jeśli jednak powstała, to nie zachowała się do dziś.

Ustalenia Pachockiego znacząco poszerzyły wiedzę na temat tekstu *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*. Pozwoliły również interpretatorom dzieła Leśmiana na skorygowanie analiz, które bazowały na tekstach dramatu zamieszczonych we wcześniejszych edycjach, których podstawą były nieautorskie przekazy. Joanna Wawryk zauważyła ogromną wartość edycji opublikowanej w 2014 roku dla badań nad utworem.

Na przykład w analizie ostatnich partii dramatu, opierając się na edycji Trznadla, badacze zwracali uwagę na „świat poza płotem” przez szczeliny obserwowany i komentowany przez Cienie. Jednakże przyjmując edycję Pachockiego, nieuwzględniającą partii skreślonych przez poetę, zakończenie (znacznie krótsze) wybrzmi z mniejszą ekspresją, a zapatrzenie Cieni w „pierwoświat” dziejący się za płotem nie będzie tak intensywne. Atrakcyjny interpretacyjnie fragment o drzewnym geniuszu mocującym się w płocie (postrzegany w kontekście symboliki drzewa i mitu powrotu) również

⁶⁰ Druga wersja stemmy przedstawionej przez Pachockiego (D. Pachocki, *Utwór, który nie istnieje*, dz. cyt., s. 182.).

⁶¹ Zob. D. Pachocki, *Historia pewnego dramatu. Historia pewnego dramatu. „Zdziczenie obyczajów pośmiertnych” Bolesława Leśmiana – aspekt filologiczny*, dz. cyt., s. 174.

pochodzi z przekreślonej partii tekstu⁶².

Nie tylko możliwość skorygowania doczasowych tez odnośnie *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* jest zaletą wydania w opracowaniu Pachockiego. W świetle badań brulionowych nieocenioną wartość stanowi zawarty w edycji ekwiwalent rękopisu – transliteracja brulionu. Ustalenia na temat procesu twórczego, których można na tej podstawie dokonać, a które posłużyły do ustalenia ostatecznego kształtu *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* w edycji, mogą pomóc w pogłębieniu interpretacji dzieła i wiedzy na jego temat.

W celu ukazania złożoności i wieloaspektowości dzieła brulionowego w tekście głównym dysertacji będę cytowała tekst odczytany z rękopisu Leśmiana⁶³. Jednak, ze względu na fakt, że manuskrypt *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* odznacza się dużym skomplikowaniem, nakładających się czasami na siebie, kolejnych pomysłów zmian, postanowiłam, że w pracy cytowane będą również, odpowiadające partiom autografu, fragmenty dramatu w opracowaniu Pachockiego (2014), zostaną one odnotowane w przypisach⁶⁴. Taki sposób cytowania dramatu ma nie tylko ułatwiać lekturę, lecz także unaocznic różnice między edycją a brulionem.

3. Znaczenie edycji „brulionowej” w perspektywie interpretacyjnej

Pisząc o „edycjach brulionowych” mam na myśli takie edycje, które

⁶² J. Wawryk, „*Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*” *Bolesława Leśmiana jako dramat-synteza*, „*Filologia Polska. Roczniki Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego*” 2018, t. 4, s. 276.

⁶³ Zob. B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 56-127. Sposób zapisu wersji rękopiśmiennych utworów podaję za powyższym wydaniem. Znaki edytorskie:

< > – fragmenty wykreślone z tekstu

> < – fragmenty dopisane do tekstu

< « » > – wykreślone przez poetę wyrazy lub wersy, będące częścią większej partii tekstu, która ostatecznie także została odrzucona

< » « > – dopisane przez poetę wyrazy lub wersy, będące częścią większej partii tekstu, która została wykreślona

[?] – lekcje niepewne

[---] – fragmenty nieczytelne

[] – uzupełnienia pochodzące od edytora

⁶⁴ Zob. B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 9-52.

udostępniają czytelnikowi wiedzę o rękopisach utworów (w formie fototypicznej, czy też transliteracji lub transliteracji topograficznej) manuskrytu, która odzwierciedla wielowarstwowość tekstu) i tym samym pozwalają na prześledzenie dynamiki procesu twórczego. W przypadku utworów rękopiśmiennych – brulionowych ustalenie „idealnej” formy tekstu jest zadaniem bardzo trudnym, a czasem wręcz niemożliwym, ponieważ edytorzy mogą jedynie zbliżyć się do zamierzeń autorskich, natomiast nie są w stanie poznać ich w całości. Według Marii Prussak współczesne edytorstwo powinno ukazywać wielowariantywność dzieła, jego dynamikę a nie dążyć do stabilizacji tekstu:

W szkole tej [tradycyjnego edytorstwa naukowego] dominuje przeświadczenie o istnieniu właściwego tekstu, nietożsamego z jego materialnymi przekazami. [...] W wielu przekazach trzeba więc wytropić ślady jednej niezmiennej intencji, co jak łatwo zauważyć, daje edytorowi nieograniczoną możliwość kompilacji źródeł, poprawiania miejsc uznanych za zniekształcone i interpretacyjnej dowolności.⁶⁵

Dlatego też w przypadku tekstów, takich jak dramat *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, niezwyklej wartością jest edycja dokumentująca całą zawilłość manuskrytu. Dzięki temu edytor przekazuje badaczom tekst najbardziej tożsamy z przekazem autorskim.

Ze względu na brulionowość *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*, tj. nie tylko fakt niewydania tekstu za życia poety, pozostawienie w rękopisie, ale również ze względu na jego niewykończenie, niejednoznaczność oraz otwartość świata przedstawionego, dynamiczność koncepcyjną. Utwór brulionowy jest przejawem niezwyklej więzi autora z zapisem. Zastygnięte w organicznym wręcz związku z twórcą znaki, ponieważ nie ma ostatecznych rozstrzygnięć, ukazują przestrzeń poszukiwań nie tylko artystycznego wyrazu, lecz także filozoficznej myśli – o istocie człowieka i sztuki⁶⁶. Mnogość, odnotowanych w rękopisie, interwencji autorskich jest świadectwem autentycznego doświadczenia realnej osoby twórcy, rodzących się koncepcji, które są tym bardziej interesujące, że odsłaniają cały potencjał utworu, który w przypadku prób uporządkowania, czy oczyszczenia tekstu mógłby zostać w pewnej mierze utracony.

⁶⁵ M. Prussak, *Zmierzch edycji krytycznych?*, dz. cyt., s. 31.

⁶⁶ Zob. E. Szczeglacka-Pawlowska, *Romantyzm „brulionowy”*, Warszawa 2015.

W przypadku dzieła pośmiertnego, jakim jest *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* jedynie „edycja brulionowa” daje badaczowi możliwość interpretacji filologicznej. Obcując z wydaniem dzieła, w których tekst dramatu został ustrukturyzowany i odnosi się wrażenie, że właśnie tak wygląda zapis autorski i choć jest to tekst dużo łatwiejszy w odbiorze, to jednak daje wrażenie stabilności tekstu, kiedy w rzeczywistości największą jego wartością jest dynamika i płynność.

Przechodząc do aspektów interpretacyjnych, które można rozszerzyć, dzięki „edycji brulionowej” *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*, chciałabym krótko naszkicować sens utworu. Tematem dramatu są losy powracających z zaświatów duchów zmarłych. Akcja rozgrywa się w nocy na cmentarzu w pobliżu trzech mogił. Bohaterami utworu są trzy postaci: Sobstyl/Rozkres (imię głównego bohatera zostaje przez Leśmiana zmienione w trakcie utworu⁶⁷) jest to mąż Krzeminy i kochanek Marcjanny. Powracają oni, by ponownie odegrać swe losy, krytyczny moment swojego życia, kiedy Krzemina dowiaduje się, że Sobstyl/Rozkres już jej nie kocha. Krzemina pozbawiona uczucia męża postanawia dopomóc szczęściu kochanków kosztem własnego życia. To właśnie miłość popycha Marcjannę do udziału w samobójstwie Krzeminy. Duchy postaci powracają by zadośćuczynić „zagrobowym wymogom”. Na początku utworu czytamy:

Noc na cmentarzu. Księżyc rozwidnia ziemię tem światłem, które ma w sobie srebrną baczność wzmózonej nocą i czujnej na byle zjaw pustki. Jedno z drzew wyodrębnia się w tem < rozwidnieniu > świetle < , jak aktor tragiczny na scenie urojonego < z góry i > zawczasu istnienia, ażeby grać rolę innego drzewa i < swemu widzowi > swoim < widzom – grobom cmentarnym – powiedzieć to, co inne drzewo ma do powiedzenia. Z trzech mogił wynikają trzy Cienie Zmarłych: Sobstyl, Krzemina i Marcjanna. Ich rola jest trudniejsza. Nie tylko są sobą, lecz muszą nadto grać jeszcze rolę siebie samych, aby zadośćuczynić zagrobowym wymogom niepewnego ich jaźni tragizmu i stwierdzić w ten sposób tożsamość cierpień i bólów przeo<brazonych na „dramat dla<księżycy”>nikogo<.

Wokół – śmierć i rosa. A nieco wyżej – próżnowanie światła nocnych i chwilowa nieobecność Boga.
_68.

⁶⁷ Używam podwójnego zapisu imienia męskiego bohatera dramatu *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* w miejscach, w których odnoszę się do całości utworu. Natomiast tam, gdzie interpretacja dotyczy konkretnego fragmentu dramatu posługuję się formą uzgodnioną z zapisem brulionowym. Podwójność zapisu wynika z faktu, że Leśmian w drugiej połowie rękopisu zmienia imię Sobstyl na Rozkres, nie wprowadzając jednak poprawek w początkowych partiach rękopisu. Tak więc pierwsze imię nie zostało zanegowane i zmienione na inne.

⁶⁸ B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 100.

Postaci dramatu wracają na ziemię, by odegrać ponownie swoje losy, co zapowiada już od początku dzieła pewną powtarzalność scen. Ciekawa jest również redakcja Leśmiana, który zmienił adresata dramatu. Skreślone słowo „księżyc” i dopisanie „nikogo” jest śladem pewnej ewolucji koncepcji twórczej. Początkowo postaci miały grać dla księżyca, późniejsza reinterpretacja słowa „dramat dla nikogo” pogłębia tragizm losów bohaterów, ponieważ sprawia, że nikt ich nie ogląda. Ponadto księżyc łączyłby dramat z symboliką lunarną, a przede wszystkim liryką Leśmiana. Marian Stala, który podjął temat znaczenia księżyca w poezji Leśmiana, zauważa, że zmienia się ono wraz z rozwojem twórczości poety. Część liryków, które znalazły się w zbiorze *Napój cienisty* powstała prawdopodobnie w tym samym czasie, co *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, dlatego przywołam uwagę Stali na temat znaczenia księżyca właśnie w tym tomie poetyckim:

[...] księżyc z *Napoju cienistego* to ekwiwalent istnienia innego niż to najlepiej nam znane, ziemskie i cielesne. Ten księżyc to znak „bożej daleczyny”; znak istnienia osłabionego, rozrzedzonego, pograżającego się w nieistnieniu; znak istnienia pośmiertnego; znak śmierci (człowieka i bogów)⁶⁹.

Księżyc, który miał być adresatem przedstawienia odgrywanego przez bohaterów, można interpretować jako znak podkreślający pozaziemski wymiar dramatu. Jednak zmiana słów przez poetę świadczy w jeszcze większym stopniu wydobywa tragizm sytuacji. Postaci nie tyle pograżają się w nieistnieniu one są w nim całkowicie zanurzone.

Paralele stosowane przez Leśmiana w rękopisie, a także większe fragmenty powtarzane kilkakrotnie, w które poeta wprowadza jednak pewne zmiany, stwarzają

„Noc na cmentarzu. Księżyc rozwidnia ziemię tem światłem, które ma w sobie srebrną baczność wzmóżonej nocą i czujnej na byle zjaw pustki. Jedno z drzew wyodrębnia się w tem świetle jak aktor tragiczny na scenie urojonego zawczasu istnienia, ażeby grać rolę innego drzewa i swoim widzom – grobom cmentarnym – powiedzieć to, co inne drzewo ma do powiedzenia. Z trzech mogił wynikają trzy Cienie Zmarłych: Rozkres, Krzemina i Marcjanna. Ich rola jest trudniejsza. Nie tylko są sobą, lecz muszą nadto grać jeszcze rolę siebie samych, aby zadośćuczynić zagrobowym wymogom niepewnego ich jaźni tragizmu i stwierdzić w ten sposób tożsamość cierpień i bólów przeobrażonych na «dramat dla nikogo».

Wokół – śmierć i rosa. A nieco wyżej – próżnowanie światła nocnych i chwilowa nieobecność Boga”. (B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 9.).⁶⁹ M. Stala, *Coś srebrnego dzieje się w chmur dali. Dziesięć uwag o księżycu w poezji Bolesława Leśmiana*, w: tegoż, *Fragmenty lunarne. Szkice o obecności księżyca w poezji polskiej od schyłku XIX do początku XXI wieku wraz z małą antologią księżycowych wierszy poetów Zachodu*, Kraków 2021, s. 109.

wrażenie zamkniętego koła, jakby nie tylko postaci powracały do tego, co minęło w ich życiu, lecz także czytelnik wracał do wcześniejszych myśli. Występujące cyklicznie wersy są nie tylko zabiegiem stylistycznym, upodabniającym język postaci do pieśni, w której refren jako esencja całego tekstu jest powtarzana, lecz jest także nośnikiem idei. Powracając do tych samych słów czy parafraz, autor daje ich kolejny wariant, zmieniony, bo zmieniają się warunki. Postaci wypowiadające te słowa, nie są już takie same. Czytamy w tekście:

K r z e m .

[...]

Tak wracamy, by sobie samych siebie skąpić.

I by miejsca nikomu, a jednak ustąpić.

I wracamy raz jeszcze i teraz i potem, –

Lecz nasz powrót – nie naszym już bywa < p > b < ywa powrotem⁷⁰.

Analogicznie do warstwy literalnej następuje powrót duchów z zaświatów, niebędący już tym samym powrotem. Duchy posiadając pamięć całego swojego bytu, wracają na ziemię, aby ponownie odgrywać swoje role. Są bogatsze o doświadczenia wcześniejszych powrotów. Nowa perspektywa, którą daje im zmieniająca się natura, sprawia, że inaczej interpretują fakty ze swojej historii. Podobnie te same frazy umieszczone w innych kontekstach brulionu nabierają nowego znaczenia. Przytoczę kilka fragmentów, które zobrazują tę zależność:

<M a r c . A może i tak było, że »i« ty – «choć» bezwiednie –

Ciemieżyłaś swem szczęściem moje dni powszednie –

«Jakbyś z góry już wiedzieć nie chciała, że»

«Nie bacząc wcale na to, że płyną i giną»

⁷⁰ B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 116.

„KRZEMINA

[...]

Tak wracamy, by sobie – samych siebie skąpić.

I by miejsca nikomu, a jednak ustąpić.

I wracamy raz jeszcze i teraz, i potem,

Lecz nasz powrót – nie naszym już bywa powrotem”. (B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 49.).

Jakbyś z góry już mogła nie «wiedzieć»baczyć«, że giną...
I «groziłaś mi codzień»codzień górowałaś« przewagą żoniną –
«Swojem»Ślubem« prawem do niego – niby znak umowny –
Pusty a nieodparty, zły a nieodzowny –

Dzień twój jaśniał, by wszystkie porozwidniać cuda –
A mój gasł... Nie wiedziałam, czy ciemność się uda?
Udała się! – Nie zawsze chce parzyć pokrzywa...
I po ciemku, po ciemku bywałam szczęśliwa –>⁷¹

Powyższy fragment został przez Leśmiana skreślony, w kolejnej jego wersji czytamy:

M a r c . A może i tak było, że dni me powszednie
Pieszczonemi stopami deptałaś bezwiednie,
Jakby wolno ci było nie wiedzieć, że giną..
W ogrodach górowałaś przewagą żoniną –
Nad kwiatami, nade mną – pusty znak umowny,
Pusty a nieodparty, zły a nieodzowny.

Dzień twój jaśniał, by wszystkie porozwidniać cuda,
A mój – gasł. Nie wiedziałam, czy ciemność się uda?
Udała się... Nie każda parzy nas pokrzywa!
I po ciemku, po ciemku bywałam szczęśliwa.–⁷²

⁷¹ B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 72.

„MARCJANNA

A może i tak było, że dni me powszednie
Pieszczonemi stopami deptałaś bezwiednie,
Jakby wolno ci było nie wiedzieć, że giną...
W ogrodach górowałaś przewagą żoniną –
Nad kwiatami, nade mną – pusty znak umowny,
Pusty a nieodparty, zły a nieodzowny.

Dzień twój jaśniał, by wszystkie porozwidniać cuda,
A mój – gasł. Nie wiedziałam, czy ciemność się uda?
Udała się... Nie każda parzy nas pokrzywa!

I po ciemku, po ciemku bywałam szczęśliwa” (B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 19-20.).

⁷² B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 72.

W drugim odtworzeniu słów Marcjanny Leśmian wprowadza elementy sensualne, odwołujące się do wrażeń zmysłowych: kwiaty kontrastujące z pokrzywą oraz pieszczone (prawdopodobnie przez Sobstyła) stopy, którymi Krzemina „niszczy” szczęście Marcjanny. W innym miejscu dramatu Leśmian pracuje nad partiami wypowiedzianymi przez Krzeminę:

<K r z e m . Nie «znam»wiem –«, nie znam «tej maski. – »mgły twojej
–«. Nikt nigdy nic nie wie,

Każdy siebie wymija – Ptak nie na tem drzewie.

«A życie za oczami samo się przeżywa –»

«Ktoś do smutku się spóźnia – Ktoś w mgłę się ukrywa –

«A życie za oczami samo się przeżywa –»

Ktoś się spóźnia do smutku... Ktoś «w mgłę się»śmierć swą« ukrywa

A życie «za oczami» gdzieś za niego« samo się przeżywa

«A»I« ktoś właśnie, gdy »po«ranek zaświta na dworze,

Dowiaduje się nagle, że żyć już nie może –>⁷³

Już w tym skreślonym w całości fragmencie widać różne realizacje niektórych wersów. Kwestia Krzeminy zostaje powtórzona raz jeszcze w innej formie:

K r z e m . Nie wiem, – nie znam mgły twojej – I w oczach lęk nieba
<I wszystko nadaremnie, bo już nic nietrzeba –> I oczy nic nie

W brulionie wypowiedź Marcjanny zostaje powtórzona, w edycji została ona zamieszona raz, aby zachować spójność dzieła. Tak więc obydwu fragmentom rękopisu odpowiada ten sam fragment tekstu w edycji, który był cytowany w przypisie nr 67.

⁷³ B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 87.

„KRZEMINA

Nie wiem – nie znam mgły twojej. I w oczach – lęk nieba.

I oczy nic nie widzą, bo już nic nie trzeba –

I trudno takim oczom dowlec się do krzyża...

Każdy siebie wymija... To – bojaźń pobliza.

Ktoś do smutku się spóźnia – ktoś śmierć swą ukrywa.

A życie gdzieś bez niego samo się przeżywa –

I właśnie, gdy poranek zaświta na dworze,

Dowiaduje się nagle, że żyć już nie może” (B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 29.).

widzą, bo już nic nietrzeba –
<Nikt nic nie wie, ilu bogów tęskni w nim do krzyża – > I trudno
takim oczom dowlec się do krzyża..<

Każdy siebie wymija... To – bojaźń pobliza.

Ktoś do smutku się spóźnia – Ktoś śmierć swą ukrywa.

A życie gdzieś bez niego samo się przeżywa –

I właśnie, gdy poranek zaświta nadworze,

Dowiaduje się nagle, że żyć już nie może⁷⁴.

W tym drugim odtworzeniu słów Krzeminy pojawia się wątek religijny, wątek drogi do krzyża, jakiegoś ukrytego pragnienia kontaktu z Bogiem. Dzięki analizie brulionu jeszcze w kilku fragmentach, frazach skreślanych i dopisywanych można zauważyć, że Leśmian zmienia nacechowanie utworu z wiary w siły natury i wszechświata, na elementy bardziej religijne⁷⁵:

K r z e m .

[...]

Śmierć taka szaro bura. W jej szarość i burość

Wejdę, <by w nieskończoność jeszcze nieco> aby ku Bogu wzwyż

zblednąć i < urosnąć⁷⁶.

Fragment „by w nieskończoność jeszcze nieco” został skreślony, natomiast Leśmian

⁷⁴ B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 87-88.

W brulionie wypowiedź Krzeminy zostaje powtórzona, w edycji została ona zamieszona raz, aby zachować spójność dzieła. Tak więc obydwu fragmentom rękopisu odpowiada ten sam fragment tekstu w edycji, który był cytowany w przypisie nr 69.

⁷⁵ Na temat sposobu pojmowania Boga w poezji Leśmiana pisało wielu badaczy, np. zob. T. Cieślak, *Bóg i świat w poezji Bolesława Leśmiana*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 1998, s. 25-53; R. Milan, *Pieśń o Bogu. Poetycka teologia Bolesława Leśmiana*, Kraków 2021; C. Rowiński, *Człowiek i Bóg*, w: tegoż, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana*, Warszawa 1982, s. 159–161.

⁷⁶ B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 88.

„KRZEMINA

[...]

Śmierć taka szaro-bura. W jej szarość i burość

Wejdę, aby ku Bogu wzwyż zblednąć i urosnąć” (B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac.

D. Pachocki, dz. cyt., s. 30.).

dopisał „aby ku Bogu wzwyż zblednąć”. Nieskończoność, którą rozumiem jako tajemnicę świata, istnienia, odsłonięcie pozazmysłowych horyzontów, ale też granicę poznania ludzkiego zostaje zastąpiona postacią Boga, do którego bohater chce się wznieść. W pojęciu nieskończoności zawiera się również w pewien sposób właśnie tajemnica Boga, Absolutu, jednak ten akt kreacyjny – wprowadzenie imienia Boga – jest bardzo znamieny. Podobnie nacechowanie duchowe tekstu zostaje podkreślone w innym fragmencie brulionu, gdzie Leśmian w wypowiedzi Marcjanny wykreśla słowa „jakby nie chciała gadać”, natomiast dopisuje w tym miejscu frazę „jakgdybyś nie chciała się spowiadać”. Tego typu przemiany widoczne na kartach manuskryptu ukazują, w jakim kierunku ewoluował zamysł autorski, jak z koncepcji, w której to wszechświat i natura są punktem odniesienia dla bohaterów dramatu, w ich świat zostają włączone elementy duchowości wyrastającej więc niejako z pierwotnego poczucia związku z naturą.

Mimo dosłowności odtworzenia czy to słów, czy wydarzeń, zawsze są one tylko imitacją pierwotnej realizacji. Powinnością duchów jest nieustanne przeżywanie, ciągle na nowo, przełomowego momentu, punktu kulminacyjnego ich życia, jakim była chwila śmierci. Takie samo nienasycenie, niewyczerpanie myśli dręczyło zapewne Leśmiana w trakcie pracy nad brulionem *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*. Po wielokroć poeta powracał do pewnych partii tekstu, określonych obrazów, nakreślając je za każdym razem nieco inaczej, odkrywając nowe aspekty. Tak więc powtórzenie niektórych fragmentów tekstu, brulionowość utworu jest tekstologicznym odzwierciedleniem idei odtwarzania swych dziejów, która organizuje losy postaci dramatu. Dzięki obcowaniu czytelnika z „edycją brulionową” może on czytać utwór wielokierunkowo („ogłądać” go) a nie linearnie, jak w przypadku tradycyjnego wydania. Interpretacja dzieł pośmiertnych twórcy, dzięki „edycji brulionowej” nabiera głębi, ponieważ uwzględnia wielowymiarowość dzieła, łącząc w sobie aspekty filologiczne z analizą hermeneutyczną. Materialność tekstu (m. in. sposób zapisu) staje się w takim przypadku podstawą rozjaśniającą sens dzieła. W przypadku tekstów rękopiśmiennych sposób zapisu, kształt pisma, zmiany autorskie pozwalają na próby zrozumienia procesu tworzenia, odkrycia źródeł koncepcji artystycznej. Dlatego nieocenioną wartością w perspektywie interpretacyjnej stają się „edycje brulionowe” ukazujące one całe skomplikowanie tekstów rękopiśmiennych niewydanych za życia autora.

Kolejnym edytorskim rozwiązaniem problemów z tego typu dzieł brulionowym mogłoby być wydanie dokumentacyjne, zawierające dobrej jakości

fototypy brulionu i umożliwiające czytelnikowi obcowanie z „żywym” tekstem. Na stronie *verso* znajdowałyby się fotokopia karty rękopisu, natomiast na stronie *recto* umieszczonoby transliterację tekstu. Taki układ edycji umożliwiłby czytelnikowi swobodne konfrontowanie tych dwóch wersji, dając tym samym pełniejszy obraz kształtu dzieła brulionowego.

Innym wyjściem jest wersja cyfrowa tekstu (o projekcie edycji cyfrowych dramatów współczesnych pisałam we wstępie). Możliwości narzędzi cyfrowych mogłyby pozwolić na przedstawienie całości, złożoności niektórych fragmentów, nie zakłócając jednocześnie rytmu dramatu. Udostępnienie *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* w takim kształcie, dającym odbiorcy możliwość indywidualnego interpretowania niejasności utworu, mogłoby również wpłynąć na rozwój badań nad utworem.

4. Zdziczenie obyczajów pośmiertnych jako poemat fantastyczny

W świetle współczesnych badań określenie przez Leśmiana *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* poematem fantastycznym⁷⁷ nie jest oczywiste, mając na uwadze dramatyczną budowę utworu. Jak zauważa Magdalena Nabiałek „podtytuły utworów dramatycznych, szczególnie w okresie Młodej Polski, były często wyrazem sprzeciwu przeciwko jednoznacznym podziałom rodzajowym i gatunkowym”⁷⁸. Leśmian używa w tytułach i podtytułach dramatów tworzonych w latach 1910-1914 (*Pierrot i Kolombina*, *Skrzypek Opętany* – podtytuły odpowiednio *Baśń mimiczna w trzech przywidzeniach* oraz *Baśń Mimiczna w trzech Przywidzeniach / Baśń Mimiczna w trzech przywidzeniach; [Akt III Bajki o złotym grzebyku]*) określeń baśń oraz bajka. Ich wprowadzenie ma na celu nie tylko wyrażenie sprzeciwu wobec schematycznego ujmowania struktury dzieła, lecz także, a może przede wszystkim, zasugerować sposób rozumienia dramatu. A więc otwarty na baśniowy, intuicyjny sposób myślenia i ujmowania rzeczywistości.

Jeśli w pierwszych trzech utworach dramatycznych Leśmian używa określeń odnoszących się do gatunku baśni i bajki, to w chronologicznie dwóch ostatnich

⁷⁷ Bolesław Leśmian w wywiadzie z Edwardem Boyem z 1934 r. użył takiego określenia na *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. E. Boyé, dz. cyt., s. 549.

⁷⁸ M. Nabiałek, *Rozpad czy próba scalenia. Poemat dramatyczny na przełomie XIX i XX wieku*, „Litteraria Copernicana” 2022, z. 3, s. 58.

dramatach tworzy autorskie określenie „poemat” dla nazwania *Dziejby leśnej* oraz „poemat fantastyczny” odnośnie *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*.

Autor, kategoryzując w ten sposób dzieło, zwracał uwagę na jego poetyckość i konsekwentnie stosowaną strukturę wierszową. Współcześnie mianem poematu określa się na ogół dłuższy utwór poetycki o niejednorodnym charakterze rodzajowym, łączącym w sobie cechy zarówno epiki, takie jak: fabularność, narracyjność, realizm bohaterów, jak i liryki: subiektywizm ja lirycznego, refleksyjność, nasycenie środkami poetyckimi oraz forma wiersza⁷⁹. Jednak jeszcze teoretycy i krytycy epoki romantyzmu używali terminu poemat jako synonimu poezji, a także struktury wierszowej, ponieważ utwór poetycki oznaczał wypowiedź zorganizowana wersyfikacyjnie. W tym samym czasie tworzy się tendencja do określania tym terminem raczej dłuższych utworów lirycznych i nie używania go w stosunku do tych mniej obszernych⁸⁰. Maria Prussak analizując związki *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego z dziełami romantycznymi określiła IV część *Dziadów* Adama Mickiewicza poematem:

Przedstawia się jako Konrad, nosi jego kostium: czarny płaszcz, kajdany, ale swój monolog zaczyna od parafrazy tekstu Gustawa z części IV Mickiewiczowskiego poematu⁸¹.

Mickiewicz określił *Dziady* cz. III mianem: *Poema*. Podobnie jak dzieło Leśmiana *Dziadów* część IV jest utworem dramatycznym, ale odznacza się poetyckością równą niemal liryce. Dlatego związki *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* z lirycznością romantyczną są równie wyraźne, jak te łączące je z dramatami.

Określenie gatunkowe „poemat fantastyczny” podkreśla więc nierealistyczny, pozamysłowy aspekt świata przedstawionego *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*, a także liryczny wymiar utworu.

⁷⁹ Zob. G. Gazda, *Poemat*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 725-727.

⁸⁰ Zob. Ł. Ginkowa, *Poemat*, w: *Słownik literatury XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 707-709.

⁸¹ M. Prussak, *Przestrzenie „Wyzwolenia”*, w: *taż, Wyspiański w labiryncie teatru*, Warszawa 2005, s. 82.

4. „Tkwiąc w dramacie odwiecznym” – koncepcja powrotu dusz w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych*

Leśmianowska koncepcja powrotu dusz zmarłych przedstawiona przez poetę w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* wiąże ze sobą trzy przestrzenie/wymiary: brulionowość dzieła (o której wspominałam wcześniej), historię przedstawioną w dramacie oraz odwołanie do tradycji – najbardziej znanego w dziejach literatury polskiej przedstawieniem powrotu dusz – *Dziadów* Adama Mickiewicza (szczególnie część II), nawiązując tym samym do „romantycznej fantastyki cmentarnej” korzystając ze sformułowania Marii Dernałowicz⁸².

Miejszem akcji *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* jest cmentarz nocą, gdzie jedno z drzew, wyodrębnione spośród innych wiązką światła księżycowego (niczym reflektorem na scenie) zdaje się dawać znak do rozpoczęcia powrotu dusz zmarłych na ziemię. Jego przewodnia rola jest moim zdaniem zbliżona do funkcji Guślarza z obrzędu *Dziadów*. Swoim pojawieniem się, postać ta inicjuje dalszy ciąg zdarzeń:

Noc na cmentarzu. Księżyc rozwidnia ziemię tem światłem, które ma w sobie srebrną baczność wzmózonej nocą i czujnej na byle zjaw pustki. Jedno z drzew wyodrębnia się w tem < rozwidnieniu > świetle < , jak aktor tragiczny na scenie urojonego < z góry i > zawczasu istnienia, ażeby grać rolę innego drzewa i < swemu widzowi > swoim < widzom – grobom cmentarnym – powiedzieć to, co inne drzewo ma do powiedzenia. Z trzech mogił wynikają trzy Cienie Zmarłych: Sobstyl, Krzemina i Marcjanna. Ich rola jest trudniejsza. Nie tylko są sobą, lecz muszą nadto grać jeszcze rolę siebie samych, aby zadośćuczynić zagrobowym wymogom niepewnego ich jaźni tragizmu i stwierdzić w ten sposób tożsamość cierpień i bólów przeobrażonych na „dramat dla<księżyc>” nikogo<.

Wokół – śmierć i rosa. A nieco wyżej – próżnowanie światła nocnych i chwilowa nieobecność Boga.
_83.

⁸² Badaczka użyła tego sformułowania w odniesieniu do ballad romantycznych (Zob. M. Dernałowicz, *Adam Mickiewicz*, Warszawa 1969.).

⁸³ B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 57.

„Noc na cmentarzu. Księżyc rozwidnia ziemię tem światłem, które ma w sobie srebrną baczność wzmózonej nocą i czujnej na byle zjaw pustki. Jedno z drzew wyodrębnia się w tem świetle jak aktor tragiczny na scenie urojonego zawczasu istnienia, ażeby grać rolę innego drzewa i swoim widzom – grobom cmentarnym – powiedzieć to, co inne drzewo ma do powiedzenia. Z trzech mogił wynikają trzy Cienie Zmarłych: Rozkres, Krzemina i Marcjanna. Ich rola jest trudniejsza. Nie tylko są sobą, lecz muszą nadto grać jeszcze rolę siebie samych, aby zadośćuczynić zagrobowym wymogom niepewnego ich jaźni tragizmu i stwierdzić w ten sposób tożsamość cierpień i bólów przeobrażonych na «dramat dla nikogo».

Duchy w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* powracają, aby zadośćuczynić „zagrobowym wymogom niepewnego ich jaźni tragizmu i stwierdzić w ten sposób tożsamość cierpień i bólów przeobrażonych na «dramat dla księżycy» nikogo»”.

Czym są „zagrobowe wymogi”? Określenie „zagrobowe” odnosi się zapewne do przestrzeni, w której zmarły znajduje się po śmierci. Nie dotyczy ono jednak ciała, które znajduje się w grobie. „Za grób” przenika natomiast dusza i to właśnie jej dotyczą owe zasady, którym musi się poddać. Sformułowanie „zagrobowe wymogi” jest w moim odczuciu nawiązaniem do sytuacji dusz czyścicowych z *Dziadów* część II, gdzie każda z pojawiających się zjaw, aby dostąpić zbawienia musi najpierw odpokutować swoje grzechy. Zanim tego nie zrobi, lub zanim ktoś jej nie pomoże, dusza nie dostąpi nieba.

Celem powrotu duchów w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* jest odtworzenie na nowo własnych dziejów, by w tym procesie zyskać wiedzę o sobie, zrozumieć swój ziemski byt, poznać przyczynę cierpień. Dzięki ponownemu przeżyciu kluczowego momentu wspólnej historii, postaci odkrywają nieznanne im wcześniej niuanse. Tak np., Krzemina która była przeświadczona, że sama podjęła decyzję o własnej śmierci:

Krzem.

[...]

Sama siebie dobiłam! Tyś tylko patrzyła!..

Marc. Raz pomogłam –

Krzem. Raz? Kiedy?

Marc. Już przy ujściu >w< wieczność –

Musiałam...Raz ostatni – już była – konieczność...

I upadłaś...⁸⁴

Wokół – śmierć i rosa. A nieco wyżej – próżnowanie świateł nocnych i chwilowa nieobecność Boga” (B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 9.).

⁸⁴ B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 101.

„KRZEMINA

[...]

Sama siebie dobiłam! Tyś tylko patrzyła!...

Dzięki powtórce dziejów dowiaduje się, że to jednak Marcjanna zadała ostateczny cios. Odtworzenie pozwala jednak nie tylko zyskać nową wiedzę, ale czasami nawet zaprzeczyć temu, co dusza wiedziała wcześniej:

Krzem.

[...]

A dzisiaj ja – pieszczotą twoją niestwierdzon <--->ą< –

Zmałałam – żaden szept mię już dziś nie przekona!

Już nie wiem nic o sobie z tego, com wiedziała – ⁸⁵

Dotarcie do prawdy o samym sobie, zyskanie pełni samoświadomości nie jest możliwe:

Marc.

[...]

Motyl, rosnąc w powietrzu, przyleciał od miedzy –

Wszystko dzieje się z wiedzą o własnej niewiedzy.

Krzem. I wszystko ledwo sobie – siebie «swój byt» przypomina....

Wszystko sobie za ledwo swój byt przypomina.>⁸⁶

MARCJANNA

Raz pomogłam –

KRZEMINA

Raz? Kiedy?

MARCJANNA

Już przy ujściu w wieczność –

Musiałam...Raz ostatni – już była – konieczność...

I upadłaś...” (B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 41.).

⁸⁵ B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 75.

„KRZEMINA

[...]

A dzisiaj ja – pieszczotą twoją nie stwierdzona –

Zmałałam – żaden szept mię już dziś nie przekona!

Już nie wiem nic o sobie z tego, com wiedziała –” (B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac.

D. Pachocki, dz. cyt., s. 23.).

⁸⁶ B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 122.

„MARCJANNA

Już motyl byt swój skrzydeł przekroczył łopotem,

Bohaterom Leśmiana nie wystarczy jeden powrót i opowiedzenie swoich losów, jak dzieje się w *Dziadach* w przypadku dusz czyścicowych, ponieważ będą powracać po wieczność. Kolejny powrót nie jest już tym samym powrotem, choć „słów ceniom nie zabraknie”, to każde odtworzenie jest już czymś innym, ponieważ zmieniają się okoliczności, nawet te same słowa wypowiedziane w innym momencie, nabierają innego znaczenia. Tę prawdę o nietożsamości kolejnych powrotów wypowiada Krzemina:

Krzem. Wracamy, jak liść wraca do drzewa – na drzewie
A szum szumi i mija... Szum szumi i nie wie...
Tak wracamy, by sobie – samym siebie skąpić.
I by miejsca nikomu, a jednak ustąpić.
I wracamy raz jeszcze i teraz i potem, –
Lecz nasz powrót – nie naszym już <p>b<ywa powrotem⁸⁷.

W powrocie Leśmianowskich duchów brak tej nadziei, którą żywiły duchy podczas obrzędu dziadów (u Mickiewicza). Najważniejszą wartością dla romantyków była pamięć. Duchy przybywające do kaplicy cmentarnej posiadały pamięć całego swego bytu, zyskiwały wiedzę o swoim losie, wiedziały, w jaki sposób zawiniły. Dawaly

A skrzydła do łopotu spóźniły się nieco –
Teraz się dosnuwają i – zwiększone – lecą –
Już drugi, jakby w tęczach wieczności nie dospał,
Leci w księżyc po ogień dla swych barw na rozpał.
I trzeci z czworgiem purpur przyfrunął od miedzy,
Wszystko dzieje się z wiedzą o własnej niewiedzy!” (B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 51-52.). W tym miejscu tekst w edycji się kończy, następujące później słowa Krzeminy nie zostały uwzględnione podczas ustalania kształtu dzieła.

⁸⁷ B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 116.
„KRZEMINA

Wracamy, jak liść wraca do drzewa – na drzewie
A szum szumi i mija... Szum szumi i nie wie...
Tak wracamy, by sobie – samym siebie skąpić.
I by miejsca nikomu, a jednak ustąpić.
I wracamy raz jeszcze i teraz, i potem,
Lecz nasz powrót – nie naszym już bywa powrotem” (B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 49.).

również przestrogi ludziom zgromadzonym w kaplicy, co wpływało na wartość dydaktyczną utworu. Choć wydaje się, że podobnie w *Zdriczeniu obyczajów pośmiertnych* – pamięć jest kategorią nadrzędną, to jest ona jednak dwoista, tak jak natura ludzka i ułomna, tak, jak człowiek Leśmiana. Nie otrzymamy jednoznacznej oceny moralnej każdego z duchów, jak ma to miejsce u Mickiewicza, ale obraz pełen niejasności i psychologicznej głębi. Dlatego całkowita wiedza o własnym bycie jest dla duchów niedostępna. Możliwe jest jedynie zbliżenie się Prawdy. Niemożność odkrycia Tajemnicy świata zobrazowana została w końcowych fragmentach dramatu, gdzie postaci zbliżają się do drzewnego płotu, przez którego szpary podglądają rozkwitającą przyrodę, ale nie mogą jej dotknąć ani zrozumieć, pozostaje im jedynie zachwyty. Natura jest zarówno swoistym medium, dzięki któremu dusza może doświadczyć Boga, jak i barierą dla wszelkich działań rozumowych, opartych na nauce i logice. Płot odgradzający dusze od nieskończoności⁸⁸ jest drewniany. Owo ograniczenie staje się wtedy istotą bytu ludzkiego. Tylko przestrzeń poza płotem można nazwać światem żywych, pozostała należy do świata pośmiertnego. Zagłębienie przez szpary w płocie może być interpretowane jako próba empirycznego poznania tajemnicy świata, a także swego rodzaju zmagania poety, aby nazwać materialnym światem przestrzeń niematerialną. Poeta jako mistrz słowa stwarza, tak jak Bóg słowem powołał świat do istnienia.

Zagadnienie materialności duchów, czy może lepiej bytów powracających z zaświatów, u Mickiewicza jest złożone. Postaci przywołane w obrzędzie dziadów nazywane są: duszeczkami, aniołkami (pierwsze duchy), duchem, upiorem, potworą (Widmo), anielską postacią, Bogarodzicą, duszeczką (Dziewczyna), marą, widmem, duchem młodym, szkaradą, straszylem (ostatnie Widmo). A kiedy na tego ostatniego ducha nie działają żadne zaklęcia wypowiedane przez Guślarza, mówi on: „Pasterko, znasz tę osobę?”. Gdy okazuje się, że postać, która wyszła z grobu opiera się guśłom, jest to znak, że jest ona czymś, co wymyka się rozumowi, jest bardziej człowiekiem, niż duchem. Podobnie człowiekiem określany jest bohater ballady *Upiór*:

[...]

Cóż to za człowiek? – Umarły.

[...]

⁸⁸ Tu w znaczeniu przestrzeni idealnej, alternatywy przestrzeni realnej (o znaczeniach słowa „nieskończoność” w poezji Leśmiana pisał np.: zob. W. Cockiewicz, *Metaforyka Leśmiana (Analiza lingwistyczna)*, Kraków 2011, s. 108-110.).

Czymże ten człowiek? – Upiorem⁸⁹.

Określany jest także „nocnym człowiekiem”. Wydaje się, że miłość, pragnienie ponownego złączenia się z ukochaną sprawia, że postaci określane są jako osoby, a nie duch, czy mara. To uczucie ogromnej miłości, które jest w stanie przewyciężyć śmierć łączy ciało i duszę zmarłego z ziemią.

Mickiewicz odwołuje się do tradycyjnego sposobu przedstawiania dusz zmarłych, nieposiadających ciała, czyli dusz czyścicowych, jest to albo postać aniołka (lekkie grzechy), albo ducha unoszącego się nad ziemią (średnie grzechy), albo upiora (grzechy ciężkie). Natomiast w odniesieniu do zjawy posiadającej ciało: przedstawia obraz żywego trupa – ta postać jest dużo bardziej tajemnicza, do tego stopnia, że, jak mówi Guślarz „to jest ponad rozum człowieczy!”⁹⁰.

Natomiast postaci pojawiające się w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* posiadają poniekąd cechy wszystkich rodzajów Mickiewiczowskich zjaw, ponieważ ich rola jest podwójna, są sobą – a więc duszami zmarłych, ale grają również role siebie samych za życia, którego krytyczny moment organizowało uczucie miłości. Postaci są nazwane przez Leśmiana „Cieniami zmarłych”. Co oznacza, że stanowią jedynie zarys swej dawnej ludzkiej sylwetki, tak jak cień jest tylko niedokładną, zniekształconą imitacją żywej postaci. Może cień jest poetycką personifikacją duszy? Księżyc, który jest źródłem światła tworzącego cień, który w pewien sposób przywołuje Cienie na ziemię, jest moim zdaniem obrazem wszechświata, którym rządzi tajemnicze, jak sam księżyc, prawo ciągłego ruchu i rozwoju. Co niezwykle interesujące, szczególnie w kontekście możliwości inscenizatorskich, Cienie pojawiają się same, bez obiektu, który je rzuca. Cienie są więc z jednej strony materialne, związane ze swoim ziemskim ciałem, z drugiej strony ich „cielesna” postać jest niezwykle krucha i ulotna. Świadczą o tym słowa Sobstyła:

Sobst. Jakżem <dzisiaj noc całą>nocy dzisiejszej< sam <w><sobie
daleczał >siebie niweczył!
B<yle<wiatr>mrok<, <byle szelest moim snom zaprzeczał →
moim prawom, do zieleni przeczył –

⁸⁹ A. Mickiewicz, *Dziady. Poema*, w: tegoż, *Utwory dramatyczne*, oprac. Cz. Zgorzelski, dz. cyt., s. 9.

⁹⁰ A. Mickiewicz, *Dziady cz. II*, dz. cyt., s. 37. Na ten temat pisała Zofia Stefanowska: Z. Stefanowska, *Próba zdrowego rozsądku. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 2001.

Ażem w sobie się zawziął i miną nadrabiał,
Spożywając mgłę świeżą, jak wieczności nabiął,
By posilić słabnącą zdolność nieistnienia.
Trudno – nie być! A trudniej zdmuchnąć ślad cierpienia!
Uśmiech – <złudą jest tylko>warg jest ułudą<. Miłość – łyzy ci
Zmącą. –
To tylko, co nas wiąże z jawnością bieżącą,
Trwa, <błędnie> <głośno>wrogo< pobrzękując wydarzeń
łańcuchem –
Zbrodni zowąd nie cofniesz – <ni ciałem>choćbyś mdlała<, ni
duchem.
Zmór się stanie dobytkiem – twoja i niczyja –
Raz zabiłaś, a ona coś tam wciąż zabija.
>Bo to już bezpowrotność... Poznasz zawsze po niej
Tę właśnie rzeczywistość, od której duch stroni
Na tej drodze gdzie ona nić swoją przewleka, –
Bóg – wymija wciąż Boga, a człowiek człowieka.<

<Ty się już nie powtórzysz w rozwianem istnieniu,
A ona wciąż się w twojem powtarza imieniu ->⁹¹

⁹¹ B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 59-60.

„ROZKRES

Jakżem nocy dzisiejszej sam siebie niweczył!
Byle mrok, moim prawom, do zieleni przeczył –
Ażem w sobie się zawziął i miną nadrabiał,
Spożywając mgłę świeżą, jak wieczności nabiął,
By posilić słabnącą zdolność nieistnienia.
Trudno – nie być! A trudniej zdmuchnąć ślad cierpienia!
Uśmiech – warg jest ułudą. Miłość – łyzy ci zmącą.
To tylko, co nas wiąże z jawnością bieżącą,
Trwa, wrogo pobrzękując wydarzeń łańcuchem –
Zbrodni zowąd nie cofniesz – choćbyś mdla[a?] duchem.
Zmór się stanie dobytkiem – twoja i niczyja –
Raz zabiłaś, a ona coś tam wciąż zabija.
Bo to już bezpowrotność... Poznasz zawsze po niej
Tę właśnie rzeczywistość, od której duch stroni.
Na tej drodze gdzie ona nić swoją przewleka,

Chciałabym się na tym fragmencie *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* zatrzymać, ponieważ Sobstyl wypowiada tu niemal całość zasad rządzących powrotem z zaświatów. O celu, jakim jest kształtowanie świadomości mówiłam wcześniej. Dusze powracają na ziemię, ale skąd? O ile Mickiewicz odwołuje się do chrześcijańskiej koncepcji życia wiecznego i trzech miejsc, w których dusze mogą przebywać po śmierci, czyli czyśćca, nieba i piekła, o tyle Leśmian przekracza ten sposób myślenia, co dzieje się z duszą po śmierci, tworząc miejsce, a właściwie bezmiejsce, w którym znajduje się dusza po śmierci. Jest to zaświat, beczas – nieistnienie. Celem dusz zmarłych jest nie istnieć, móc cieszyć się nieistnieniem.

Jadło i napoje, które w *Dziadach* mają pomóc duszom czyśćcowym trafić do nieba, zostały twórczo przetransponowane do świata *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*, powtórzę jeszcze raz fragment z wcześniejszego cytatu wypowiedzi Sobstyla:

Sobst.

[...]

Ażem w sobie się zawziął i miną nadrabiał,
Spożywając mgłę świeżą, jak wieczności nabiął,
By posilić słabnącą zdolność nieistnienia.
Trudno – nie być! A trudniej zdmuchnąć ślad cierpienia!⁹²

„Wieczności nabiąłem”, czyli jadłem mogący zapewnić Leśmianowskie niebo, jest „świeża mgła” – coś równie ulotnego jak same postaci dramatu. Nie może dziwić, że

Bóg – wymija wciąż Boga, a człowiek człowieka” (B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 10.).

⁹² B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 59.

„ROZKRES

[...]

Ażem w sobie się zawziął i miną nadrabiał,
Spożywając mgłę świeżą, jak wieczności nabiął,
By posilić słabnącą zdolność nieistnienia.
Trudno – nie być! A trudniej zdmuchnąć ślad cierpienia!” (B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 10.).

pokarm nie jest w stanie pomóc Sobstylowi nieistnieć, wszak i u Mickiewicza jadło i napoje nie pozwoliły wszystkim duszom dostać się do nieba.

Dusze czyścicowe z obrzędu Dziadów powracają na ziemię przyzwane wypowiedzianymi przez Guślarza zaklęciami. Warunkami niezbędnymi są również odpowiednie czas i miejsce. Kaplica, lub przestrzeń niedaleko cmentarza, noc w dzień zaduszny. Jest to kolejny element, który Leśmian poddaje transformacji. Miejszem jest cmentarz, natomiast czas nie został określony, dzięki końcowym fragmentom dramatu, gdzie postaci zachwycają się rozkwitającą na wiosnę przyrodą, można go określić, jako początek wiosny – okres związany z Wielkanocą, zmartwychwstaniem, nowym życiem. Natomiast czynnikiem przywołującym duchy są echa zdarzeń z przeszłości. Leśmian wydaje się mówić tu o swoistym efekcie motyla:

Sobst.

[...]

To tylko, co nas wiąże z jawnością bieżącą,

Trwa, <błędnie> <głośno>wrogo< pobrzękując wydarzeń

łańcuchem –

Zbrodni zowąd nie cofniesz – <ni ciałem>choćbyś mdlała<, ni
duchem.

Zmór się stanie dobytkiem – twoja i niczyja –

Raz zabiłaś, a ona coś tam wciąż zabija⁹³.

Dawne czyny trojga ludzi wpływają na terażniejszość, echa tych zdarzeń powracają niczym fala i wiążą dusze z ziemią. Tak więc właściwie to duchy same siebie wzywają do powrotu. Źródła Leśmianowskiego powrotu dusz tkwią głęboko w jego poetyckiej filozofii, w której najważniejszą wartością jest ruch. Prawa wszechświata, które

⁹³ B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 59.

„ROZKRES

[...]

To tylko, co nas wiąże z jawnością bieżącą,

Trwa, wrogo pobrzękując wydarzeń łańcuchem –

Zbrodni zowąd nie cofniesz – choćbyś mdlał[a?] duchem.

Zmór się stanie dobytkiem – twoja i niczyja –

Raz zabiłaś, a ona coś tam wciąż zabija” (B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 10.).

rzędzą postaciami dramatu są niejasne, wręcz intuicyjnie odbierane przez Cienie. Czym jest dla nich powrót na ziemię mówi Rozkres:

Roz. Nie płacz! Nie płacz! Śmierć widzi... Nie wolno! Nie trzeba!
Powróćmy tam jeszcze wąwozem od nieba –
I na końcu wąwozu, <[uziemszczony?]>opętany< trwaniem
Będę czekał na ciebie – <[cielesnem?]>strasliwym czekaniem.
Nikt na świat nie przychodzi – lecz tylko powraca...
To – praca, wszystkich zmarłych umówiona praca
<Krzem.> I cmentarz ma [swe?] płoty! Z po za tego płot<a>u<
Ktoś poda <nowy odzew>imię Boga< i znak do powrotu!⁹⁴

Powrót dusz z zaświatów, to praca wszystkich zmarłych, konieczność, a nie szansa na zbawienie, jak ma to miejsce u Mickiewicza. Dla Leśmianowskich Cieni powrót to konieczna praca, która będzie trwała wiecznie. Jedynie w ruchu nieustannych, wiecznych powrotów byt może uzyskać samoświadomość:

Krzem. <To prawda, że tak mówił...> <Tak mówił i tak patrzył>
Pamiętam... <pamiętam>I dziś w nocy leżałam bezdomnie<
Obok niego – <to prawda> bez płaczu<, a on milczał do mnie,
<I nie śmiałam zapłakać>

[Fragment zapisany na górnym marginesie następnej karty. Bez wskazania miejsca wstawienia].

>I nie mogłam – nie śmiałam zapłakać w noc ciemną –
By od łez się dowiedzieć, co się stało ze mną?
[Na marginesie: Gdybym]

⁹⁴ B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 116.

„ROZKRES

Nie płacz! Nie płacz! Śmierć widzi... Nie wolno! Nie trzeba!

Powróćmy tam jeszcze wąwozem od nieba –

I na końcu wąwozu, opętany trwaniem

Będę czekał na ciebie – strasliwym czekaniem.

Nikt na świat nie przychodzi – lecz tylko powraca...

To – praca, wszystkich zmarłych umówiona praca

I cmentarz ma [swe?] płoty! Spoza tego płotu

Ktoś poda imię Boga i znak do powrotu!” (B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 49.).

Czułam, że nie powinna... A łza, póki płynie,
Wie wszystko – Potem nie wie, bo już sama ginie
[...]”⁹⁵.

„Łza póki płynie wie wszystko”, zna swój cel, gdy ruch zamiera znika cel i świadomość. Właśnie w takim momencie kształtowania się tożsamości, nadawania imienia nie tylko światu wokół, lecz także samemu sobie, ukazuje nam bohaterów Leśmian. Ich triumf, czyli zyskiwanie samoświadomości nierozzerwalnie łączy się z klęską ponownego odgrywania losów, które nigdy nie zakończy się zbawieniem. Jednak czy na pewno? Czy właśnie w rytmie kolejnych, nieustannych powtórzeń nie zawiera się radość z nieśmiertelności rytmu świata i zdolności do zmartwychwstania? Tu widoczne jest nawiązanie do dramatu misteryjnego, misteryjności. W studium *U źródeł rytmu* Leśmian pisał:

Fakt życiowy jest bezpowrotny i niepowtarzalny i na tym polega jego tragizm. Ani zbrodni popełnionej, ani lat ubiegłych cofnąć nie można. [...]

Rytm jest powrotny i powtarzalny i na tym polega jego weselność. Skoro grzech i zbrodnia wkroczą do krainy Sztuki, przestają być nagle grzechem i zbrodnią. W krainie owej, oderwanej od faktu wraz z jego bezpowrotnością, panuje nieustanne faktu odkupienie i wyzwolenie. Fakt odmienia w niej swą postać, zdobywa utraconą w grzechu pierwotnym możliwość powtarzania się w sobie i odradzania, dostępuje wreszcie pokuty znanej tym i owym upiorom, skazanym na conocne powtarzanie raz popełnionej zbrodni, która w ten sposób wybiega ponad poziom i słusność karalności ludzkiej. To, co rytm ogarnął, nieśmiertelnie i prawom ziemskim wymyka się bezwiednie. [...]”⁹⁶.

Tradycja Mickiewiczowskich *Dziadów* zyskuje w dramach Leśmiana nową postać. Nie jest obrzędem, ale zasadą wszechświata, sposobem życia pośmiertnego. Powrót dusz

⁹⁵ B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 79.

„KRZEMINA

Pamiętam... I dziś w nocy leżałam bezdomnie
Obok niego –to prawda, a on milczał do mnie,
I nie mogłam – nie śmiałam zapłakać w noc ciemną –
By od łez się dowiedzieć, co się stało ze mną?
Czułam, że nie powinna... A łza, póki płynie,
Wie wszystko – Potem nie wie, bo już sama ginie
[...]”(B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 25.).

⁹⁶ B. Leśmian, *U źródeł rytmu*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, red. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 56.

ukazany jest z perspektywy zmarłych, a nie żywych. Zabieg ten – zmiana punktu widzenia świata – potęguje dramatyzm utworu. Sprawia, że obcuje się z „zaświatami” nie pośrednio – poprzez opis, ale bezpośrednio – poprzez doświadczenie, ponieważ odbiorca może doświadczyć powrotu duchów.

Na cmentarzu w dramacie Leśmiana nie pojawiają się ludzie (inaczej niż w dziele Mickiewicza). Wydaje mi się jednak, że nie oznacza to, że w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* nie ma ludzi. A jedynie, że Leśmian zaprojektował dla nich inne miejsce, inną przestrzeń niż cmentarz i łąka – przestrzeń odbioru dzieła. I tak, jak w końcowych partiach tekstu postaci podglądają świat poza płotem, tak człowiek patrzy na świat Cieni i się mu przygląda, ale nie może przekroczyć tej granicy, jaką są ramy dramatu.

Dlaczego Leśmian wybrał formę dramatyczną dla stworzenia dzieła, którego korzenie sięgają tradycji powrotu dusz zmarłych na ziemię? Wydaje się mało prawdopodobne, by *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* było inspirowane wizualizacją *Dziadów*. Poeta prawdopodobnie nie widział pierwszej realizacji teatralnej Mickiewiczowskiego dramatu w reżyserii Stanisława Wyspiańskiego, która odbyła się 31 października 1901 roku w Teatrze Miejskim w Krakowie, co mogłoby uzasadniać jego decyzję. Poeta do połowy 1901 roku Leśmian studiował w Kijowie, później przeniósł się do Warszawy, o jego obecności w Krakowie pod koniec października 1901 roku, nie udało mi się znaleźć żadnych informacji. Dramat zajmował jednak w świadomości twórczej Leśmiana ważne miejsce. Świadczy o tym jego działalność praktyczna, w roku 1911 prowadził w Warszawie nowatorski Teatr Artystyczny, zaś w latach 1916-1917 pełnił w Łodzi funkcję kierownika literackiego Teatru Polskiego, co wskazuje na to, że sceniczne realizacje utworów dramatycznych były mu bliskie⁹⁷. Choć żaden z dramatów Leśmiana nie został wystawiony za jego życia, poeta pisząc je, miał na uwadze wymogi sceny teatralnej. Podkreśla to dbałość opisów wprowadzanych na scenę rekwizytów, czy uwaga jaką poświęcał efektom świetlnym. Badacze języka Leśmiana podkreślają także cechy dramatyczne jego tekstów. Podobnie romantycy uznawali dramat za gatunek najlepiej odpowiadający ich epoce. Wyjątkowy status dramatu w epoce romantyzmu oraz w działalności artystycznej i teoretycznej Leśmiana mógł więc stać się powodem, dla którego to dramat, a nie liryka, stał się formą, w której poeta ukazał swoją wizję powrotu dusz zmarłych. Ponadto Leśmian był twórcą

⁹⁷ Zob. J. M. Rymkiewicz, dz. cyt., s. 193-198.

przekonanym o ponadczasowości tematów literackich, co wybrzmiewa w jego esejach teoretycznych właśnie na temat teatru⁹⁸. Mity i archetypy, które Leśmian przekształca, są znane od wieków (tak jak tradycja obrzędu dziadów), dzięki temu autor może prowadzić swoisty dialog z odbiorcami swoich utworów. Na temat wykorzystania „sztuk minionych” poeta pisał pod koniec życia, w szkicu *Intermedia literackie (Stylowy teatr historyczny)*, datę powstania eseju – 1937 rok, ponieważ jest to również czas, kiedy Leśmian prawdopodobnie tworzył *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*:

W okresie bieżącym – w okresie chorym na dotkliwy brak repertuaru, tego rodzaju teatr stylowy miałby tę przewagę nad innymi teatrami, że posiadałby już z góry zapewniony i wyłączający wszelką konkurencję repertuar. Poza tym zdarza się czasem, że jakiś zamierzchły, na pozór już umarły dramat staje się niespodzianą dla reżysera pobudką do stworzenia nowych pomysłów teatralnych. Sen dawny śni się raz jeszcze, ale po nowemu... Nikt się po nim nie spodziewał takich czarodziejskich zdolności – nikt się nie domyślał, że w jego wnętrzu tkwi czar – urok – zamierzchła łza – obumarły uśmiech, który wyobraźni reżysera da treść do pełnej nowego życia scenicznego twórczości⁹⁹.

Rozpatrując cytowany fragment *Intermediów literackich* w perspektywie sposobu czytania przez Leśmiana Mickiewiczowskich *Dziadów*, zwraca uwagę fakt, że widział on w tradycji literackiej przyczynek do własnej „pełnej nowego życia” twórczości. W związku z tym wszelkie aspekty łączące dzieła należy traktować jako przestrzenie artystycznego dialogu, a nie proste przeniesienie.

Leśmian publikację *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* zapowiadał w wywiadzie udzielonym Edwardowi Boyé w 1934 roku. Utwór miał stać się, wraz z dwoma innymi poematami, częścią zbioru wierszy. Tak się jednak nie stało, być może ze względu na brulionowy charakter rękopisu. Natomiast utwór, który „ma za treść zdarzenie ze świętym Makarym” został, zgodnie z intencją poety, zamieszczony w wydanym pośmiertnie tomie *Dziejba leśna*.

⁹⁸ Najpełniej założenia stylizacji poeta zdefiniował w artykule *O sztuce teatralnej* (Zob. B. Leśmian, *O sztuce teatralnej*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, dz. cyt., s. 170-177.).

⁹⁹ B. Leśmian, *Intermedia literackie (Stylowy teatr historyczny)*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, dz. cyt., s. 230.

Rozdział II

Dziejba leśna – w stronę dramatu metafizycznego

Utwór dramatyczny *Dziejba leśna* ukazał się drukiem w pośmiertnym tomie dzieł Leśmiana o tym samym tytule, wydanym w Warszawie między 27 listopada a 3 grudnia 1938 roku¹, w „Serii nowej” pt. *Pod znakiem poetów*, w oficynie Jakuba Mortkowicza². Wydanie to uznawane jest współcześnie za jedyny przekaz dramatu, rękopisy się nie zachowały³. Zbiór wierszy pt. *Dziejba leśna* o wymiarach 12,5 x 21 cm zawiera portret autora (na nienumerowanej karcie poprzedzającej wstęp), poniżej umieszczono reprodukcję jego podpisu. W wydaniu znajdują się utwory różnorodnie gatunkowo. Oprócz dramatu i dwóch poematów edycja zawierała także wiersze, które ułożono w cztery cykle. Podział zbioru jest charakterystyczny dla poprzednich tomów poezji takich jak: *Sad rozstajny* (1912), *Łąka* (1920), *Napój cienisty* (1936), które również składają się z kilku cykli⁴. Jednak w przypadku *Dziejby leśnej* kolejne części są oznaczone cyframi rzymskimi, nie mają tytułów, zaś cykle wydzielane przez autora (w wymienionych tomach poetyckich) zawsze posiadają tytuły, a czasami również

¹ Datę ukazania się zbioru wierszy pt. *Dziejba leśna* podają za: J. Trznadel *Kalendarium leśmianowskie. Życie i twórczość w układzie chronologicznym*, Warszawa 2016, s. 275.

² B. Leśmian, *Dziejba leśna*, zebrał i do druku przygotował A. Tom, dz. cyt.

³ Wieloletni badacz i edytor dzieł Leśmiana stwierdza, że: „bezpownotnie chyba przepadły, w czasie warszawskiego powstania, liczne redakcje utworów zamieszczonych w *Dziejbie leśnej*” (J. Trznadel, Przepisy, w: B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Poezje zebrane*, red. J. Trznadel, Warszawa 2010, s. 740.). Na temat losów spuścizny po poecie pisałam we wprowadzeniu (Zob. także: D. Pachocki, *Walizka Leśmiana. Losy ocalonych rękopisów*, Lublin 2019; D. Pachocki, *Laboratorium filologa. Rękopisy Bolesława Leśmiana Studia przypadków*, Warszawa 2020.).

⁴ B. Leśmian, *Sad rozstajny*, Warszawa 1912. Tytuły cykli: *Pieśni mimowolne*, *Zielona godzina*, *Z księgi przeczuć*, *Aniołowie*, *Oddaleńcy*, *Poematy zazdrosne*, *Nieznana podróż Sindbada-Żeglarza*.

B. Leśmian, *Łąka*, Warszawa 1920. Tytuły cykli: *W zwiewnych nurtach kostrzewy*, *Ballady*, *W malinowym chróśniaku*, *Pieśni kalekujące*, *Trzy róże*, *Noc bezsenna*, *Ponad brzegami*.

B. Leśmian, *Napój cienisty*, Warszawa 1936. Tytuły cykli: *Powieść o rozumnej dziewczynie*, *Postacie*, *W chmur odbiciu*, *Mimochodem*, *Spojrzyście*, *W nicość sniąca się droga*.

Wszystkie tytuły podane z zachowaniem pisowni pierwodruków.

dedykacje⁵. Uznaję to za przesłankę, świadczącą o tym, że to edytorzy, Zofia Leśmianowa oraz chrzestny syn poety – Alfred Tom⁶, może także Mortkowicz⁷, chcieli dostosować edycję *Dziejby leśnej* do budowy wcześniejszych wydań poezji Leśmiana. Wydaje się jednak, że to sam autor wprowadził taki podziałów. Nakład zbioru wynosił 1200 egzemplarzy. Książka liczy 95 stron, zaś utwór dramatyczny *Dziejba leśna* znajduje się na kartach od 73 do 91. Podczas prac nad przygotowaniem zbioru do publikacji edytorzy nadali własne tytuły niektórym lirykom – ujęto je w nawiasy kwadratowe, aby zaznaczyć ingerencję. Warto podkreślić, że tytułu *Dziejba leśna* nie oznaczono w ten sposób, co jest sygnałem, że został nadany przez Leśmiana.

⁵ Wszystkie dedykacje, oprócz jednej, znajdują się w tomie *Napój cienisty* wydanym w tym samym czasie, gdy mogły powstawać utwory, które znalazły się w tomie *Dziejba leśna*.

Spis dedykacji:

Poemat *Ląka*: „Miriamowi” (B. Leśmian, *Ląka*, w: tegoż, *Ląka*, dz. cyt., s. 181).

Dziewczyna: „Władysławowi Jaroszkiewiczowi, Jego entuzjastycznym zapałom dla dzieł twórczych i szczerym wyczuciom dla czarów poetyckich” (B. Leśmian, *Dziewczyna*, w: tegoż, *Napój cienisty*, dz. cyt., s. 35.).

Dżanana: „Herminji Naglerowej z wyrazami uznania i przyjaźni nieustannej” (B. Leśmian, *Dżanana*, w: tegoż, *Napój cienisty*, dz. cyt., s. 41.).

Pan Błyszczczyński: „Kazimierzowi Wierzyńskiemu, Jego żywotnym zmaganiom się z upiorami współczesności i zdobyczym przeobrażeniami twórczym” (B. Leśmian, *Pan Błyszczczyński*, w: tegoż, *Napój cienisty*, dz. cyt., s. 193.).

Eljasz: „Adamowi Szczerbowskiemu, w imię wspólnej wiary w zwycięstwo sztuki nad rozpanoszoną zmorą szarego człowieka” (B. Leśmian, *Dżanana*, w: tegoż, *Napój cienisty*, dz. cyt., s. 201.).

Dwaj Macieje: „Drogiemu przyjacielowi, Franciszkowi Fiszerowi, z pełnym wzruszenia uznaniem dla smutnych i wesołych cudów Jego cygańskiego żywota i ze szczerym zachwytem dla Jego wiecznie młodych uniesień i pomysłów metafizycznych” (B. Leśmian, *Dżanana*, w: tegoż, *Napój cienisty*, dz. cyt., s. 209.).

⁶ 24 października 1915 roku Leśmian był „świadkiem na chrzcie Arona Józefa Toma, który otrzymał imiona Alfred Józef Czesław [...]. Po śmierci Leśmiana Alfred Tom zredaguje w roku 1938 *Dziejbę leśną* swego «ojca chrzestnego»” (J. Trznadel, *Kalendarium leśmianowskie. Życie i twórczość w układzie chronologicznym*, dz. cyt. s. 139.).

⁷ Zofia Leśmianowa, w wywiadzie udzielonym Stefanowi Otwinowskiemu, mówiła, że podczas prac nad przygotowaniem do druku zbioru wierszy pt. *Dziejba leśna* pomagali jej przyjaciele męża. Wydaje się więc prawdopodobne, że mogła mieć na myśli chrzestnego syna poety – Alfreda Toma, a także wieloletniego wydawcę poezji Leśmiana – Jakuba Mortkowicza (Zob. S. Otwinowski, *Spuścizna po wielkim poecie. Rozmowa z żoną i córką ś. p. Bolesława Leśmiana*, „Czas” 1938, s. 7.).

Rękopis utworu pt. *Dziejba leśna* zaginął, nie ma wiedzy na temat kształtu manuskryptu: trudno rozstrzygnąć czy był to czystopis czy brudnopis. Czy autograf znajdował się w osobnym zeszycie, a może był dołączony do innych *ineditów*, które zostały opublikowane w zbiorze wierszy wydanych w 1938 roku. Nie jest również znana data powstania rękopisu utworu pt. *Dziejba leśna*. Jacek Trznadel stwierdza, że: „już w r. 1934 mówił Leśmian o poemacie dramatycznym *Dziejba leśna* jako o ukończonym utworze”⁸. Badacz odnosi się do słów Leśmiana:

Nowy zbiór wierszy *Dziejba leśna* wyjdzie za kilka miesięcy. Tom składa się z trzech większych poematów, z których jeden ma za treść zdarzenie 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 wiersze⁹.

Prawdopodobnie utwór, który „ma za treść zdarzenie ze świętym Makarym”, to *Dziejba leśna* – świadczy o tym przede wszystkim fakt, że utwór przedstawia nie tyle losy świętego Makarego, co właśnie zdarzenie z jego udziałem.

Mimo że Leśmian w 1934 roku wspomniał o planach publikacji utworu w zbiorze wierszy zatytułowanym *Dziejba leśna*, to wydaje się, że zbyt jednoznacznym byłoby uznanie, że jest to rok powstania utworu¹⁰. Dlatego w niniejszym rozdziale podejmę próbę określenia ram czasowych, w jakich dzieło mogło być napisane. Decyzja edytorska Trznadla, aby umieścić utwór *Dziejba leśna* nie tylko w tomie *Poezje zebrane*, ale także *Utwory dramatyczne. Listy* skłoniło mnie do zwrócenia uwagę na niejednoznaczność gatunkową dzieła. Tak więc wychodząc od analizy rozwiązań edytorskich dotyczących *Dziejby leśnej*, podejmę zagadnienie gatunkowości dzieła, a także próbę interpretacji sensów głębokich zawartych w utworze.

⁸ J. Trznadel, *Przypisy*, w: B. Leśmian, *Poezje*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1965, s. 549.

⁹ E. Boyé, dz. cyt., s. 549.

¹⁰ Nowy Korbut podaje za datę powstania dramatu *Dziejba leśna* rok 1934 (Zob. hasło: *Bolesław Leśmian*, w: *Bibliografia literatury polskiej Nowy Korbut*, red. E. Aleksandrowska, J. Maciejewski, Z. Szwejkowski, Warszawa 1973, t. 14, s. 623.), wówczas Leśmian w wywiadzie wspomina o tym utworze, wydaje mi się jednak, że może to być jedynie w jakimś stopniu prawdopodobna data, nie można natomiast uznawać jej za pewną, ani podawać bez odpowiedniego komentarza, jak ma to miejsce we wspomnianej bibliografii.

1. Wobec braku brulionu – historia edycji i kierunki interpretacyjne¹¹

Wydaje się, że w związku z brakiem rękopisu, pytanie o kształt wydania dramatu *Dziejba leśna* nie powinno nastroczać wielu problemów. Według tradycji edytorskiej, w takiej sytuacji, przyjmuje się za podstawę wydania najczęściej *editio ultimo* lub pierwodruk, choć wszystko zależy oczywiście od rozwiązań w poszczególnych edycjach oraz udziału autora w procesie wydawniczym. *Editio ultimo* w przypadku *Dziejby leśnej* nie istnieje, mimo że Leśmian w rozmowie z Edwardem Boyé mówił o planach wydania tomu wierszy o tym samym tytule, w którym miałyby się znaleźć trzy poematy, z czego jeden „[...] ma za treść zdarzenie ze świętym Makarym”¹². Autor nie przygotował utworów do druku, choć od wspomnianego wywiadu do śmierci poety minęły prawie trzy lata, a poeta w tym czasie publikował jeszcze na łamach czasopism¹³ i wydał *Napój cienisty* (1936).

¹¹ Na temat problemów edytorskich związanych z dramatem *Dziejba leśna* pisałam w: M.B. Piotrowska, *Utwór dramatyczny „Dziejba leśna” Bolesława Leśmiana – wybrane problemy edytorskie*, w: *XIX Warsztaty Młodych Edytorów*, red. K. Kulesz, Kraków 2023, s. 61-81.

¹² E. Boyé, dz. cyt., s. 549.

¹³ Wiersze przed publikacją *Napoju cienistego*: *Ludzie*, „Gazecie Polskiej” 1934, nr 341; *Niewiara*, „Gazeta Polska” 1934, nr 348; *Kochankowie*, „Gazeta Polska” 1935, nr 33; *Powrót*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 7; *Przed świtem*, „Gazeta Polska” 1935, nr 66; *Znikomek*, „Skamander” 1935, z. 57; *Wyznanie spóźnione*, „Gazeta Polska” 1936, nr 89; *W chmur odbiciu*, „Skamander” 1936, z. 68; *Srebroń*, „Skamander” 1936, z. 69; *W czas zmartwychwstania*, „Gazeta Polska” 1936, nr 102; *Niewiedza*, „Gazeta Polska” 1936, nr 144; *Poeta*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 23; *Brat*, „Skamander” 1936, z. 71/73; *W zakątku*, „Skamander” 1936, z. 71/73; *Po deszczu*, „Skamander” 1936, z. 71/73; *Modlitwa*, „Skamander” 1936, z. 71/73; *Z lat dziecięcych*, „Gazeta Polska” 1936, nr 186; *Wczesnym rankiem*, „Gazeta Polska” 1936, nr 193; *Rozmowa*, „Kurier Warszawski” 1936, nr 217; *Nocą umówioną*, „Gazeta Polska” 1936, nr 235; *Zmierzchu*, „Skamander” 1936, z. 74; *Śnigrobek*, „Skamander” 1936, z. 74; *W lesie*, „Gazeta Polska” 1936, nr 256; *Dwaj Macieje*, „Pion” 1936, nr 39; *Kocmołuch*, „Studio” 1936, nr 7; *Wiersz konny*, „Kurier Warszawski” 1936, nr 272; **** (inc. Com uczynił, żeś nagle poblada?)*, „Gazeta Polska” 1936, nr 284; *Pogrzeb*, „Gazeta Polska” 1936, nr 312.

Wiersze po publikacji *Napoju cienistego*: *O zmierzchu*, „Gazeta Polska” 1936, nr 354; *Szczęście*, „Gazeta Polska” 1937, nr 1; *Śmierć wtóra*, „Gazeta Polska” 1937, nr 17; *Miłość stroskana*, „Gazeta Polska” 1937, nr 45; *Prośba*, „Gazeta Polska” 1937, nr 204; *Krajobraz utracony*, „Gazeta Polska” 1937, nr 225;

Szkice literackie opublikowane po wydaniu *Napoju cienistego*: *„Ise-Monogatari”*, „Kurier Warszawski” 1937, nr 202; *Intermedia literackie – [„Magazyn anekdotów”]*, „Kurier Warszawski” 1937, nr 216; *„Euterpe”*, „Kurier Warszawski” 1937, nr 226.

Powyższy spis podają za: J. Trznadel, *Kalendarium leśmianowskie*, dz. cyt., s. 228-253.

Dzieło pt. *Dziejba leśna* ukazało się po raz pierwszy w pośmiertnym tomie poezji (1938) przygotowanym w większości z manuskryptów Leśmiana, które najprawdopodobniej niedługo później zaginęły. Jacek Trznadel, przygotowując edycję *Dzieł wszystkich*, w tomie pierwszym pt. *Poezje zebrane* Bolesława Leśmiana z 2010 roku, w *Przypisach* do utworów zawartych w zbiorze *Dziejba leśna* pisze, że: „bezpownotnie chyba przepadły, w czasie warszawskiego powstania, liczne redakcje utworów zamieszczonych w *Dziejbie leśnej* [...]”¹⁴. Wydaje się jednak, że z powodu braku autografu, dramat ten, a tym samym próba jego wydania, stawia przed edytorem wiele trudnych pytań.

Krótki *Wstęp* do pierwszego wydania *Dziejby leśnej* napisany przez Alfreda Toma¹⁵ zawiera informacje, że układ i zawartość tomu mogą być bliskie zamierzeniom Leśmiana:

Zamiar wydania odrębnej książki, zatytułowanej „Dziejba leśna”, powziął Autor już w czasie druku swego ostatniego, ogłoszonego za życia, tomu poezyj, – gdy postanowił wyłączyć z przygotowanego materiału, wraz z innymi utworami, poemat, noszący nagłówek, który miał się stać tytułem następnej książki. Autor, jak zdaje się wynikać z Jego napomknien w rozmowach z najbliższymi, zamyslał dać w niej rzeczy, pominięte w „Napoju cienistym”, prawdziwie miały też na uwadze kilka większych utworów, nad którymi długo pracował, a które pozostały, niestety, w stanie fragmentarycznym.

Starając się spełnić domniemane, znane tylko najogólniej, zamierzenie Zmarłego, zebrano tutaj i ułożono w całość – prócz wierszy, drukowanych w czasopismach warszawskich w r. 1936-[193]7 – przeważnie utwory nowsze, aż do najpóźniejszych; jedynie w kilku wypadkach sięgnięto do dawnych rękopisów i pierwodruków [...]”¹⁶.

Alfred Tom motywował decyzje edytorskie jedynie „napomknieniami” Leśmiana, którego zamierzenia znał „tylko najogólniej”. Jediną pewną informacją jest to, że poeta chciał wydać tom poezji zatytułowany *Dziejba leśna*. Problemy edytorskie i swego rodzaju intuicyjność decyzji przy opracowywaniu zbioru odsłaniają słowa Zofii

¹⁴ J. Trznadel, *Przypisy*, w: B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Poezje zebrane*, red. J. Trznadel, Warszawa 2010, s. 740.

¹⁵ A. Tom, *Wstęp*, w: B. Leśmian, *Dziejba leśna*, zebrał i do druku przygotował A. Tom, dz. cyt., s. 7-8. (Podkr. M.B. P.)

¹⁶ Tamże (Podkr. M.B. P.).

Leśmianowej, która w wywiadzie udzielonym Stefanowi Otwinowskiemu w 1938 roku wspomina:

Z układaniem 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 by 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 ostatniej¹⁷.

Pośmiertna edycja dramatu *Dziejba leśna* z 1938 roku jest więc jego pierwodrukiem. Praca nad publikacją przy udziale kilku osób redagujących utwory Leśmiana, mogła skutkować niekonsekwencją i zmiennością decyzji wydawniczych. Różnice między opisywaną przez żonę Leśmiana zawartością *Dziejby leśnej* (Zofia Leśmianowa wspomina cytowanym wywiadzie, że zamierza dołączyć do zbioru również *Skrzypka Opętanego*) a późniejszą realizacją, potwierdzają, że kształt tomu może nie być odzwierciedleniem woli autora, o ile oczywiście była ona kiedykolwiek określona przez poetę bliżej, a niżeli „tylko najogólniej”.

Kwestią kluczową dla edycji dramatu jest, czy dramat powinno się wydać oddzielenie, czy jako cześć tomu poetyckiego. Umieszczone w zbiorze *Dziejba leśna* utwory, jak wskazywałam wcześniej, zostały wybrane i opracowane przez bliźnich poety. Istnieje więc duże prawdopodobieństwo, że zarówno układ dzieł, a także ich zestawienie nie jest autorskie, a co za tym idzie należy się zastanowić, czy współczesna edycja powinna ten kształt tomu powielać, czy może z niego zrezygnować na rzecz osobnego wydania dramatu. Jest to trudna decyzja i w przypadku braku rękopisów oraz materiałów poświadczających wolę Leśmiana, mogących wskazać kierunek, w którym podążały decyzje poety, wydaje mi się, że może być wręcz nierozstrzygalna. Jest to swego rodzaju wybór między tradycją edytorską i historycznoliteracką a próbą oczyszczenia dzieł z wpływów osób trzecich, co samo w sobie też może wydać się pewną ingerencją. Problem ten dostrzegł Jacek Trznadel wydając *Dzieła wszystkie* Leśmiana:

Można by postawić pytanie, czy zachować zbiór w niezmienionej formie i układzie, czy też przekomponować według kryteriów historyczno-formalnych, zastępując nawet dotychczasowy tytuł jakimś innym w rodzaju: wiersze pośmiertne? Burzyłoby to jednak utrwaloną już tradycję, gdyż zbiór ten był przedrukowywany w jego pierwotnej formie. Włączam więc *Dziejbę leśną* do niniejszego wydania [*Poezje*

¹⁷ S. Otwinowski, dz. cyt., s. 7. (Ortografię dostosowano do współczesnej normy – M.B. P.)

zebrane] w układzie tradycyjnym. Zbiór ten uzyskał już rangę kanonu i uzupełnienia trzech zbiorów poprzednich¹⁸.

O ile zmiana tytułu zbioru byłaby faktycznie decyzją kontrowersyjną i zapewne ingerującą w dotychczasową tradycję, to wydzielenie z tomu dramatu, jako odrębnej formy literackiego przekazu, byłoby już zdecydowanie bardziej skomplikowanym i niejednoznacznym zabiegiem.

Należy również zwrócić uwagę na fakt, że Leśmian do żadnego z poprzednich zbiorów wierszy nie dołączył dramatów, choć teoretycznie mógł je umieścić, np. w *Sadzie rozstajnym* (1912) lub w *Łące* (1920). Jak wynika z listów poety do Zenona Przesmyckiego pisanych z Paryża w 1912 roku, bliższa poecie była osobna edycja dramatów:

Od powodzenia tomu I [*Sad rozstajny*] zależy szybkie wydanie następnego, gdyż w razie niepowodzenia każe mi Mortkowicz długo na tom drugi czekać, a ja nie mam czasu. O ile byt materialny jako tako mi się ustatkuje, będę miał bardzo dużo rzeczy do wydania, między innymi – dramaty i osobliwe nowele. Prócz tego mam prawie ułożone w głowie dwie książki, które nie są ani powieścią, ani dramatem, ani poematem, a których napisanie zależy tylko od spokoju materialnego i czasu. [...]¹⁹.

Czy w innym miejscu:

Jestem pewien, że po wydaniu tomów kilku (dramaty, powieść) uzyskałbym byt materialny i już bym mógł istnieć swobodnie. [...]²⁰.

Widać, że Leśmian nie planował włączenia dramatu ani do tomu I (*Sad rozstajny*), ani planowanego w przyszłości zbioru II (nie ma pewności, że Leśmian pisząc o drugim tomie miał na myśli *Łąkę*, gdyż została ona wydana osiem lat po edycji *Sadu rozstajnego*, a poeta pisze o szybkim wydaniu kolejnego zbioru). Dramaty były dla niego wyjątkowym gatunkiem, innym niż wiersze. Oczywiście poeta mógł zmienić zdanie i po około dwudziestu latach chciał umieścić utwory dramatyczne obok liryków, jednak jego

¹⁸ J. Trznadel, *Przypisy*, dz. cyt., s. 739.

¹⁹ List Bolesława Leśmiana do Zenona Przesmyckiego pisany prawdopodobnie z Paryża w 1912 roku – B. Leśmian, *Listy*, w: tegoż, *Dziela wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, red. J. Trznadel, Warszawa 2012, s. 380-381 (list nr 86).

²⁰ List Bolesława Leśmiana do Zenona Przesmyckiego pisany prawdopodobnie z Paryża w 1912 roku – B. Leśmian, *Listy*, dz. cyt., s. 384 (list nr 88).

przywiązanie do koncepcji form²¹ pozwala wątpić, że takie byłyby jego decyzje. Pojawia się jednak wątpliwość, czy trzy poematy, o których Leśmian wspominał w cytowanym wcześniej wywiadzie z Boyé z 1934 roku, nie mogły być jedynie w sferze planów poety, tym bardziej, że dzieło tytułowane przez poetę *Magdaleniec* – również wymieniane jako część składowa tomu *Dziejba leśna*, nie jest współcześnie w ogóle znane, nawet pośrednio, czyli np. z listów czy wspomnień rodziny i znajomych.

Tego rodzaju wątpliwości sprawiają, że wydanie dramatu *Dziejba leśna* przez Jacka Trznadla zarówno w formie tradycyjnej, włączonego do tomu poezji o tym samym tytule, jak i w tomie wraz z pozostałymi dramatami poety, staje się decyzją pierwszą, podstawową i jednocześnie najtrudniejszą, gdyż istnieją argumenty przemawiające za każdym z tych rozwiązań. Istnieje obszar badań poświęconych tomowi poetyckiemu *Dziejba leśna* – a zatem jest to całość utwierdzona w świadomości czytelnicznej i w historii literatury. Interpretatorzy tomu, pomijają częstokroć poemat-dramat, który stał się częścią tomu poetyckiego. Zatem jest to utwór na tyle osobny, nie tylko pod względem struktury, lecz także tematycznie, że pozostaje on niejako poza głównym kręgiem badań. Uwzględnienie liryki z tomu *Dziejba leśna* w poszukiwaniach sensu dramatu przybliży do ustalenia optymalnego rozwiązania.

1.1. *Dziejba leśna* w tomie pierwszym *Poezji zebranych* oraz w tomie czwartym pt. *Utwory dramatyczne. Listy* pod redakcją Jacka Trznadla

Jacek Trznadel opracowując edycje *Dzieł wszystkich* opublikował dramat *Dziejba leśna* dwukrotnie. W 2010 roku w tomie pierwszym *Poezji zebranych*²² wraz z utworami poetyckimi z tomu *Dziejba leśna*, idąc za tradycją historycznoliteracką, zachowując konteksty macierzyste. Natomiast druga publikacja tekstu znalazła się w tomie czwartym tej edycji pt. *Utwory dramatyczne. Listy*²³. Publikację tomów dzieli okres dwóch lat. Edytor motywuje tę decyzję następująco:

²¹ Jak zauważa Marian Pankowski, Leśmian był przywiązany do regularnej formy, do tradycyjnego wiersza sylabotonicznego: „Wszystkie buntownicze gesty poety, badane dotychczas, wyrażały jego nonkonformizm, by tak rzec, aktywny. Jednak jego wers, metrum, forma stroficzna lub rym, wprost przeciwnie, należały całkowicie do tradycji poezji polskiej i rosyjskiej drugiej połowy XIX wieku” – M. Pankowski, *Leśmian czyli bunt poety przeciwko granicom*, tłum. A. Krzewicki, Lublin 1999, s. 175.

²² Zob. B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 535-547.

²³ Zob. B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, dz. cyt., s. 195-211.

Przedruk tego dramatu w niniejszym tomie (za tomem pierwszym *Dzieł wszystkich*) to nie tylko potrzeba formalna (umieszczenia obok siebie tekstów dramatycznych). To także wskazanie, że formy dramatyczne narastają w ostatnim okresie twórczości poety²⁴.

Decyzja podjęta przez Trznadla jest bardzo interesująca i wydaje się słuszna, wyznaczająca szlaki interpretacyjne. Pokazuje z jednej strony, że zbiór wierszy funkcjonuje w świadomości czytelniczej jako całość, a tym samym, że utwór *Dziejba leśna* jest nieodłączną częścią. Z drugiej zaś strony umieszczenie dzieła wśród dramatów ukazuje jego niejednoznaczność i wielowymiarowość.

Trznadel deklaruje, że tekst *Dziejby leśnej* znajdujący się w tomie *Utwory dramatyczne. Listy* jest przedrukiem za tomem *Poezji zebranych*, jednakże kolacjonowanie obydwu wersji wykazało różnice w zastosowanej przez edytora interpunkcji oraz sposobie zapisu didaskaliów²⁵.

W pierwszej chronologicznie publikacji tekst didaskaliów pomiędzy dialogami zapisywany jest od wielkich liter i kończy się kropką, przykład – „*Rozgląda się po grobowcu.*”²⁶, natomiast w edycji z 2012 roku wspomniane partie zapisywane są małą literą, bez znaków interpunkcyjnych – „*rozgląda się po grobowcu*”²⁷. Rozstrzygnięcia w tej kwestii należy szukać w pierwodruku. Tam zapis jest następujący, didaskalia

²⁴ J. Trznadel, *Od wydawcy*, dz. cyt., s. 277.

²⁵ Funkcję Leśmianowskich didaskaliów (wyłączając dramaty mimiczne, które stanowią zupełnie wyjątkowe dzieła pod tym względem – całe są didaskaliami właściwie) można określić jako wskazówki dla aktorów, scenografa i reżysera, stanowią tekst poboczny, co nie znaczy mniej istotny, ponieważ ukazują w jaki sposób Lesmian myślał o scenie. Poeta zwraca uwagę na sposób wykonywania ruchów przez postaci, operowanie światłem, układ przedmiotów – wszystkie te elementy są nie tylko dowodem na to, że Leśmian pisał utwory biorąc pod uwagę specyfikę teatru, lecz także, że są one integralną częścią dramatu, nośnikami znaczeń metafizycznych.

Maria Woźniakiewicz-Dziadosz w tekście *Funkcje didaskaliów w dramacie młodopolskim* szczegółowo opisała zadania, jakie miał spełniać tekst poboczny w dramaturgii przełomu XIX i XX wieku. Zauważa, że: „dla dramatu tego okresu dążnościach do epizacji i liryzacji, a także o rozszerzeniu funkcji didaskaliów, przekraczających zakres służebnych wobec tekstu głównego wskazówek inscenizacyjnych, niemniej i te zasadnicze tendencje kierunkowe realizowane są w twórczości dramaturgów Młodej Polski metodami dość różnorodnymi” (M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Funkcje didaskaliów w dramacie młodopolskim*, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 3, s. 4).

²⁶ B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 535.

²⁷ B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, dz. cyt., s. 195.

wewnątrz partii dialogowych ujęte są w nawias okrągły, zdanie rozpoczyna wielka litera, brak na końcu znaku interpunkcyjnego – „(Rozgląda się po grobowcu)”²⁸. Zarówno pierwsza, tak jak i kolejna edycja opracowana przez Trznadla nie odwzorowują w pełni formuły wydania z 1938 roku. W tomie *Poezji zebranych* edytor przyjął za pierwodrukiem zapis wielką literą, natomiast w części *Utwory dramatyczne. Listy* formułę z brakiem znaku interpunkcyjnego na końcu zdania. W żadnej z publikacji wchodzącej w skład edycji *Dzieł zebranych* Trznadel nie uwzględnił (za pierwodrukiem) zapisu w nawiasach okrągłych didaskaliów wewnątrz dialogów. W edycji z 1938 roku taka formuła zapisu didaskaliów wewnątrz partii dialogowych, które odnoszą się do sposobu zachowania postaci, zapisywane są w nawiasie, natomiast bez niego zapisywane są didaskalia, nazwijmy je głównymi, opisujące przestrzeń grobowca, w którym dzieje się dramat. Sposób zapisu jest jednocześnie wyznacznikiem różnic znaczeniowych.

Kwestia zmiany interpunkcji między tomem *Poezji zebranych* a *Dzielaми dramatycznymi. Listami* jest niejednoznaczna. Tak jak wspomniałam wydawca w komentarzu edytorskim nie odnotowuje, że tekst dramatu został przez niego na nowo opracowany, a wprowadzone są istotne szczególnie w kontekście głośnego odczytywania dzieła. Różnica ta dotyczy didaskaliów głównych polega na zastąpieniu w chronologicznie drugiej publikacji (*Utwory dramatyczne. Listy*) kropek pauzami. Didaskalia otwierające tekst *Dziejby leśnej* opublikowany w tomie pt. *Poezje zebrane*:

Wnętrze grobowca pogańskiego. Przez otwór z prawej strony – wchodzi święty Makary z wiązką chrustu na plecach. Posuwa się w głąb grobowca, układa chrust na ziemi i roznieca ognisko. Zrazu drobny, a potem coraz większy płomień rozwidnia grootę światłem, które pelga po ścianach grobowca wraz z towarzyszącą mu w bezładnym popłochu gromadą niepohamowanych cieni. Blask pada na leżące tu i ówdzie zwłoki, rozmaicie na ziemi rozpostarte. Święty Makary – odziany w szaty ubogie. Jest krępy – z czarną brodą. Ruchy ma pewne siebie, choć nieco porywcze i niespokojne. Układa płaszcz na ziemi i z chrustu robi jakie takie wezłowie, aby spocząć²⁹.

Sposób zapisu odpowiada pierwodrukowi z roku 1938³⁰. Interpunkcja didaskaliów jest stosunkowo uboga porównując z tekstem dialogów, gdzie nagromadzone są różnorodne

²⁸ Zob. B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dziejba leśna*, zebrał i do druku przygotował A. Tom, dz. cyt. s. 75.

²⁹ B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dziela wszystkie. Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 535.

³⁰ Por. B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dziejba leśna*, zebrał i do druku przygotował A. Tom, dz. cyt. s. 75.

znaki wzbogacające rytm tekstu (np. „Tu spocznę. Tu – mój nocleg – w pobliżu tych twarzy, / Z którymi blask ogniska tak źle się kojarzy, – / Tak mu obco po martwych bezwyrazach pełgać – / Tak się boi w sen wieczny zbyt złościście wełgać!”³¹). Natomiast cytowany tekst poboczny, jednakże ze zmienioną interpunkcją, wygląda w tomie pt. *Utwory dramatyczne. Listy* następująco:

Wnętrze grobowca pogańskiego – przez otwór z prawej strony – wchodzi święty Makary z wiązką chrustu na plecach – posuwa się w głąb grobowca, uklada chrust na ziemi i roznieca ognisko – zrazu drobny, a potem coraz większy płomień rozwidnia grootę światłem, które pełga po ścianach grobowca wraz z towarzyszącą mu w bezładnym popłochu gromadą niepohamowanych cieni – blask pada na leżące tu i ówdzie zwłoki, rozmaicie na ziemi rozpostarte – Święty Makary – odziany w szaty ubogie – jest krępy – z czarną brodą – ruchy ma pewne siebie, choć nieco porywcze i niespokojne – uklada płaszcz na ziemi i z chrustu robi jakie takie wezglowie, aby spocząć³²

Zastąpienie kropek pauzami wydaje się być, dodaną przez edytora, wskazówką interpretacyjną odnoszącą się do sposobu ewentualnego wygłaszania tekstu epickiego na scenie. A także ujednoliciła zapis, mam tu na myśli wprowadzenie pauz, których jest wiele w tekście dialogów. Dodanie pauz rozciąga zdania prozą i sprawia wrażenie, że jest to tekst bardziej poetycki. Didaskalia w dramacie młodopolskim były często interpretowane jako głos autora, zwraca na to uwagę Woźniakiewicz-Dziadosz³³, może w związku z tym edytor chciał tej wypowiedzi nadać charakteru wypowiedzi lirycznej.

Zaobserwowane różnice w sposobie zapisu didaskaliów między tomem pierwszym i czwartym mogły wynikać z faktu, że edytor starał się podkreślić poprzez zapis wyjątkowość tego późnego dramatu Leśmiana – kwestię poetyckości języka. Różnica ta może wynikać także z faktu, że wydania te dzieli okres dwóch lat, w ciągu których edytor mógł opracować nową lekcję *Dziejby leśnej*.

1.2. Dziejba leśna a dzieła późne Leśmiana

Ustalenie prawdopodobnego czasu powstania utworu może pomóc przy próbie analizy konceptu tomu, który – jak pisałam – ulegała zmianie. Patrząc na kalendarium twórczości Leśmiana zauważyłam, że w pewnych okresach pisał on utwory, które

³¹ Tamże.

³² B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, dz. cyt., s. 195.

³³ Zob. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, dz. cyt., s. 3-37.

charakteryzuje określony sposób obrazowania (jedna myśl wiodąca). Można powiedzieć, że kiedy jego wyobraźnię zajmowała określona idea, starał się ją realizować w wielu różnorodnych formach literackich. Twórczość Leśmiana w latach 1910-1914 organizowała niewątpliwie baśń szeroko pojmowana i baśniowość, o czym pisałam wcześniej. W związku z tym, aby ustalić hipotetyczną datę powstania *Dziejby leśnej*, można zwrócić uwagę na utwory jej podobne (pod względem języka, tematyki, w których poeta posługuje się tymi samymi lub podobnymi obrazami).

We wspomnianym wywiadzie z 1934 roku Leśmian mówił o planach wydania nowego zbioru dzieł pt. *Dziejba leśna*, w którym oprócz utworu o takim samym tytule, miałyby się znaleźć również „poemat fantastyczny, odbywający się w krainie pośmiertnej”³⁴, czyli najprawdopodobniej *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Utwory te (*Dziejba leśna* oraz *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*) posiadają kilka aspektów pozwalających mówić o pewnych podobieństwach. Pierwszym z nich jest odwoływanie się do obrzędu powrotu dusz zmarłych na ziemię. W *Dziejbie leśnej* Amazarak i Azaradel wskrzeszają postać Dziewczyny. Jej dusza powraca do ciała, by nie otrzymawszy od Makarego miłości, ponownie opuścić ciało. Natomiast w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* następuje powrót trzech duchów zmarłych, których celem jest powtórne doświadczenie swoich losów, historii swojego życia. Drugim aspektem, wyznacznikiem poetyckiego podobieństwa jest kompozycja. Utwór *Dziejba leśna* oraz *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* są dramatami, które poeta nazwał poematami – są napisane trzynastozgłoskowcem. Związek między dziełami dostrzegam również na płaszczyźnie fabularnej (trzeci punkt). Oba dramaty określane są w badaniach dramatami cmentarnymi. W *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* akcja rozgrywa się na cmentarzu:

Noc na cmentarzu. Księżyc rozwidnia ziemię tem światłem, które ma w sobie srebrną baczność wzmożonej nocą i czujnej na byle zjaw pustki. [...] Z trzech mogił wynikają trzy Cienie Zmarłych: Sobstyl, Krzemina i Marcjanna. Ich rola jest trudniejsza. Nie tylko są sobą, lecz muszą nadto grać jeszcze rolę siebie samych, aby zadośćuczynić zagrobowym wymogom niepewnego ich jaźni tragizmu i stwierdzić w ten sposób tożsamość cierpień i bólów przeobrażonych na „dramat dla księżycy” nikogo.

Wokół – śmierć i rosa. A nieco wyżej – próżnowanie światła nocnych i chwilowa nieobecność Boga. –³⁵.

³⁴ E. Boyé, dz. cyt.

³⁵ B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 57 (Podkr. M.B. P.).

Natomiast zdarzenia w dramacie *Dziejba leśna* dzieją się w grobowcu pogańskim:

*Wnętrze grobowca pogańskiego. Przez otwór z prawej strony – wchodzi święty Makary z wiązka chróstu na plecach. Posuwa się w głąb grobowca, układa chróst na ziemi i roznieca ognisko. Zrazu drobny, a potem coraz większy płomień rozwidnia grootę światłem, które pelga po ścianach grobowca wraz z towarzyszącą mu w bezładnym popłochu gromadą niepohamowanych cieni. Blask pada na leżące tu i owdzie zwłoki, rozmaicie na ziemi rozpostarte [...]*³⁶.

Wydawać by się mogło, że podobieństwo jest jedynie pozorne, ponieważ cmentarz ze *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* jest miejscem prawdopodobnie chrześcijańskim, natomiast w *Dziejbie leśnej* jest to grobowiec pogański. Jednak obydwie te miejsca są moim zdaniem przestrzenią łączenia się sfery *sacrum* i *profanum*. Elżbieta Sidoruk, pisząc o grotesce w poezji Leśmiana, zauważa, że ważnym jej elementem jest oksymoron, który zakłada właśnie współistnienie przeciwieństw i swego rodzaju grę między nimi³⁷. Zderzenie się i współoddziaływanie przeciwstawnych pierwiastków objawia się w poezji, w dramatach zauważalne jest również w konstrukcji świata przedstawionego. Ma ona jednak wymiar pozytywny, jak pisze Głowiński:

Oksymoron nie znosi przeczenia, wprowadza je zaś w kontekst pozytywny; jako figura poetycka łącząca się jeszcze z charakterystyczną dla poety metodą budowy świata poetyckiego, z kształtowaniem takiej

„Noc na cmentarzu. Księżyc rozwidnia ziemię tem światłem, które ma w sobie srebrną baczność wzmóżonej nocą i czujnej na byle zjaw pustki. Jedno z drzew wyodrębnia się w tem świetle jak aktor tragiczny na scenie urojonego zawczasu istnienia, ażeby grać rolę innego drzewa i swoim widzom – grobom cmentarnym – powiedzieć to, co inne drzewo ma do powiedzenia. Z trzech mogił wynikają trzy Cienie Zmarłych: Rozkres, Krzemina i Marcjanna. Ich rola jest trudniejsza. Nie tylko są sobą, lecz muszą nadto grać jeszcze rolę siebie samych, aby zadośćuczynić zagrobowym wymogom niepewnego ich jaźni tragizmu i stwierdzić w ten sposób tożsamość cierpień i bólów przeobrażonych na «dramat dla nikogo».

Wokół – śmierć i rosa. A nieco wyżej – próżnowanie światła nocnych i chwilowa nieobecność Boga” (B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 9.).

³⁶ B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dziejba leśna* zebrał i do druku przygotował A. Tom, dz. cyt., s. 75.

³⁷ Zob. E. Sidoruk, *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński*, Białystok 2004, s. 72.

O dialektyce negatywności i pozytywności w poezji Leśmiana pisał również: zob. M. Głowiński, *Poezja przeczenia*, w: tegoż, *Zaświat przedstawiony*, Warszawa 1981, s. 102-157.

ontologii poetyckiej, w której na równych prawach współwystępują elementy niejednorodne, o różnym statusie, w której granice między tożsamością a przeciwieństwem mogą ulegać zatarciu³⁸.

Zacieranie się tożsamości, przyporządkowania do sfery *sacrum* lub *profanum* odnaleźć można w dramatach *Dziejba leśna* i *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Dzięki temu poeta uzyskuje wielowymiarowość miejsca, jego niejednoznaczność ontologiczną. Sprawia to, że zarówno „chwilowa nieobecność Boga”, jak i pojawienie się świętego w grobowcu pogańskim są nie tyle zdarzeniami fantastycznymi, co realnymi, nabierają cech realności.

Kolejnym aspektem składającym się na podobieństwo między dziełami jest wykorzystanie przez Leśmiana gry światła i cieni³⁹, które są inną formą tworzenia świata dramatów złożonego z przeciwieństw. Postaci pojawiające się w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* są nazwane Cieniami Zmarłych, zaś *Dziejba leśna* rozpoczyna się sceną, w której Makary rozpala wewnątrz grobowca ognisko, tworząc tym samym na ścianie cienie. Światło ogniska padające na ciała zmarłych, tworzy na ścianach grobowca cienie – są to cienie zmarłych⁴⁰. Natomiast w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* Cienie wydobywają się z mogił po tym, jak pada na nie światło księżyca. Sytuacje są znacząco różne, jednak wydaje się, że kluczowym momentem w tych utworach jest sytuacja, gdy dzięki wprowadzonemu źródłu światła (w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* „księżyc rozwidnia ziemię tem światłem”⁴¹, natomiast w *Dziejbie leśnej* Święty Makary roznieca

³⁸ Tamże, s. 127.

³⁹ Dorota Wojda w pracy pt. *Światło i mrok. Ekonomia poetycka „Sadu rozstajnego”* zauważa, że w zestawieniach światła i mroku w zbiorze *Sad rozstajny* Leśmiana odnaleźć można jako reprezentację gnostycyzmu u poety, a więc myśli, że światło to bóstwo, które istnieje poza światem i rozjaśnia jego mrok. Badaczka zwraca uwagę, że w twórczości Leśmiana znamienne są teksty, które opisują rozjaśnianie mroku i zaciemnianie jasności (Zob. D. Wojda, *Światło i mrok. Ekonomia poetycka „Sadu rozstajnego”*, w: *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, red. U.M. Pilch, M. Stala, Karków 2014, s. 167-189.).

⁴⁰ Różnica w stosowaniu przez Leśmiana zapisu Cienie/cienie ma uzasadnienie w różnicach zapisu Leśmiana w utworach. W *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* Cienie pisane od wielkiej litery są postaciami dramatu. Natomiast cienie zapisywane od małej litery to cienie tworzące się na ścianach grobowca w *Dziejbie leśnej*, nie są one traktowane przez Leśmiana jako osoby dramatu.

⁴¹ B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. i posłowie D. Pachocki, dz. cyt., s. 57.

Opowiadający fragment tekstu w edycji był cytowany wcześniej – zob. przypis nr 130.

ogień, którego „*plomień rozwidnia grootę światłem*”⁴²), oświetlone zostają postaci zmarłych. „Gra światłem zmienia kształty przedmiotów, a przez to wpływa na percepcję rzeczywistości, a zatem na rzeczywistość samą”⁴³ – zauważa Anna Czabanowska-Wróbel. Światło, które pojawia się w świecie przedstawionym dramatów można więc interpretować jako siłę sprawczą, która wyodrębnia z mroku istotne elementy, zmienia kształty i rozszerza rzeczywistość – elementy świata pozarozumowego istnieją w niej na równi ze światem empirycznym. Zmienia nie tylko kształt sylwetek zmarłych (*Dziejba leśna*) oraz mogił (*Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*), ale tworzy się nowa perspektywa, ponieważ cienie, które się wówczas tworzą, opowiadają historię swoje życia doczesnego (*Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*) lub unaoczniają perspektywę pośmiertną (*Dziejba leśna*). Dzięki pojawieniu się światła zmienia się postrzeganie rzeczywistości, ponieważ z elementów nieożywionych (zmarli) wydobywają się niejako istoty o innym statusie istnienia, czyli cienie.

Podobieństwo obrazów, wykorzystanie tradycji obrzędu powrotu duchów zmarłych, konstrukcja utworów pozwalają stwierdzić związki obydwu dramatów zarówno strukturalne, jak i semantyczne. Dlatego można przyjąć hipotezę, że *Dziejba leśna* powstała, podobnie jak *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* już w latach trzydziestych XX wieku⁴⁴.

Poszukując argumentów, które pozwalałyby potwierdzić, że utwór *Dziejba leśna* powstał w latach trzydziestych XX wieku, należy zwrócić uwagę na kategorię snu w dziełach Leśmiana⁴⁵. Akcja dramatu *Dziejba leśna* dzieje się wewnątrz snu świętego Makarego, natomiast jednym z tematów wiodących tomu poezji wydanego w 1936 roku jest właśnie sen (np. *Sen*, *Zmierzch*, *We Śnie*, *Nad ranem*, *Dziewczyzna*). Rzeczywistość, którą sen powołuje do istnienia trwa właściwie wbrew samej sobie, jest ona również pozbawiona wszelkiej przypadkowości i znacznie realniejszą niż rzeczywistość

⁴² B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dziejba leśna*, zebrał i do druku przygotował A. Tom, dz. cyt., s. 75.

⁴³ A. Czabanowska-Wróbel, „*Pieśni nie o sobie*”. *U początków poezji Bolesława Leśmiana*, w: *Lektury polonistyczne*, red. G. Matuszek, Kraków 2001, s. 157.

⁴⁴ Zob. podrozdział dotyczący *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* pt. *Brulion i historia edycji*.

⁴⁵ Sen w twórczości Bolesława Leśmiana jest przestrzenią twórczą. Bohaterowie w czasie snu stają się prawdziwymi artystami, przekraczają granice między światem realnym i nadprzyrodzonym (Zob. m. in.: M. Głowiński, *Leśmian – sen*, w: tegoż, *Zaświat przedstawiony*, dz. cyt., s. 105-129; J. Pomykała, „*Oniryczny*” *słownik Bolesława Leśmiana*, „Acta Universitatis Lodzianensis” 2006, nr 8, s. 245-261.).

empiryczna⁴⁶. Za Michałem Pawłem Markowskim należy zauważyć, że sen w liryce Leśmiana często utożsamiany jest ze wspomnieniem, które: „oczyszcza to, co było, z przypadkowości i wyrwa z przemijania, umieszczając świat wspomniany w wieczności”⁴⁷. Właśnie tematyka wspomnienia, powrotu do minionych wydarzeń, próba zrozumienia własnego losu jest obecna w zbiorze *Napój cienisty*. W związku z tym można przypuszczać, że większość utworów, które miały znaleźć się w tomie *Dziejba leśna*, opisywanym przez Leśmiana w przywoływanym już kilkakrotnie wywiadzie z 1934 roku, zostało wydanych pod zbiorowym tytułem *Napój cienisty*. Trznadel pisał o tym w komentarzu edytorskim do zbioru poezji w edycji *Dzieł wszystkich*: „Trzeci zbiór swoich wierszy zamierzał Leśmian wydać już w roku 1934 pod innym tytułem, zawartość jego również miała być inna”⁴⁸. W związku z tym bardziej prawdopodobne jest, że *Dziejbę leśną* pisał Leśmian w połowie lat trzydziestych XX wieku, niż na początku tego dziesięciolecia, tak więc teza Jacka Trznadla, że utwór ten był już skończony w 1934 roku wydaje się bardzo prawdopodobna.

Decyzja, aby umieścić dramat *Dziejba leśna* zarówno w tomie pierwszym *Dzieł wszystkich – Poezje zebrane*, jak i czwartym – *Utwory dramatyczne. Listy* ukazuje trudności w podjęciu jednoznacznych decyzji edytorskich, lecz także zwraca uwagę na ważny aspekt, że w dramatach, które Leśmian pisał w latach trzydziestych XX wieku przenikają się elementy poetyckie i dramatyczne jeszcze bardziej niż ma to miejsce w przypadku dramatów stworzonych przed I wojną światową. Dramaty późne można zatem określić mianem poetyckich.

2. Liryczność *Dziejby leśnej*

Liryczność *Dziejby leśnej* można odnaleźć na dwóch poziomach. Po pierwsze w pewnej wspólnocie obrazowania z lirykami znajdującymi się w zbiorze *Dziejba leśna*, po drugie zaś przejawiającej się w strukturze dzieła. Tak, jak wspominałam, Leśmian prawdopodobnie określił *Dziejbę leśną* „poematem”⁴⁹. Jest to wskazanie nieprzypadkowe, którego celem nie jest zanegowanie dramaturgicznego charakteru utworu, ale podkreślenie znaczenia strony lirycznej dzieła. Celem niniejszego

⁴⁶ Zob. M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 154

⁴⁷ Tamże, s. 156.

⁴⁸ J. Trznadel, *Przypisy*, dz. cyt., s. 719.

⁴⁹ Zob. E. Boyé, dz. cyt., s. 549.

podrozdziału jest ukazanie, że dramat *Dziejba leśna* jest istotnym ogniwem zbioru wierszy pod tym samym tytułem, tj. że można zauważyć elementy wspólne składające się na koncepcję tomu (zogniskowany wokół myśli na temat przemijania, śmierci, przypominania). A także, że w *Dziejbie leśnej* odnaleźć można pewne powinowactwo obrazownia ze *Zdziczeniem obyczajów pośmiertnych*.

Dramat *Dziejba leśna* kończy się w następujący sposób:

MAKARY

Czas już! Czas...

(Azaradel rusza pierwszy – szum się wzмага)

AZARADEL

Dalej w drogę. W głąb lasu, w głąb lasu...

I czemu mówisz: Czas już – kiedy niema czasu!

AMAZARAK

Twoje miłość bieżąca nas wiecznych nie zmami.

AZARADEL

Idziemy w nieskończoność.

MAKARY

Idę w ślad za wami.

Szum umownego lasu wzмага się coraz bardziej, urastając jakby w burzę wiekiustą. Amazarak i Azaradel ze zwłokami dziewczyny postępują przed się – w mrok grobowca. Makary z piłką w ręku posuwa się w ich ślady, aż wszyscy w mroku giną⁵⁰.

Makary, podążając za Amazarakiem i Azaradelem, idzie w głąb grobowca, w głąb lasu, w nieskończoność. Przywodzi to na myśl wędrówkę ku tajemnicy świata, próbę zjednoczenia się z nim, stania się integralną częścią natury – lasu⁵¹. Tak, jak bohater pojawia się w grobowcu, aby obcując ze zmarłymi „nabyć śmierci odrobinę”⁵²,

⁵⁰ B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dziejba leśna*, zebrał i do druku przygotował A. Tom, dz. cyt., s. 91.

⁵¹ Zob. S. Sobieraj, *Topos lasu w poezji Bolesława Leśmiana. Natura – człowiek – Bóg*, „Conversatoria Litteraria. Międzynarodowy rocznik naukowy” 2021, nr 15, s. 149-164.

⁵² Tamże, s. 75.

zakończenie dramatu wydaje się kolejnym wyzwaniem, które podejmuje Makary. Już pierwszy liryk zbioru wydanego w 1938 roku – [*Niegdyś dom mój ochoczy i świat za dąbrową*] wprowadza metaforę powrotu zmarłych, właściwą również dla *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych*:

Niegdyś dom mój ochoczy i świat za dąbrową
Porzuciłem, by dachu nie mieć ponad głową,
I siebie porzuciłem gdzieś na skraju lasu
Bez pomocy, bez żalu, bez śpiewu, bez czasu,
I biegłem tam, gdzie burza, mrok i zawierucha,
By serce niepokoić i narazić ducha –
Tak się chciałem utrudzić i krwią własną zbroczyć,
Żeby istnieć wbrew sobie i ból swój przekroczyć.
I minęło lat wiele – i po latach wielu –
Marnotrawiąc dróg tysiąc – dotarłem do celu
I pieśniami nade mną rozbrzmiały niebiosy,
Powiększyły się kwiaty, zolbrzymiały rosy –
I zgaduję, że z płaczem, po własnym pogrzebie,
W opuszczonej bezdomność powracam do siebie⁵³.

Zakończenie dramatu i wiersz otwierający są niezwyklej klamrą spinającą zbiór poetycki, który dzięki takiej konstrukcji, tj. że pierwszy liryk w tomie jest poetyckim przedstawieniem zakończenia ostatniego utworu, sprawia, że odnosimy wrażenie niekończącej się wędrówki, zamkniętego koła. Wątek wędrówki, poszukiwania odpowiedzi na pytania natury egzystencjalnej pojawia się w obydwu dramatach, choć wydaje się, że wspomniany powrót po śmierci („po własnym pogrzebie”) odpowiada bardziej *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych*. Ważnym elementem wspólnym lirykowi [*Niegdyś dom mój ochoczy i świat za dąbrową*] i *Dziejbie leśnej* jest sposób postrzegania przestrzeni lasu. Las w dramacie zostaje przywołany przez Dziewczynę. Dzięki liryczności wypowiedzi te dwie przestrzenie (przestrzeń rzeczywistości – grobowiec oraz przestrzeń z przeszłości – las) mogą istnieć jednocześnie:

DZIEWCZYNA

[...]

⁵³ B. Leśmian, [*Niegdyś dom mój ochoczy i świat za dąbrową*], w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 477.

(Robi kilka kroków w głąb grobowca)

Było tak: dajmy na to, że las się kołysze

(Uderza stopą w ziemię)

W tem miejscu – nie gdzieindziej...

(Rozlega się szum leśny)

Słyszysz szumy?

MAKARY

Słyszę –

Choć brak lasu...

DZIEWCZYNA

Nic nie brak!... Zresztą brak mi czasu...

Z chłopcami szłam do lasu, z całych sił do lasu,

Aż zabrnęłam w gęstwinę, gdzie las się odmienił,

Wypodziemnił się nagle i wypodzielił

I działał się tak pośpiesznie, że aż zbrakło czasu

I nie można już było iść dalej – w głąb lasu –

I nikt nie mógł zrozumieć i nie chciał zrozumieć,

Czemu trzeba tak istnieć, żeby łkać i szumieć?

A sęki i gałęzie i liście przez liście

Działy się zieleniście, bardzo zieleniście –

I ja, gdym w dziejbe leśną wbiegła nieostrożnie,

Działam się wobec chłopców – bez płaczu a trwożnie!

O, chwyć teraz w ramiona dziejbę mego ciała!

To ta sama, co w lesie! Ta, co nie płakała...⁵⁴

W wypowiedzi Dziewczyny las jest przez nią postrzegany jako początek jej historii, ale i niejako całego świata. Ta osobista perspektywa staje się dominująca. Gdy Dziewczyna „w dziejbę leśną wbiegła nieostrożnie” stała się właściwie częścią lasu, o czym świadczyć może zastosowane w odniesieniu do niej określenie „dziejba mego ciała”. Podkreślana witalność lasu, jego nieustannych ruch zostają skontrastowane z panującą w grobowcu stagnacją. W wierszu [*Niegdyś dom mój ochoczy i świat za dąbrową*], jak zauważa Sławomir Sobieraj, las: „jawi się jako coś bardzo istotnego i osobistego, prapoczątek, ale też jako raj świadomie czy półświadomie porzucony”⁵⁵. W

⁵⁴ B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dziejba leśna*, zebrał i do druku przygotował A. Tom, dz. cyt., s. 82-83.

⁵⁵ S. Sobieraj, dz. cyt., s. 163.

dramacie święty Makary odrzucając miłość Dziewczyny „porzuca” również las, który ona utożsamia:

MAKARY

Szum ustał. Tak bezleśnie teraz i bezziemnie,
Jakbym z lasu w nic wyszedł, lub las wyszedł ze mnie –⁵⁶

Jednak porzucenie przestrzeni lasu nie jest czysto fizycznym działaniem, jak ma to miejsce w liryku, w dramacie nastąpiło swego rodzaju uwewnętrznienie tego działania. W tym sensie las w *Dziejbie leśnej* jeszcze bardziej można uznać za przestrzeń osobistą, część nie tyle świata, co nawet bardziej człowieka.

Natomiast w wierszu *Zachód* odnaleźć można obrazy dość jednoznacznie wykazujące podobieństwo do *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*, są to: róża, ogród, którego wewnątrz się śni, metafora patrzenia na „dzianie się świata” oraz szkarłat/purpura:

ZACHÓD

W błękicie – szkarłat zórz! Wniebowstąpienie róż!
Wieczność płonie tak samo, jak płonęła za młodu...
Ogród, gdzie w złotym mechu tkwi odrobiona tchu,
Niezbędnego dla ciebie, co śniesz wewnątrz ogrodu.

By iść do tamtych stron, odzyskać trzeba zgon,
Zagubiony w tym bycie, co narzucił się światu.
Nic nie mów – tylko patrz! I nie patrz, ale płacz,
Bo już nie ma dla duszy wyjścia z tego szkarłatu!⁵⁷

W końcowym fragmencie *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* postaci podbiegają do ogradzającego cmentarz płotu i przez otwory w nim podglądają zielony świat na zewnątrz, który przypominać może łąkę:

<Krzem.

[...]

⁵⁶ B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dziejba leśna*, zebrał i do druku przygotował A. Tom, dz. cyt., s. 86.

⁵⁷ B. Leśmian, *Zachód*, w: tegoż, *Dziela wszystkie. Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 481.

<Płot rośnie – i «z nim razem» w ślad za nim« pośpieszają szpary
 I już w świat się rozwarły z okiennym skrzy potem –
 Prędej, prędzej! Popatrzmy w ten świat po za płotem!
 (Biegną do płotu i każde przez inną szparę w świat pogląda.)>
 <K r z e m . Dzieje się!... Konik polny, wypluśnięty z krzaka,
 Na chybił-trafił>
 M a r c . Tak! liście ponad liście rosną!
 Takiej wiosny nie było! Wiosna poza wiosną!
 Kwiaty się wymykają – drzewom, drzewa – kwiatom!
 Gdzie my? Snem ulegajmy co prędzej tym światom!
 <A świat świ>
 Trawa – trawom, szum – szumom nadażyć nie może.
 Tu – pośpiech, tam – spóźnienie! Myli się przestworze,
 Nie wiedząc, co ma chłonać pierwej, a co potem?
 <Motyl [strasząc?] powietrze>
 >Już«Motyl<wstrząsną siebie>byt swój< <swych skrzydeł>
 >skrzydeł< przekroczył <nadmiarem> łopotem,
 A skrzydła do łopotu spóźniły się nieco –
 Teraz się dosnuwają i – zwiększone – lecą –
 Już drugi, jakby w tęczach wieczności nie dospał,
 Leci w księżyc po ogień <dla skrzydeł na rozpał> <dla barw
 Swych> dla barw< na rozpał.
 I trzeci z czworgiem purpur przyfrunął od miedzy,
 Wszystko dzieje się z wiedzą o własnej niewiedzy!⁵⁸

⁵⁸ B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. i posłowie D. Pachocki, dz. cyt., s. 126-127.

„MARCJANNA

Tak! Liście ponad liście rosną!
 Takiej wiosny nie było! Wiosna poza wiosną!
 Kwiaty się wymykają – drzewom, drzewa – kwiatom!
 Gdzie my? Snem ulegajmy co prędzej tym światom!
 Trawa – trawom, szum – szumom nadażyć nie może.
 Tu – pośpiech, tam – spóźnienie! Myli się przestworze,
 Nie wiedząc, co ma chłonać pierwej, a co potem?
 Już motyl był swój skrzydeł przekroczył łopotem,
 A skrzydła do łopotu spóźniły się nieco –
 Teraz się dosnuwają i – zwiększone – lecą –
 Już drugi, jakby w tęczach wieczności nie dospał,
 Leci w księżyc po ogień dla swych barw na rozpał.

Podmiot w wierszu podobnie jak bohaterowie dramatu istnieje w przestrzeni, która jest w pewien sposób izolowana od ciągle zmieniającego się świata natury, mogą oni tylko patrzeć i tęsknić za owym życiem, w którym już nie uczestniczą. Ukazana tu opozycja fragment – całość, obraz podglądania przez bohaterów świata (bycie na zewnątrz świata) jest gestem przekroczenia romantycznego światopoglądu, w którym postaci są częścią mikrokosmosu, łączą się z nim.

Chciałabym przywołać jeszcze jeden wiersz ze zbioru *Dziejba leśna*, który wydaje mi się bardzo interesujący właśnie w kontekście związku tomu ze *Zdziczeniem obyczajów pośmiertnych*:

* * *

Com uczynił, żeś nagle pobladła?
Com zaszeptał, żeś wszystko odgadła?
Jakże milcząc poglądasz na drogę!
Kochać ciebie nie mogę, nie mogę!
Wieczór słońca zdmuchuje rozniętę.
Nie te usta i oczy już nie te...
Drzewa szumią i szumią na nami
Gałęziami, gałęziami, gałęziami!

Ten i jestem, co idzie doliną
Z inną – Bogu wiadoma dziewczyną,
A ty idziesz w ślad za mną bez wiary
W łez potęgę i w oczu swych czary –
Idziesz chwiejna, jak cień, co się tuła –
Wynędziała, na ból swój nieczuła –
Pylna drogę zamiatasz przed nami
Warkoczami, warkoczami, warkoczami!⁵⁹

I trzeci z czworgiem purpur przyfrunął od miedzy,
Wszystko dzieje się z wiedzą o własnej niewiedzy!” (B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 51-52.). Wypowiedzi Krzeminy nie zostały uwzględnione podczas opracowywania przez edytora tekstu dramatu, który znalazł się w edycji.

⁵⁹ B. Leśmian, ****[Com uczynił, żeś nagle pobladła?]*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 488.

W wierszu mamy do czynienia z liryczną historią podobną do losów Krzeminy i Sobstyła/Rozkresa. Końcowy dwuwiers pierwszej strofy („Drzewa szumią i szumią na nami / Gałęziami, gałęziami, gałęziami!”) bardzo przypomina słowa bohaterów *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*, cytowane wcześniej przeze mnie, gdzie bohaterowie wyrażają zachwyty nad nieustannie zmieniającą się naturą („Tak! liście ponad liście rosna! / Takiej wiosny nie było! Wiosna poza wiosną! / Kwiaty się wymykają – drzewom, drzewa – kwiatom!”⁶⁰). Ból dziewczyny, o którym mówi podmiot może być rozumiany nie tylko jako cierpienie duszy, lecz także jako ból ciała po ranie nożem, który Marcjanna zadała Krzemini.

W zbiorze wydanym w 1938 roku znalazły się wiersze, które w pewien sposób mogą wzbogacać interpretację dramatu *Dziejba leśna*. Są one niczym *glossy* do historii św. Makarego np.: *O zmierzchu, Skończoność*, [*Wyruszyła dusza w drogę... Dzwonią we dwony.*], [*Spotykam go codziennie. Twarz, wklęta w ramiona.*], *Miłość strokana*, [*Boże, pełen w niebie chwały*], *Pogrzeb*, a szczególnie poemat [*U wód Hiranjawati – nad brzegiem żaloby*]. Równie dużo liryków wykazuje pokrewieństwo obrazowania ze *Zdziczeniem obyczajów pośmiertnych* np.: *Krajobraz utracony*, [*Com uczynił, żeś nagle pobladła?*], *Prośba*, [*Wracam, wracam po długiej rozłące*], [*Twój portret z lat dziecinnych... Ten uśmiech niecały.*], [*Lubię szeptać ci słowa, które nic nie znaczą –*], *Szczęście*, czy [*Zbladła twarz Don Żuana, gdy w ulicznym mroku*]. Wydaje się, że w związku z tym, w tomie *Dziejba leśna* mógłby znaleźć się także drugi dramat Leśmiana pisany przez poetę w latach trzydziestych XX wieku. Byłoby to odzwierciedleniem koncepcji tomu *Dziejba leśna*, którą poeta przedstawił w wywiadzie (w 1934 roku). Wypowiedź Zofii Leśmianowej potwierdza, że takie były jej pierwotne zamierzenia

– W tomie, którego wydanie przygotowujemy – podejmuje znowu żona poety – znajdzie pan również [wcześniej mowa jest o *Skrzypku Opętanym* – M.B. P.] dramatyczny poemat pt.: „Zdziczenie obyczajów pośmiertnych”, będzie to makabryczna inscenizacja powrotu. [...]

– „Poemat ten będzie częścią składową tomu poezji”?

⁶⁰ B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 126. „MARCJANNA

Tak! Liście ponad liście rosna!

Takiej wiosny nie było! Wiosna poza wiosną!

Kwiaty się wymykają – drzewom, drzewa – kwiatom!” (B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 51.).

– Tak, będzie to włączone w „Dziejbę Leśną”. Prócz dwóch większych poematów damy tam wiele niedrukowanych nigdzie wierszy⁶¹.

Wydaje się, że gdyby w zbiorze *Dziejba leśna*, oprócz dramatu o świętym Makarym, faktycznie znalazło się *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, mógłby on zyskać dodatkową głębię myśli. Choć informacja, że do tomu zamierzano dołączyć również *Skrzypka Opętanego*, który pomimo istic dekadenceckiego wydźwięku odbiega od nastroju liryków zebranych w *Dziejbie leśnej*, podkreśla przypuszczenia, że koncepcja tomu ulegała ciągłym zmianom. Nie zmienia to faktu, że dramat *Dziejba leśna* przynajmniej w pewnej mierze jest pokrewny z ogólnym nastrojem zbioru. Nie wpływa to również na moją tezę, że dramaty są w twórczości Leśmiana na tyle wyjątkowe, że należy poświęcić im osobny nurt badań, który uwzględnia związki z poezją autora, jednak wydobywa unikatowość i nowatorstwo koncepcji dramaturgicznej twórcy.

Przeprowadzona przeze mnie analiza historii tekstu *Dziejba leśna*, ukazała wieloaspektowość i niejednoznaczność tego dzieła. Mimo braku rękopisu jest to materia wymykająca się jednoznacznym rozstrzygnięciom edytorskim i nazbyt powierzchownym interpretacjom. Myślę, że ze względu na brak manuskryptu *Dziejby leśnej* nie można nazwać „dziełem brulionowym” w znaczeniu tak pełnym, jak ma to miejsce w przypadku pozostałych dramatów poety, to wykazane przeze mnie potencjalnie istniejące ścieżki interpretacyjne, tajemnicze losy wydania, brak pewności, co do stopnia i zakresu redakcji tekstu autorskiego przez wydawców sprawiają, że podejmując próbę analizy utworu należy go traktować jak dramat zmuszający do interpretacji wielokierunkowych i poszukujących.

3. „I ja, gdym w dziejbie leśną wbiegła nieostroźnie” – o znaczeniu tytułu dramatu

Liryczna proveniencja *Dziejby leśnej* jest podstawą utworu, język dramatu skrywa w sobie głębokie, symboliczne warstwy znaczeń. Praca w słowie, przekształcenia dokonywane przez poetę – tzw. leśmianizmy, czyli charakterystyczne dla Leśmiana neologizmy, jest sposobem powracania do świata pierwotnego⁶². Tytuł dramatu, a także

⁶¹ S. Otwinowski, dz. cyt., s. 7.

⁶² Powrót do świata pierwotnego jest możliwy według Leśmiana dzięki otwarciu się człowieka na baśniowość świata, a także, co jest tego naturalnym następstwem, powrót do archaicznych, dawnych, struktur językowych, które ukazują tożsamość bytu i jego istnienia. Im bardziej pierwotna, twórcza, tożsama sama z sobą jest dusza człowieka, tym bardziej metafizyczne bywa jej usposobienie względem

całego tomu, jest kwestią znaczącą dla interpretacji utworu. Tak jak wspominałam wcześniej, język dramatów Leśmiana charakteryzuje pewna odczasownikowość, która wiąże się z nieustannym ruchem jako czymś organicznym dla postaci (muszą one ciągle dążyć ku czemuś, podjęcie działania jest dla nich najważniejsze – do tego wątku jeszcze powrócę). Tak więc ruch, pęd życiowy, nawiązując do inspiracji poety myślą Bergsona, ujawnia się nie tylko w konstrukcji świata przedstawionego, lecz także w tkance językowej. Formuła tytułowa – neologizm – jest więc wskazówką interpretacyjną.

Rzeczownik „dziejba” pojawia się w dramacie trzykrotnie. Po raz pierwszy w tytule – w połączeniu „dziejba leśna”, natomiast drugi i trzeci raz w wypowiedzi Dziewczyny – w sformułowaniu „dziejba leśna” oraz w innym kontekście „dziejba mego ciała”. Powstał on prawdopodobnie z połączenia czasownika „dziejać” i sufiksu ‘-ba’. Trznadel w *Przypisach* zamieszczonych w tomie *Poezje zebrane* z 1910 roku podaje następujące objaśnienie słowa „dziejba”:

dziejba – słowo nie potwierdzone przez słowniki, istniejącego podobno u Lelewela (por. J. Parandowski, *Alchemia słowa*). Utworzone od staropolskiego „dziejać, „dziać” („robić, ale i nazywać”). *Dziejarz* u Lelewela to dziejopis. *Dziać wiersz* – tworzyć. W utworze Leśmiana oznacza może: „dzianie się”, tworzenie istnienia. Staropolskie słowo „dzieja” oznacza „los”, „dole”⁶³.

Istotnie na podstawie analizy semantycznej utworu Leśmiana wydaje się, że określenie „dziejba” pochodzi od słowa „dziać się”, które podkreśla rangę bycia w nieustającym ruchu. W celu potwierdzenia tej tezy warto przyrzeć się bliżej konstrukcji słowa.

Czasownik „dziejać” według *Słownika staropolskiego* oznacza ‘czynić, działać, robić’⁶⁴. Obecne dziś jedynie w odmianach dialektalnych słowo „dziejać” (a używane jeszcze w wieku XVI) pochodzi od prasłowiańskiego „dějati, dějō”. Według *Słownika prasłowiańskiego* czasownik „dziać, dzieję” oznacza ‘tkać; wyrabiać tkaniny na drutach, szydełkiem; wyszywać, haftować’ (w znaczeniu dialektalnym np. ‘robić na drewnianych

świata, a język jej poszukuje rytmu jako niematerialnej, bezcielesnej kanwy dla swojego myślenia. Dlatego zawarty w neologizmach „wewnętrzny” rytm słów jest ważny dla poetyki twórczości Leśmiana (Zob. B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, w: tegoż, *Dziela wszystkie. Szkice literackie*, dz. cyt., s. 22.).

⁶³ J. Trznadel, *Przypisy*, dz. cyt., s. 741.

⁶⁴ Czasownik „dziejać” znane było już w XV wieku. Informacje na temat znaczenia podają za: A. Kwaśnicka-Janowicz, *Staropolska terminologia bartnicza. (Na tle porównawczym)*, Kraków 2018, s. 85-97.

pręcikach wełniane rękawice, pończochy zimowe’)⁶⁵. Znaczenie notowane przez *Słownik prasłowiański*, czyli ‘tkać’ wydaje się być interesujący interpretacyjnie dla podjętej analizy (robić pewien materiał – ważny jest tu również aspekt twórczy, na który zwrócił uwagę Trznadel – tworzenie artystyczne na zasadzie łączenia pojedynczych nitek w większą całość).

Sufiks ‘-ba’ również jest charakterystyczny dla języka gwarowego. Zwraca na to uwagę Stanisław Kajetan Papierkowski:

-ba. Tego niejasnego znaczeniowo przyrostka użył poeta celem powołania do życia rzeczownika odczasownikowego *d z i e j b a* (działanie, co się dzieje — „chwyc w ramiona dziejbę mego ciała”, *Dziejba*). Tu również działała analogia do rzeczowników *drużba*, *liczba*, *prośba*, *służba*, ale i wpływ gwar, w których przyrostek ten występuje częściej niż w języku literackim⁶⁶.

Utworzenie słowa „dziejba” poprzez dodanie ‘-ba’ zwraca uwagę na jego funkcje językowe. Według Haliny Orzechowskiej przyrostek ten jest w języku literackim nieproduktywny, ponieważ nie tworzy nowych wyrazów⁶⁷. Utwór Leśmiana świadczy o czymś przeciwnym, a wiąże się to w pewnej mierze z faktem, że język poety czerpie z zasobów gwarowych. Przyrostek ‘-ba’ właśnie w gwarach był częstką żywą, choć, jak wskazuje Jerzy Reichan, w ciągu ostatnich 170 lat, jego produktywność znacznie spadła:

Występował on przede wszystkim w derywatach odczasownikowych i tworzył na ogół nazwy czynności lub ich rezultatów. Owe nazwy czynności ewoluowały z kolei w kierunku nazw obiektów lub wytworów czynności. Jeżeli następuje konkretyzacja, wspomniane formacje zaczynają oznaczać czas, miejsce lub przedmiot związane z czynnością. I tak na przykład *siejba* oznacza niekiedy nie tylko ‘czynność siania’ lecz także ‘czas zasiewów’[...].

Wyjątkowo tylko formacje z *-ba* tworzą nazwy subiektów czynności, np. *lejba* ‘ten co leje, tj. wydziela mocz’ (pod Białą Podlaską), *mierba* ‘to co mrze, w tym wypadku liche zboże’⁶⁸.

⁶⁵ Zob. tamże, s. 89-90.

⁶⁶ S.K. Papierkowski, *Słowotwórcze neologizmy Bolesława Leśmiana*, „Pamiętnik Literacki” 1962, nr 1, s. 151.

⁶⁷ H. Orzechowska, *Orzeczeniowe formacje odstępne w językach południowosłowiańskich*, Wrocław 1966, s. 172-173.

⁶⁸ J. Reichan, *Przyrostek -ba w dialektach polskich ze szczególnym uwzględnieniem gwar Polski południowej*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica” 2004, nr 2, s. 422.

We wszystkich tych funkcjach, a więc jako oznaczenie czasu, miejsca, przedmiotu oraz subiekta czynności, wydaje się funkcjonować sufiks –ba w słowie „dziejba”. „Dziejba”, biorąc pod uwagę znaczenie czasownika „dziejać”, oznaczałoby ‘ten/ta/to co się dzieje, czyni, robi’. Dodatkowe informacje o czynności dookreśla kontekst, tak ja w utworze Leśmiana („dziejba leśna”, „dziejba mego ciała”).

Określenie „dziejba leśna”, użyte także jako tytuł, można tłumaczyć: ‘to co dzieje się w lesie’ lub ‘to co czyni las’ albo, biorąc pod uwagę aspekt związany z tkaniem w znaczeniu gwarowym czasownika „dziejać”, ‘to co tworzy las’ lub ‘to co tworzone jest w lesie’. Prześledźmy jeszcze raz fragment wypowiedzi Dziewczyny, w której padają wersy zawierające słowo „dziejba”:

DZIEWCZYNA

Nic nie brak!... Zresztą brak mi czasu...
Z chłopcami szłam do lasu, z całych sił do lasu,
Aż zabrnęłam w gęstwinę, gdzie las się odmienił,
Wypodziemnił się nagle i wypodzielił
I dział się tak pośpiesznie, że aż zbrakło czasu
I nikt nie mógł zrozumieć i nie chciał zrozumieć,
Czemu trzeba tak istnieć, żeby łkać i szumieć?
A sęki i gałęzie i liście przez liście
Działy się zieleniście, bardzo zieleniście –
I ja, gdym w dziejbę leśną wbiegła nieostroźnie,
Działam się wobec chłopców – bez płaczu a trwożnie!
O, chwyć teraz w ramiona dziejbę mego ciała!
To ta sama, co w lesie! Ta, co nie płakała...⁶⁹

Dziewczyna odczuwa konieczność działania, przymus pójścia w głąb lasu, do samej jego istoty *ergo* natury, gdzie mogła zaobserwować życie samo w sobie. Cykl natury, ciągły ruch, nieustanna przemiana – „dziejba leśna” są obrazem nieprzerwanego działania, które jest sensem istnienia, wichru życiowego (określenie Leśmiana). Sformułowanie „dziejba mego ciała” to powiązanie na zasadzie analogii praw działających w naturze, która podlega nieustannym zmianom i fizyczności człowieka, która również obowiązuje cykl życia i śmierci. Dwa ostatnie wersy skorelowane są ze sobą na zasadzie sprzeczności. Skoro świat i człowiek podlegają ustawicznej zmianie, rozwojowi, przeobrażeniom,

⁶⁹ B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dziejba leśna*, zebrał i do druku przygotował A. Tom, dz. cyt., s. 83.

cyklowi życia i śmierci, to w jaki sposób Dziewczyna może być w ciągłym istnieniu? Dzieje się tak, dzięki wiecznej pamięci bytu, ponieważ dusza posiada wiedzę o własnej historii. Co istotne, Dziewczyna mówi, że jest tą samą, ale nie taką samą.

Dla postaci *Dziejby leśnej* działanie, dążenie do prawdy istnienia, odkrycia tajemnicy świata i człowieka, zawarte w genecie tytułowej formuły są sprawami fundamentalnymi, odsłaniającymi istotę egzystencji. Nie tylko postać Dziewczyny ujawnia tę prawdę, lecz także postawa świętego Makarego. Celem dziewczyny jest miłość, chce czuć się kochana, natomiast celem świętego jest zbliżenie się do Boga. Czy poprzez działanie udaje im się osiągnąć spełnienie? Trzeba odpowiedzieć, że nie, ponieważ jak zauważa Kazimierz Wyka: „istnieje tylko dążenie do celu [...] cel jest nieosiągalny”⁷⁰. Biorąc pod uwagę wymowę ideową *Dziejby leśnej* można określić mianem dramatu egzystencjalnego, a nawet metafizycznego.

4. *Dziejba leśna* wobec *Dziadów* Adama Mickiewicza

Lektura dzieł Mickiewicza znacząco wpłynęła na kształt twórczości (zarówno poetyckiej, jaki i dramaturgicznej) Leśmiana⁷¹. Świadczy o tym nie tylko stan badań, lecz także biografia artysty. Poeta od 1895 roku był członkiem Towarzystwa Literacko-Artystycznego zrzeszającego artystów z Polski i Ukrainy, w ramach którego

⁷⁰ K. Wyka, *O czytaniu... współczesnej poezji*, cyt. za: J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana*, dz. cyt., s. 180.

⁷¹ Problematyka związków poezji Leśmiana z twórczością romantyków była wielokrotnie podejmowana przez badaczy: M. Głowiński, J. Sławiński red., *Studia o Leśmianie*, Warszawa 1971.; Ł. Kraj, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych Bolesława Leśmiana wobec tradycji II części Dziadów Adama Mickiewicza*, „Bez porównania” 2018, nr 1, s. 23-52; L. Libera, *Romantyczność i folklor. O twórczości Jacka Malczewskiego i Bolesława Leśmiana*, Poznań 1994.; I. Opacki, *Pośmiertna w głębi jezior maska*, w: *Studia o Leśmianie*, dz. cyt., s. 230-351.; J. M. Rymkiewicz, *Odczłowieczając duszę. „Topielec” Bolesława Leśmiana na tle porównawczym*, w: *Studia o Leśmianie*, dz. cyt., s. 201-229.; T. Skubalanka, *U źródeł stylu erotyków Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, dz. cyt., s. 124-150.; R.H. Stone, *Poezja Leśmiana a romantyzm polski*, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 2, s. 147-164.; P. Szwed, *Wielkie improwizacje Leśmiana. Scena druga „Dziadów” drezdeńskich a wizja literatury, człowieka i Boga w poezji autora „Napoju cienistego”*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 1, s. 5-44.; J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana (próba przekroju)*, Warszawa 1964.

Swego rodzaju syntezę badań nad wpływem romantyzmu na kształt liryki Leśmiana stanowi książka Piotra Szweda, *Oddalenie. Poezja Bolesława Leśmiana wobec romantyzmu polskiego*, Katowice 2014.

organizowano odczyty i wystawy⁷². W 1896 roku Towarzystwo liczyło 700 członków, a spotkania odbywały się w auli mieszczącej ponad pięciuset słuchaczy. Według ustaleń Piotra Łopuszańskiego (biografia artysty), to właśnie Leśmian był pomysłodawcą uczczenia przez Towarzystwo, przypadającej w grudniu 1898 roku, setnej rocznicy urodzin Mickiewicza. Organizacją uroczystości zajęli się, oprócz późniejszego autora *Dziejby leśnej*, Maria Staricka, jej ojciec (przewodniczący Towarzystwa) Michajło Starickij, Ołena Pczilka (Kosacz) oraz Cezary Popławski. Możliwe, że to wówczas miało miejsce kijowskie aresztowanie Leśmiana, które znamy ze wspomnień jego córki – Marii Mazurowej:

Opowiadała ona w swoich wspomnieniach, że w rocznicę urodzin Mickiewicza młody poeta zorganizował w Kijowie (nie wiadomo: czy w domu Lesmanów, czy może w domu rodziców Xawerego Glinki, gdzie pod koniec wieku co tydzień odbywały się wieczory literackie) „wielką akademię”, podczas której miał wystąpić, recytując Wielką Improwizację z III części *Dziadów*. O deklamatorskich zamiłowaniach młodego Leśmiana mowa jest też we wspomnieniach Glinki – ten jednak zapamiętał, że podczas wieczornych spotkań w kijowskim salonie jego rodziców młody Leśmian, w mundurze studenckim, recytował jakiś wierszyk Lucjana Rydla oraz, innym razem, „swoje własne wiersze”. Rocznicowa deklamacja skończyła się zupełnie fatalnie, ponieważ Leśmian – wedle opowieści jego córki – tak się podniecił Wielką Improwizacją, że zaraz porzucił tekst Mickiewicza i podjął jakiś własny temat, „zamiast Mickiewiczowskiej improwizacji – pisała Maria Ludwika – zarecytował własny utwór”. Treść tego dzieła nie została zapamiętana, ale musiało ono zostać uznane za, jak to wtedy mówiono, nieprawomyślne, ponieważ nieostrożny improwizator „po ukończeniu recytacji został aresztowany”⁷³.

Badacze nie mają pewności, kiedy miały miejsce przytaczane przez Marię Ludwikę wydarzenia, ponieważ oprócz słów córki nie pozostały żadne inne dokumenty, które by to poświadczały. Także wspomnienia Mazurowej, którymi dzieliła się w listach do Jacka Trznadla zawierają nieścisłości, czasami wspominała ona o setnej rocznicy śmierci Mickiewicza, czasami twierdziła, że podczas aresztowania Leśmiana miał 16 lat, a więc byłby to rok 1894⁷⁴. Owa emocjonalna recytacja mogła więc prawdopodobnie mieć miejsce albo w 1898 roku, w setną rocznicę urodzin Mickiewicza, albo w 1890 roku –

⁷² Informacje na temat członkostwa Leśmiana w Towarzystwie Artystyczno-Literackim podaje za: P. Łopuszański, dz. cyt., s. 43.

⁷³ J. M. Rymkiewicz, dz. cyt., s. 14.

⁷⁴ Zob. B. Leśmian, *Aneks. Listy rodziny Leśmiana*, w: B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Dzieła dramatyczne. Listy*, dz. cyt., s. 469-492.

z okazji uroczystości zorganizowanej w ramach obchodów w związku ze sprawdzenia trumny z ciałem poety do Polski⁷⁵. Bez względu na to, kiedy miały miejsce wspomniane przez Marię Ludwikę wydarzenia, obrazują one szczególnie stosunek poety do twórczości Mickiewicza. Cytując słowa Jarosława Marka Rymkiewicza, Leśmian: „[...] poszedł do więzienia – z miłości do poezji i do Mickiewicza”⁷⁶.

Niezwykle ważny i symptomatyczny, w kontekście badanego zagadnienia wydaje się fakt, że deklamacja Leśmiana nie była wierną recytacją dzieła wieszczą, a jego twórczą trawestacją. Jest to świadectwo, że późniejszy autor *Dziejby leśnej* był nie tylko zachwycony *Wielką Improwizacją*, lecz także, że utwór stał się dla niego inspiracją do własnej twórczej działalności. Niestety utwór Leśmiana, mogący być wyrazem buntury nie jest dziś znany. Nie ma też żadnych informacji, że został on kiedykolwiek spisany. Wydaje się również mało prawdopodobne, że poeta widział pierwszą realizację teatralną *Dziadów* w reżyserii Stanisława Wyspiańskiego, która odbyła się 31 października 1901 roku w Teatrze Miejskim w Krakowie (do połowy 1901 roku Leśmian studiował w Kijowie, później przeniósł się do Warszawy, o jego obecności w Krakowie pod koniec października 1901 roku, nie udało mi się znaleźć żadnych informacji), co mogłoby uzasadniać wybór formy dramatycznej do stworzenia dzieł inspirowanych Mickiewiczowskimi *Dziadami*. Jednak już od początku artystycznej drogi Leśmiana *Dziady* zajmują ważne miejsce w jego świadomości twórczej. Piotr Szwed w przeprowadzonych badaniach zauważył również w pierwszych wierszach, publikowanych przez Leśmiana w „Chimerze”, niktłe wprawdzie, ślady inspiracji *Wielką Improwizacją*. Pisze o nich, odnosząc się również do historii aresztowania autora *Dziejby leśnej*:

Próżno szukać wśród wczesnych wierszy poety wspomnianej przez Mazurówą „Wielkiej Improwizacji Leśmiana”. Jeśli wziąć pod uwagę najwcześniejsze utwory autora *Piły*, echa arcymonologu Konrada da się usłyszeć jedynie w *Sonecie II* i *Idealach*, które w najmniejszym stopniu nie mogły zostać potraktowane jako dzieła politycznie ryzykowne. Ponieważ nie znamy dokładnej daty aresztowania poety, nie sposób określić, czy wiersze te były „następstwem” publicznego wystąpienia, czy je poprzedzały. Jeśli się patrzy na kijowski incydent z perspektywy dojrzałej twórczości autora *Łąki*, można jednak stwierdzić, że najprawdopodobniej około 1897 czy 1898 roku Leśmian zaczął traktować *Wielką Improwizację*

⁷⁵ Zob. J. M. Rymkiewicz, dz. cyt., s. 13-16.

⁷⁶ Tamże, s. 16.

Mickiewicza jako punkt wyjścia do własnej poezji, wkraczając na drogę prowadzącą do napisania *Eliasz, W locie* czy *Trupięgów*⁷⁷.

Badacz konstatuje, że inspiracje arcymonologiem Mickiewiczowskiego Konrada nasilają się w późniejszej twórczości poety, nie są one mimo to zbyt częste, jednak zawsze utwory czerpiące z *Wielkiej improwizacji* noszą znamiona wybitnych dzieł (*Metafizyka, Nieznanemu bogu, Dąb, Zamyślenie, W locie, Eliasz, czy Trupięgi*). Jednym z dzieł późnych jest także dramat *Dziejba leśna*.

Jednym z elementów, który jest pewnym nawiązaniem między twórczością Mickiewicza oraz Leśmiana jest (przynajmniej we wczesnym etapie twórczości Mickiewicza) pozytywny stosunek do ludowości⁷⁸, pieśni ludowej, przekazów gminnych. To, co ludowe niesie ze sobą element pierwotności, intuicyjny sposób partycypacji w świecie. Twórczość ludowa, w której zatrzymane zostały dawne wierzenia i język staje się dla poetów inspiracją. Mickiewicz swoje stanowisko ujął następująco we wstępie do *Dziadów* cz. II, wskazując, że: „Poema niniejsze przedstawi obrazy w podobnym duchu [do obrzędu *Dziadów* słowiańskich], śpiewy zaś obrzędowe, gusła i inkantacje są po większej części wiernie, a niekiedy dosłownie z gminnej poezji wzięte”⁷⁹. Wobec tego można uznać, że jednym ze źródeł wyobraźni literackiej Mickiewicza stała się twórczość ludowa. Zdaniem Artura Sandauera – Leśmian poprzez wykorzystanie archaicznych struktur językowych:

⁷⁷ P. Szwed, *Wielkie improwizacje Leśmiana. Scena druga „Dziadów” drezdeńskich a wizja literatury, człowieka i Boga w poezji autora „Napoju cienistego”*, dz. cyt., s. 6.

⁷⁸ Ludowość w poezji Leśmiana (przejawiająca się w całej jego twórczości) zostaje ona ukonkretniona dzięki odwołaniom do świata wyobrażeń i wierzeń ludowych. Są one wynikiem zainteresowania dla mitów, legend i baśni – kulturowej spuścizny właściwej wszystkim ludziom. W twórczości Leśmiana ludowość, folklor nie polega na przetłumaczeniu ludowych podań na język poetycki. Ludowość staje się jedynie impulsem do stworzenia własnych, nowych pod względem artystycznym treści, poszukiwania ogólnych założeń estetycznych, których źródła sięgają wyobraźni ludowej (Zob. J. Trznadel, *O ludowości*, w: tegoż, *Twórczość Leśmiana*, dz. cyt., s. 127-264.).

⁷⁹ A. Mickiewicz, *Dziady cz. II*, w: tegoż, *Utwory dramatyczne*, oprac. Cz. Zgorzelski, dz. cyt., s. 13.

[...] pragnie wywołać w czytelniku złudzenie, jakoby był on umieszczony u tych mitycznych prakorzeni mowy, gdzie wszystko było dopuszczalne, gdzie stworzone świeżo wyrazy przeradzały się przez nie zbadany jeszcze gąszcz gramatyk i gdzie poeta był nie sługą lecz panem i twórcą języka⁸⁰.

Aby stworzyć wrażenie autentyczności świata przedstawionego, język Leśmiana (korzystając tu z koncepcji francuskiego filozofa Geogres'a Gusdorfa, który pisał o koncepcjach językowych, a także zajmował się rozpoznaniem na temat epoki romantyzmu⁸¹) łączy w sobie niepowtarzalność określenia oraz jego istnienie tylko poprzez nadanie mu szczególnego sensu, intencji – zawierających się w strukturze dzieła⁸². Tak więc Leśmian nie tyle przekazuje język ludowy, co tworzy język dramatów na zasadach języka pierwotnego – ludowego, w którym dociera się do określenia „istoty rzeczy”⁸³.

Słowo ma na celu przywołanie dawnej rzeczywistości. Opowiedzenie swoich losów, a właściwie odkrycie ich jest dla duchów najważniejsze. W II i IV części *Dziadów*, postaci przybywające z zaświatów mają jedynie przeszłość, o której opowiadają. Natomiast w *Dziejbie leśnej* postać Dziewczyny odgrywa ze świętym Makarym swoje ostatnie chwile, ale posiada ona również swój czas w teraźniejszości:

Makary

Co się stało?

Dziewczyna

To, że wszystko zbladło!

(Robi kilka kroków w głąb grobowca)

Było tak: dajmy na to, że las się kołysze

uderza stopą w ziemię

W tym miejscu – nie gdzie indziej...

(Rozlega się szum leśny)

Słyszysz szumy?

Makary

⁸⁰ A. Sandauer, *Filozofia Leśmiana. Eksperyment krytyczny*, „Odrodzenie” 1946, nr 2, przedruk: A. Sandauer, *Moje odchylenia*, Kraków 1956, s. 88 (cyt. za: J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)*, Warszawa 1964, s. 208.).

⁸¹ Koncepcje G. Gusdorfa nie mogły być znane Leśmianowi, ponieważ publikował on już po śmierci poety.

⁸² Zob. J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)*, dz. cyt., s. 209.

⁸³ Zob. tamże, s. 213.

Słyszę –
Choć brak lasu...

Dziewczyna
Nic nie brak!... Zresztą brak mi czasu...
[...]⁸⁴.

Koncepcje twórców choć mają pewne sfery wspólne, to jednak znaczącą się różnią. Wypowiadanie słów, to nie tylko przywołanie mementu stworzenia, ale stwarzanie w najczystszej postaci. Z pustki, poprzez słowo poetyckie wynurzają się kolejne elementy świata. Jak zauważa Łukasz Kraj:

Leśmian antycypuje pojęcie performatywu i w specyficzny sposób rozszerza znaczenie aktu performatywnego na większość wypowiedzi – bohaterowie, wygłaszając kwestie jednocześnie przywołują rzeczywistość, o której mówią⁸⁵.

Słowa Dziewczyny tworzą rzeczywistość, którą postaci słyszą i czują, ale jej nie widzą, ponieważ jest to rzeczywistość psychiczna, duchowa, w której działa moc Baśni, a więc zawierzenia intuicji, a nie prawom logiki.

Źródłem dzieła Leśmiana, podobnie jak Mickiewicza są ludowe wierzenia w zaświaty oraz kontakt z naturą. Jest ona u Leśmiana nawet istotniejsza, niż miało to miejsce u romantyków, dla niego przyroda ma status „pierwoświata”⁸⁶, do którego dążą

⁸⁴ B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dziejba leśna*, zebrał i do druku przygotował A. Tom, dz. cyt., s. 82-83.

⁸⁵ Ł. Kraj, dz. cyt., s. 42-43.

⁸⁶ Neologizm Leśmiana zaczerpnięty z B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 123. (Odpowiadający fragment tekstu w edycji: B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 50.). O słowotwórstwie Leśmiana pisał między innymi S.K. Papierkowski, *Słowotwórcze neologizmy Bolesława Leśmiana*, dz. cyt., s. 143-180. Tak scharakteryzował język poety Papierkowski: „Materiał językowy Bolesława Leśmiana nie nasuwa żadnych wątpliwości co do tego, że poeta stosował różne sposoby tworzenia neologizmów, przy czym chodziło mu zawsze o to samo: o tak przez niego rozumiane bogacenie polskiego języka artystycznego, równocześnie zaś o zaspokajanie w zakresie słownej ekspresji potrzeb wyłącznie osobistych, jak własne jakieś tendencje, swoiste i coraz to inne widzenie świata, swoista psychika i kultura, swoisty wreszcie stosunek do języka jako środka artystycznej wypowiedzi. Rolę jednak chyba najbardziej zasadniczą odgrywała potrzeba wyrażania własnego poglądu na świat, swoista filozofia poety”. (Tamże, s. 143.)

jego bohaterowie, którym się zachwycają (przywołanie w *Dziejbie leśnej* lasu, aby dopiero w tej przestrzeni odegrać przez Dziewczynę swoje przeszłe losy, gdy duch Dziewczyny ponownie opuszcza ciało, szum lasu jest świadectwem jej obecności, budzi to wzruszenie Makarego, zachęca, aby ruszył w głąb grobowca). Dopiero ten pierwotny rytm, w którym porusza się przyroda wywołuje u nich wzruszenie, daje szczęście. Porzucają rozumowe analizy i statyczne trwanie, i oddają się czynnemu istnieniu. Właśnie ten niezahamowany, nawet przez śmierć ciała, ruch bytu jest charakterystyczny dla Leśmianowskich postaci. W *Dziejbie leśnej* wyraźna jest idea *elon vital*, najważniejszą wartością jest ciągły ruch, nawet chwilowa stagnacja zdaje się być dla ducha wręcz bolesna:

Dziewczyna

[...]

(do Makarego)

Dziej się prędzej! Rzuć piłkę! Nie marudź!⁸⁷

Ograniczenia świata materialnego są przez obydwu poetów utożsamiane z ograniczeniami człowieka i jego możliwości poznawczych. Owo ograniczenie wydaje się mieć jednak różne podłoże. W koncepcji Mickiewicza – narzucone zewnątrz przez ludzi i kulturę, zaś w myśli Leśmiana ma ono źródło wewnętrzne, jest nim psychika człowieka.

Mickiewicz wprowadza czytelników *Dziadów* części II w atmosferę przywoływania duchów. Obszerny opis, tłumaczy genezę samego obrzędu:

Na temat przyrody w poezji Leśmiana pisał m.in. E. Boniecki, *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana. Studium historycznoliterackie*, Gdańsk 2008; K. Dybciak, „Ogród oderwany od przyczyny” – Bolesław Leśmian, w: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, re. I. Maciejewska, t. 1, Warszawa 1982, s. 477-517; S. Sobieraj, dz. cyt.; J. Trznadel, *Obecność świata – stosunek do przyrody*, w: tegoż, *Twórczość Leśmiana (próba przekroju)*, dz. cyt., s. 232-241.

O psychologicznym wymiarze natury w dramatach mimicznych poety pisałam w tekście: M.B. Piotrowska, *Przyroda jako odbicie natury człowieka w „Pierrocie i Kolombinie” oraz „Skrzypku Opętanym” Bolesława Leśmiana*, w: *Obszary polonistyki 6. Człowiek i natura w języku, literaturze, kulturze i sztuce współczesnej*, red. M. Krauze, R. Magryś, Kraków 2022, s. 234-241.

⁸⁷ B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dziejba leśna*, zebrał i do druku przygotował A. Tom, dz. cyt., s. 84.

Dziady nasze mają to szczególnie, iż obrzędy pogańskie pomieszane są z wyobrażeniami religii chrześcijańskiej, zwłaszcza iż dzień zaduszny przypada około czasu tej uroczystości. Pospólstwo rozumie, iż potrawami, napojem i śpiewami przynosi ulgę duszom czyscowym⁸⁸.

Obrzęd Dziadów, który utrwalił Mickiewicz, to szczególne połączenie wierzeń pogańskich oraz religii chrześcijańskiej. Gusła, które mają swoje źródła w folklorze, zostają odprawione w kaplicy cerkiewnej. Podobnie w twórczości Leśmiana przenikają się elementy posiadające różnorodną genezę. Jak zauważa Krystyna Kralkowska-Gątkowska:

Pożywkę dla niezwyklej wyobraźni Leśmiana, u którego temat śmierci był właściwie generatorem całego świata poetyckiego stanowiły jego studia nad folklorem polskim, słowiańskim, celtyckim, romańskim i skandynawskim. Sięgał też do motywów orientalnych oraz mitów antyku greckiego i judaizmu⁸⁹.

Ciekawym odwołaniem do mitologii, jednak twórczo przetransformowanym, jest scena, w której po przywołaniu ducha Dziewczyny, pojawia się złota łódź⁹⁰:

*Dziewczyna otwiera oczy. Amazarak i Azaradel, unosząc się w powietrze, znikają w głębi mroku. W miejscu ich zniknięcia ukazuje się drobna, jak zabawka, łódź ze świetlistego złota i płynąc gdziekolwiek gaśnie w punkcie nieokreślonym; jakby dobiła do brzegu, gdzie istota łodzi staje się zbyt czarna [...]*⁹¹.

Obraz świetlistej, złotej łodzi, która pojawia się w miejscu, gdzie zniknęły zjawy, i która dobiła do jakiegoś brzegu, przywołuje na myśl postać Harona, który przewoził dusze zmarłych przez Styks. Podobna wydaje się rola zjaw z *Dziejby leśnej*. Jednak złoty kolor łodzi symbolizuje jej królewskość, ale i przynależność do świata duchowego. W tej perspektywie Amazarak i Azaradel mogą być postrzegani, nie tylko jako pośrednicy między światami żywych i umarłych, ale jako królowie zaświatów.

⁸⁸ A. Mickiewicz, *Dziady cz. II*, dz. cyt., s. 13.

⁸⁹ K. Kralkowska-Gątkowska, *Poezja Leśmiana*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. M. Pytasz, Katowice 2001, s. 137.

⁹⁰ Małgorzata Sugiera zwraca uwagę, że łódź w *Dziejbie leśnej* oznacza drogę życiową, przeznaczenie – zob. M. Sugiera, *O „Dziejbie leśnej”*, „Dialog” 1984, nr 1, s. 100.

⁹¹ B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dziejba leśna*, zebrał i do druku przygotował A. Tom, dz. cyt., s. 79.

Leśmian być może na wzór Mickiewicza stwarza przestrzenie przenikania się wiary chrześcijańskiej i wierzeń pogańskich. Scena w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* ma miejsce na (prawdopodobnie) chrześcijańskim cmentarzu podczas „chwilowej nieobecności Boga”⁹², która stwarza okazję do przeprowadzenia obrzędu powrotu duchów na ziemię. Jeszcze wyraziściej przenikają się wierzenia ludowe i religia w *Dziejbie leśnej*, gdzie we „wnętrze grobowca pogańskiego”⁹³ wstępuje święty chrześcijański. Tak więc obaj twórcy projektują przestrzenie dramatów w sposób dialektyczny, tworząc miejsca niejednoznaczne i uniwersalne. Duchowość wydaje się być nadrzędną wobec religii.

Elementem zbliżającym dzieła (*Dziady* cz. II oraz *Dziejbę leśną*), choć jednocześnie znacząco różnym, jest postać Guślarza (poety i kapłana w *Dziadach*): „Guślarz – starzec pierwszy z chóru – chór wieśniaków i wieśniaczek – kaplica, wieczór”⁹⁴. Natomiast funkcję podobną do Guślarza z obrzędu Dziadów pełnią w utworze *Dziejba leśna* dwie zjawy: Amazarak i Azaradel – przywołujące duszę zmarłej Dziewczyny i wskrzeszają jej ciało. To znacząca modyfikacja, ponieważ w *Dziadach* duchy są niematerialne. Także inne jest nastawienie postaci wzywających duchy na ziemię. Intencje Leśmianowskich „guślarzy” są niejednoznaczne (Małgorzata Sugiera stwierdza nawet, że są oni wysłannikami Boga⁹⁵). Przywołują ducha Dziewczyny, aby stała się ona swego rodzaju próbą wiary dla świętego Makarego.

Różnica w ujmowaniu osoby przywołującej duchy w obydwu dramatach wydaje się inna: po pierwsze: Guślarz w *Dziadach* ma pobożne zamiary, chce pomóc duchom, zaś intencje Leśmianowskich „guślarzy” są trudne do precyzyjnego określenia; po drugie: Mickiewiczowski Guślarz jest człowiekiem, natomiast postaci Leśmiana nie należą do świata ludzi.

Święty Makary w *Dziejbie leśnej*, wchodząc do grobowca, mówi o tym, że chce spędzić w nim noc, zasnąć aby zbliżyć się do Boga, chwalić go. Święty Makary

⁹² Zob. B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 57.

Odpowiedni fragment tekstu w edycji – B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 9.

⁹³ B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dziejba leśna*, zebrał i do druku przygotował A. Tom, dz. cyt., s. 75.

⁹⁴ A. Mickiewicz, *Dziady część II*, dz. cyt., s. 14.

⁹⁵ Zob. M. Sugiera, dz. cyt., s. 100-101.

z wyższością traktuje zmarłych pogan złożonych w grobowcu, czuje się kimś wyjątkowym, co zbliża jego postawę do Mickiewiczowskiego Konrada z III części *Dziadów*. Święty Makary kładzie się na ciele zmarłej, które ma służyć mu za posłanie:

Makary

[...]

Na niej, jak na upchanej nicością pościółce,

Głowę do snu utrwale na dowód pogardy

Dla tych zgręzków pogańskich! Sen będę miał twardy!

(Układa głowę na piersiach Dziewczyny i nogi przed się wyciąga)

I przez sen będę chwalił bezmiar Twojej wszechmocy –

Śnij mi się, Boże wielki, śnij mi się tej nocy!

[...] ⁹⁶.

Postaci Amazaraka i Azaradela w *Dziejbie leśnej* pojawiają się wtedy, gdy Makary zapada w sen. Emocjonalny ładunek zawarty w wypowiedzi bohatera Leśmianowskiego dramatu przywodzi na myśl pieśń Konrada z III części *Dziadów*. Jednak wymowa obydwu fragmentów jest zupełnie inna. Monolog świętego Makarego ma na celu chwalenie Boga, a nie jego obrazę, jak w przypadku Konrada, u którego ogrom uczuć jest tak wszechogarniających, że popycha bohatera ku zwróceniu się przeciwko Bogu, uznaniu, że Go nie ma. Wszystko to w imię miłości do Ojczyzny:

KONRAD

(śpiewa)

Pieśń ma była już w grobie, już chłodna, –

Krew poczuła – spod ziemi wygląda –

I jak upiór powstaje krwi głodna:

I krwi żąda, krwi żąda, krwi żąda.

Tak! zemsta, zemsta, zemsta na wroga,

Z Bogiem i choćby mimo Boga!

⁹⁶ B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dziejba leśna*, zebrał i do druku przygotował A. Tom, dz. cyt., s. 77.

[...] ⁹⁷.

Obrazoburcze słowa Konrada są wyrazem wszechogarniającej siły miłości do kraju. W imię dobra Narodu jest on w stanie poświęcić samego siebie. Makary w imię Boga jest natomiast gotów wyrzec się miłości do Dziewczyny:

Dziewczyna

Tak! Nic usta ustom nie pomogą!

\nikt nikogo nie kocha! Wiem, że nikt nikogo!

Makary

Miłość – w Bogu! Z twej duszy uczyni mu ofiarę ⁹⁸.

Zaś wartością nadrzędną dla Dziewczyny jest miłość, bez której nie potrafi żyć. Mimo że uczucie to nie zapewnia ocalenia, to ponowną szansą dla Dziewczyny jest obecność świętego Makarego. W dramacie Leśmiana objawia się prawda, że nie ma na świecie rzeczy pewnych i nieprzemijających, dopiero sytuacja graniczna (śmierć) i uświadomienie sobie własnej przemijalności pozwala dostrzec cel – miłość i obecność bliźniego.

Charakterystycznym elementem świata zestawianych utworów jest sposób postrzegania Boga. Jego obecność jest dla postaci synonimem dobra, jego brak to nie tyle zło, co możliwość przeciwstawienia się prawom boskim. Konrad wzywając Boga i nie otrzymując od niego odpowiedzi, czuje nieobecność Stwórcy, co jest dla niego sygnałem, że może działać według własnych praw. Istotą potencjalności człowieka jest sposób, w jaki realizuje swoje życie. W *Dziejbie leśnej* następuje uczłowieczenie Boga, który nie wpływa na ludzi z piedestału nieba, ale działa wewnątrz, w immanentnej części bytu, jaką jest dusza. To znaczące przesunięcie względem utworu Mickiewicza, które ukazuje, że Leśmian nie tyle naśladuje, co odwołuje się być może do wspólnych źródeł kulturowych i literackich, które u każdego z twórców wykorzystywane są w odmienny sposób.

⁹⁷ A. Mickiewicz, *Dziady część III*, dz. cyt., s. 151.

⁹⁸ B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dziejba leśna*, zebrał i do druku przygotował A. Tom, dz. cyt., s. 81.

Szkieletem konstrukcyjnym utworów uczynił Leśmian późniejszą formę barokowej wizja świata jako *teatrum mundi*, czyli motyw teatru w teatrze. Słowa Jarosława Marka Rymkiewicza dobrze opisują jego charakter :

W tajemniczej tożsamości *el ser* i *el papel*, bytu i roli, *representar* i *vivir*, przedstawienia i życia – w tożsamości tego, co nie będąc tożsame, zarazem jest tożsame – ukrywa się, tyle mówi na Calderon, niepochwytana i niepojęta – bo jakże można pojąć nietożsamą tożsamość – tajemnicza istota życia. Życia, które jest teatrem. Jeśli istota życia zawarta jest w tożsamości-nietożsamości tego, co przedstawiane, i tego, co przedstawiające, to oczywiście, właśnie teatr jest miejscem, w którym tajemnicza teatralność życia najpełniej może się objawić: bo właśnie w teatrze to, co przedstawiane, i to, co przedstawiające – życie i przedstawienie życia, drzewo realne i drzewo z dykty, ciało aktora i rola grana przez aktora – łączy się i nie łączy i całkowicie utożsamia się z sobą, zarazem jednak całkowitej tożsamości osiągnąć nie mogą⁹⁹.

Rekonstrukcja, odgrywanie swoich ziemskich grzechów, żeby zostały one odpuszczone, jest to ludowa idea pośmiertnego życia i praw moralnych obowiązujących człowieka, przedstawiona wcześniej przez Mickiewicza w II części *Dziadów*, w której dusze czyścicowe muszą oczyścić swoje sumienie, aby zaznać zbawienia. Będą powracać dopóty, dopóki nie odkupią swoich win. W dziele Leśmiana droga do celu, jakim jest poznanie tajemnicy istnienia jest dużo trudniejsza. Różnic jest dużo. Ponadto człowiek nie jest w stanie pomóc duchom:

Dziewczyna

[...]

zamyślona

Szczęście mi zmałało...

Makary

Zmałało?

Dziewczyna

Tak! Nic usta ustom nie pomogą! Nikt nikogo nie kocha! Wiem, że nikt – nikogo!¹⁰⁰

⁹⁹ J.M. Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści (barokowa struktura postaci Słowackiego)*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1981, s. 68-69.

¹⁰⁰ B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dziejba leśna*, zebrał i do druku przygotował A. Tom, dz. cyt., s. 81.

Śmierć Dziewczyny nie jest ani ostateczna, ani jednorazowa. Jest inną formą życia, być może pełniejszą, ponieważ umożliwiającą, poprzez kolejne powtórzenia swojej przeszłości, zrozumienie przyszłości. Zupełnie inaczej w twórczości Mickiewicza – śmierć jest nieodwracalna, jedyna i ostateczna.

Cechą charakterystyczną dramatów romantycznych był typ kompozycji otwartej, stanowiącej wykładnik takiej wizji świata, w której sprzeczność i napięcie jest istotniejsze niż harmonia i równowaga, a wieloznaczeniowość zjawisk i sytuacji rodzi nieustannie problemy, uniemożliwiające zarazem ich rozstrzygnięcie¹⁰¹. Wydaje się, że w tym aspekcie twórczość romantyków i dramat Leśmiana zbliżają się do siebie. Postaci w *Dziejbie leśnej* poznajemy w pewnym momencie ich życia, właściwie nic o nich nie wiedząc, i dopiero w następstwie zdarzeń dowiadujemy się szczegółów dotyczących ich życia. Nie są one jednak przedstawiane w pełni, ale narracja dostosowana została do przeblysków pamięci bohaterów, którzy siłą wspomnienia widzą przeszłość. Dziewczyna przywołuje pewne fragmenty, które pojawiają się niczym przebliski świadomości:

Dziewczyna

Tak! O boże! Okropną pomyłkę

Los mi zdarzył!... Z chłopcami bawiłam się w piłkę.

(Podnosi piłkę)

To ta sama. A dłonie do piłki mam skore.

[...]

Było tak:

(Odsuwa go w prawą stronę grobowca i wciska mu w dłoń piłkę)

Tu w tym miejscu – mniej więcej – mniej więcej

Stali chłopcy, pieszczoty spragnieni dziewczęcej,

(Sama się cofa naprzeciw – w lewą stronę grobowca i uderza stopą o ziemię)

¹⁰¹ J. Sławiński, *Dramat romantyczny*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2000, s. 110.

A ja stałam tu właśnie! Tu była snu zaródź.

[...] ¹⁰².

Być może odnaleźć tu można pewną analogię z postaci Zosi z II części *Dziadów*, Leśmian jednak znacząco zmienił tę bohaterkę. W dziełach autora *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* postaci powtarzają własne losy, losy jednostki, co jest znaczącą modyfikacją obrzędu dziadów, ponieważ u Mickiewicza mamy do czynienia z perspektywą ogólną. Ludzie w kaplicy zbiera się, aby „przypomnieć ojców dzieje” ¹⁰³. Co jest świadectwem wiary w ciągłość historii całej ludzkości.

Formuła wygłaszana przez Chór to według Bogusława Doparta ¹⁰⁴ przywołanie momentu stwarzania świata. Z tego chaosu wyłaniają się przywoływane słowami Guślarza dusze czysćcowe. Są to zaklęcia, jak wskazuje sam Mickiewicz we wstępie, pogańskie:

Guślarz

Czyscowe duszeczki!

W jakiegokolwiek świata stronie:

Czyli która w smole płonie,

Czyli marznie na dnie rzeczki,

Czyli dla dotkliwszej kary

W surowym wszczepiona drewnie,

Gdy ją w piecu gryzą żary,

I piszczy, i płacze rzewnie;

Każda spieszy do gromady!

Gromada niech się tu zbierze!

Oto obchodzimy Dziady!

Zstępujcie w święty przybytek;

Jest jałmużna, są pacierze,

I jedzenie, i napitek.

[...]

Guślarz

¹⁰² B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dziejba leśna*, zebrał i do druku przygotował A. Tom, dz. cyt., s. 83-84.

¹⁰³ A. Mickiewicz, *Dziady część II*, dz. cyt., s. 33.

¹⁰⁴ B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992, s. 90-91.

[...]

Kto z was wietrznym błądzi szlakiem,
W niebieskie nie wzleciał bramy,
Tego lekkim, jasnym znakiem
Przyzywamy, zaklinamy.

Chór

Mówcie, komu czego braknie,
Kto z was pragnie, kto z was łaknie¹⁰⁵.

Celem obrzędu *Dziadów* jest pomoc duszom czyścowym w dostąpieniu zbawienia. Intencje Guślarza i całej gromady zebranej w kaplicy są pobożne. Zupełnie inaczej jest w *Dziejbie leśnej*, gdzie Azaradel i Amazarak przywołują ducha zmarłej Dziewczyny w słowach, która poprzez zaprzeczenie nawiązuje do słów modlitwy Ojciec Nasz:

Azaradel

Boże! Jeśli Twe oczy umarła postrzegą –
W wódz ja na pokuszenie, nie zbaw ode złego,
Nie daj jej spocząć w grobie! Niech zawsze się trwoży
O swój proch złotowłosa – o Twój uśmiech boże!
Niechaj nawet po śmierci dba o urok trwalszy,
Niech się w mroku boryka o szczęścia ciąg dalszy!
(*Wstaje z klęczków*)

Amazarak

A m e n ! Szczera modlitwa wzrusza jak żałoba.
I ten „szczęścia ciąg dalszy” – dość mi się podoba.
Ty – ciało znawca. Zbudź trupa. Daj mu płas i dreszcze.
Niech ciało samo siebie przeżyje raz jeszcze.
I niech święty Makary, gdy noc minie pusta,
Pokocha w ustach zmarłej nie tylko te usta¹⁰⁶.

Konotacja wypowiedzi Amazaraka i Azaradela jest niejednoznaczna, nie można jest bezsprzecznie nazwać bluźnierczą, raczej przetworzoną na sposób groteskowy. W wersie „I ten „szczęścia ciąg dalszy” – dość mi się podoba” odczytuje nawiązanie do formuły

¹⁰⁵ A. Mickiewicz, *Dziady część II*, dz. cyt., s. 15-16.

¹⁰⁶ B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dziejba leśna*, zebrał i do druku przygotował A. Tom, dz. cyt., s. 78. (Podkr. M.B. P.)

kończącej baśń: „I żyli długi i szczęśliwie”. Co jest świadectwem obecności w dramacie Leśmiana koncepcji baśni. Również w tym utworze pojawia się motyw „przeżycia raz jeszcze” swych losów.

W *Dziejbie leśnej* Leśmian sygnalizuje jeszcze jeden powrót. Jest to ponowne spotkanie świętego Makarego ze zjawami:

Makary (*oglądając się nagle*)

Kto tam?

Azaradel

My...

Makary

Tak – poznaję...

Amazarak

Poznajesz nie wszystko¹⁰⁷.

Święty Makary znał widocznie już wcześniej zjawy, nie dowiadujemy się jednak o okolicznościach ich poprzednich spotkań. Może nie jest to pierwsza próba „kuszenia” świętego. Scena ta podkreśla fragmentaryczność utworu, fakt, że przedstawiona historia stanowi tylko wyimkiem większej całości. W kontekście poglądów Leśmiana na wykorzystanie dawnej literatury oraz podobieństwa do *Wielkiej Improwizacji* słowa te mogłyby również oznaczać, że Makary oraz zjawy z *Dziejby leśnej* są swego rodzaju twórczą reinkarnacją Mickiewiczowskich postaci. Leśmian poprzez oświetlenie przeszłości kieruje myśli ku przyszłości, a szczegółowi daje miano ogółu. Jak stwierdza Piotr Szwed:

Leśmian postrzegał Konrada jako bohatera, którego wypowiedzi trudno utożsamiać z poglądami Mickiewicza. Jest wielce prawdopodobne, że jedną z głównych inspiracji dla Leśmianowskiej koncepcji człowieka, określanego w szkicu *Z rozmyślań o Bergsonie* słowami: „Tyleż w nim [...] triumfu, ile upadku, tyleż istnienia, ile nieistnienia” (LS 41), była postać głównego bohatera *Dziadów* części III, ukazana przez

¹⁰⁷ Tamże, s. 86.

Mickiewicza w momencie „klęski”, będącej etapem formowania się tożsamości, postać w fascynujący sposób „niedojrzała”¹⁰⁸.

Właśnie w takim momencie kształtowania się tożsamości, nadawania imienia nie tylko światu wokół, lecz także samemu sobie, ukazuje nam bohaterów Leśmian. Ich triumf, czyli zyskiwanie samoświadomości nierozzerwalnie łączy się z ich upadkiem, Dziewczyna traci wiarę w miłość, a wiara Makarego zostaje zachwiana.

Tradycja Mickiewiczowskich *Dziadów* zyskuje w dramach Leśmiana nową postać. Powrót dusz zmarłych ukazany jest z perspektywy zmarłych, a nie żywych. Zabieg ten – zmiana punktu widzenia świata – potęguje dramatyzm utworów. Czytelnik obcuje z „zaświatami” nie pośrednio – poprzez opis, ale bezpośrednio – poprzez doświadczenie. Otwarcie drzwi między światem cielesnym i duchowym następuje poprzez wprowadzenie do dramatu *Dziejba leśna* postaci świętego Makarego. Ikona prawosławnego świętego, poprzez ukazanie jego działalności w świecie, ma kierować człowieka ku rozwojowi duchowemu¹⁰⁹. Święty Makary Wielki tak pisał o drodze duchowej człowieka:

Otwierają się drzwi – stwierdza – [...] i człowiek wchodzi do wielu pomieszczeń; w miarę jak posuwa się naprzód, otwierają się przed nim nowe drzwi [...] i ubogaca się: a w miarę jak się ubogaca, otrzymuje coraz to nowe wspaniałości¹¹⁰.

Historia Św. Makarego przedstawiona w *Dziejbie leśnej* wydaje się literacką realizacją metaforycznych słów ascety. Przedstawiona akcja dramatyczna jest tylko fragmentem drogi świętego, przed którym otwierają się kolejne drzwi – scena końcowa, gdzie podąża on za zjawami w głąb grobowca. Owa otwartość zakończenia jest również charakterystyczna dla dramatów romantycznych, o czym wspominałam wcześniej.

Leśmian pozwala bohaterom opowiedzieć swoją historię, odegrać swoje losy i poprzez to się określić. Umożliwia tym samym czytelnikowi zadziwienie się światem, który dzieje się na jego oczach, który odbiorca może „dośnić” mocą własnej wyobraźni

¹⁰⁸ P. Szwed. *Wielkie improwizacje Leśmiana. Scena druga „Dziadów” drezdeńskich a wizja literatury, człowieka i Boga w poezji autora „Napoju cienistego”*, dz. cyt. s. 42-43.

¹⁰⁹ Zob. L. Uspienski, *Teologia ikony*, tł. i oprac. indeksów M. Żurowska, Poznań 1993, s. 147-148.

¹¹⁰ *Dobrotoljubije*, t. 1, dz. cyt., s. 155 [cyt. za: Zob. L. Uspienski, dz. cyt., s. 147].

i tym samym pozwolić mu znowu powrócić. Właśnie w rytmie ponownych odtworzeń dzieła przez odbiorców widział jego moc Leśmian:

Pieśń raz jeszcze odśpiewana, wiersz raz jeszcze odczytany – dzieją się ponownie od początku do końca i, umierając na wargach, zachowują zdolność zmartwychwstania.

Powtarzamy bowiem dzięki rytmowi nie tylko ich brzmienia i słowa, lecz i całkowity przebieg ukrytego w nich istnienia.

Z powtarzalności i powrotności rytmu wypływa jego zdolność do refrenów, przyspiewów. Widzimy te przyspiewy i w litaniach, i w pieśniach, i w wierszach, i w symetrii ornamentów architektonicznych, i w układzie wieżyc, i wreszcie w powrotnych okresach historii, kiedy wiek ubiegły wiekowi następnemu wtór podaje. Fale powrotne potęgują i wyjaśniają całokształt pieśni. Łatwiej wówczas zapamiętać jej melodię, ogarnąć ją i przyswoić¹¹¹.

W tym wszechwiecznym i uogólniającym sensie, jaki rytm powtórzenia nadaje scenie odegranej przez postaci Leśmiana, słowa mogą oznaczać, że sztuka, którą postaci odgrywają, to nie tylko kluczowy moment ich historii, lecz także, a może przede wszystkim prastara opowieść o grzechu i zbrodni, miłości i śmierci. Słowa świętego Makarego, który stwierdza: „Bo zresztą nawet śmierci brama / Zawsze inna i nigdy nie bywa ta sama”¹¹² wydają się potwierdzać tę tezę. Duchy nie powracają jako inna postać osoby, lecz jako reprezentanci losów każdej duszy. Nawiązując do tradycji dziadów, Leśmian odsłonił prawdę o świecie i ludzkiej egzystencji.

5. Próba podsumowania

Wymienienie przez Leśmiana zarówno *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*, jak i dramatu *Dziejba leśna* jako integralnych części zbioru poetyckiego sprawia, że zasadnym wydaje się poszukiwanie wspólnych źródeł utworów. Twórcze wykorzystanie motywu powrotu dusz zmarłych, inspirowane być może Mickiewiczowskimi *Dziadami*, czy też szerzej wyobraźnią romantyczną, łączy *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* i *Dziejbę leśną*. W utworach tych zaobserwować można cechy charakterystyczne dla poezji Leśmiana: przenikanie się pierwiastków życia i śmierci, miłości i zdrady, wiary i niewiary. Jednak dzięki formie dramatycznej udaje się poecie ukazać autentyczność doświadczeń, które stają się udziałem postaci. W dramacie dzięki pierwiastkowi

¹¹¹ B. Leśmian, *U źródeł rytmu*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, dz. cyt., s. 57.

¹¹² B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dziejba leśna*, zebrał i do druku przygotował A. Tom, dz. cyt., s. 89.

lirycznemu możliwe staje się nałożenie na siebie czasu teraźniejszego wydarzeń i przeszłości (momenty śmierci Krzeminy i Dziewczyny). Zdaniem Małgorzaty Sugiera:

[...] takie nałożenie się czasów, gdyby je przekazać w narracji, straciłoby wiele ze swej natychmiastowości i ekspresji. Ze swej epifanii – jeśli przez to pojęcie rozumieć przede wszystkim nagłe pojawienie się, rozbłysk ujawniający sens zdarzenia¹¹³.

Według badaczki, forma dramatu umożliwia ukazanie natychmiastowości nakładania się tych dwóch czasoprzestrzeni, tj. teraźniejszości grobowca i minionych zdarzeń w lesie (*Dziejba leśna*) oraz spektaklu odgrywanego przez Cienie na cmentarzu i wcześniejszych losów bohaterów, których kulminacyjny moment – śmierć Krzeminy miał miejsce w domu bohaterów (*Zdriczenie obyczajów pośmiertnych*). Należy zauważyć, że dzięki realizacji przez Leśmiana właśnie formy dramatycznej możliwe staje się uzyskanie nie tylko natychmiastowości, przebłysków nakładających się na siebie projekcji, lecz także ich ulotność. Postaci przypominając sobie fragmenty przeszłości, powołują je do życia – słowa mają moc aktualizowania wspomnień. Nie jest to jednak spójny, nieprzerwany opis zdarzeń, które minęły, ale chwilowe, nagłe przebłyski. W *Zdriczeniu obyczajów pośmiertnych*, jedna z postaci zaczyna opowiadać, ale ciąg odtwarzanych zdarzeń jest przerywany, gdy inna osoba mówi o swojej perspektywie tego zdarzenia:

Sob. I wyszliśmy z ogrodu... <Sen mój został> Został sen mój< – niemy.

[...]

Pamiętam to, co we mnie samo się pamięta:

Aleja – błękitami nieściśle opięta,

Wonnych groszków za wiatrem różowa chybotka –

[...]

I dzisiaj, choć już jesteś m<rz>żoną wskroś nieżywą –

Jeszcze widzę <czar>wdzięk< dawny w ruchach twego Cienia!

A gdzieś – w zapadłym kącie mojego wspomnienia

Woda, co <sama z sobą mijają się<wzdychanego< <śpiewała>płynęła< od rana,

<Błyska>Błyszczycy< jak stal, szafirem dwakroć napuszczana, –

<I gdy mroki «pośmiertne» «podziemne» pośmiertne głazem mnie przywałą –

Nie wiem czemu – ta właśnie odgrażam się stałą.>

I <teg> mrokom, <co się wier mnie z nocy na noc trwałą, -> gdy mi do piersi się przytrwałą<

Nie wiem czemu – tą właśnie odgrażam się stałą.

¹¹³ M. Sugiera, dz. cyt., s. 98.

Krzem. Jak wam było >[przelotnie?] ---< rozmownie w ogrodzie zieleni,
Gdyście szli, pozorami słońca oślepieni,
Ucząc pustkę szelestu nieobecnych¹¹⁴ alej!

(po namyśle)

Teraz scena ostatnia. Już czas! Grajmy dalej!

Sobst. Stało się niespodzianie. Tak, scena ostatnia.

[...] ¹¹⁵.

¹¹⁴ Na marginesie dopisane obcą ręką, ołówkiem: „nieobecnych” (przypis D. Pachocki).

¹¹⁵ B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 65-66.

ROZKRES

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

[...]

Pamiętam to, co we mnie samo się pamięta:

Aleja – błękitami nieściśle opięta,

Wonnych groszków za wiatrem różowa chybotka –

[...]

I dzisiaj, choć już jesteś mrzonką wskroś nieżywą –

Jeszcze widzę wdzięk dawny w ruchach twego Cienia!

A gdzieś – w zapadłym kącie mojego wspomnienia

Woda, co wzdychanego płynęła od rana,

Błyszczący jak stal, szafirem dwakroć napuszczana.

I mrokom, gdy mi do piersi się przytrwała

Nie wiem czemu – tą właśnie odgrzązam się stałą.

KRZEMINA

Jak wam było rozmownie w ogrodzie zieleni,

Gdyście szli, pozorami słońca oślepieni,

Ucząc pustkę szelestu nieobecnych alej!

(po namyśle)

Teraz scena ostatnia. Już czas! Grajmy dalej!

ROZKRES

Stało się niespodzianie. Tak, scena ostatnia.

[...]”(B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 15-16.).

Nie tylko wypowiedź Krzeminy przerywa snucie opowieści przez Sobstyła, ale i on zawiesza tok wypowiedzi, by zadać sobie pytanie o sens. Natomiast w *Dziejbie leśnej* opowieść Dziewczyny o zdarzeniach, które doprowadziły do jej śmierci jest przerywana grą w piłkę:

DZIEWCZYNA

[...]

A ja stałam tu właśnie! Tu była snu zaródź.

Las działa się.

(do Makarego)

Dziej się prędzej! Rzuć piłkę! Nie marudź!

MAKARY (rzuca piłkę)

O, Boże!

DZIEWCZYNA (łapiąc piłkę)

Jeden z chłopców wpatrzony niezłomnie

Zawołał: Jeśli kochasz – rzuć piłkę wprost do mnie!

MAKARY

I rzuciła?

DZIEWCZYNA (rzuca weń piłkę)

Rzuciłam, a on się zasmucił!

Nie dowierzał rzutowi i, blednąc, odrzucił.

No, odrzuć! Czemu zwlekasz?

MAKARY (rzucając w zadumie piłkę)

Coś się we mnie mroczy...¹¹⁶

Rzucanie piłką przez Dziewczynę i świętego Makarego, będące odtworzeniem gry między Dziewczyną a chłopcami jest również chwilą przenikania się tych dwóch czasów, mgnieniem, w którym istnieją one jednocześnie. Momenty, gdy postaci odtwarzają minione zdarzenia są niczym przeblyski samoświadomości, które pozwalają ujrzeć sens nie tylko przeszłości, lecz także teraźniejszości, szerzej istoty egzystencji

¹¹⁶ B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dziejba leśna*, zebrał i do druku przygotował A. Tom, dz. cyt., s. 84.

i nieegzystencji. Są to jednak przebłyski tak ulotne, że właściwie niemożliwe do uchwycenia, jak mówi Krzemina: „<Chwila – i wiem świat cały! Chwila – i znowu nie wiem. –>”¹¹⁷. Prawda objawiająca się postaciom w momentach przenikania się teraźniejszości i przeszłości jest widoczna jedynie przez chwilę. Widoczna, ale niemożliwa do objęcia rozumem, wymyka się ona zdolnościom poznawczym człowieka. Wówczas pozostaje jedynie Leśmianowska intuicja.

W każdym z późnych dramatach Bolesława Leśmiana myśl o powrocie dusz zmarłych i życiu pośmiertnym ujęta jest w indywidualny sposób, jednak widoczne w dziełach inspiracje tradycją literacką epoki romantyzmu sprawiają, że utwory te można potraktować jako dwa ujęcia jednego tematu. Dwa zdecydowanie indywidualne, osobne próby nawiązania twórczego dialogu z tradycją, a przy tym zbudowania i wyrażenia własnej idei metafizycznej.

¹¹⁷ B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdriczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 75. Brak odpowiadające cytatomu fragmentu w edycji. Słowa Krzeminy zostały w rękopisie przekreślone, dlatego edytor nie uwzględnił ich podczas opracowywania tekstu utworu.

Część III

Koncepcja teatralna Bolesława Leśmiana

„Wielki eksperyment” – o teatrze stylizowanym¹

Dzieła brulionowe są dla pisarza przestrzenią wolności twórczej, a także śladem wszelkiego rodzaju „prób”, poszukiwań nowych środków wyrazu. Przedwojenne dramaty Leśmiana (1910-1914), tj. *Pierrot i Kolombina*, *Skrzypek Opętany* oraz *[Akt III Bajki o złotym grzebyku]* powstały w czasie, gdy poeta przedstawiał w swoich szkicach teoretycznych własną koncepcję teatru. Nie jest to program w ścisłym znaczeniu, jednak konsekwencja i spójność myśli natury ogólnej na temat teatru i dramatu pozwalają mówić o przemyślanym koncepcie estetyczno-filozoficznym². Choć należy wspomnieć, że poeta myślał nad koncepcją teatru, który miał odznaczać się wielością stylów i zasad oraz traktować indywidualnie i z niepowtarzalnym pomysłem każdą z wystawianych sztuk, ponieważ – jak pisał poeta – „okres, który obecnie przebywamy, odznacza się liczbą mnogą zasad, stylów, idei i marzeń”³. Dobrochna Ratajczakowa zauważyła, że Bolesław Leśmian jako jeden z niewielu twórców modernistycznych, oprócz tekstów programowych, postulujących stworzenie nowej sceny, pisał również utwory będące realizacją owych założeń. Ponadto był reżyserem dwóch spektakli Teatru Artystycznego w Warszawie (w 1911 roku). Z kolei w latach 1916-1917, pracował jako kierownik literacki Teatru Polskiego w Łodzi i współtworzył jedenaście spektakli⁴. Stanowisko objęte przez Leśmiana w łódzkim teatrze zakładało, że poeta będzie odpowiedzialny za

¹ Poruszałam ten temat w monografii pt. „*Sen dawny śni się raz jeszcze*”. „*Pierrot i Kolombina*” oraz „*Skrzypek Opętany*” Bolesława Leśmiana jako dramaty brulionowe. Na potrzeby rozprawy fragment ten został przeredagowany. Koncepcja teatralna Leśmiana jest jednak na tyle znaczącym ogniwem rozumienia przedwojennej dramaturgii poety, że nie mogłam pominąć tego aspektu.

² R.H. Stone we wstępie do wydania *Skrzyпка Opętanego* pisze o „estetyce Leśmiana”, która wyłania się z jego artykułów i recenzji (Zob. R.H. Stone, *Wstęp*, w: B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, oprac. R.H. Stone, Warszawa 1985, s. 27.).

³ B. Leśmian, *Kilka słów o teatrze*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, red. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 198.

⁴ Kazimierz Lewkowski w swoim artykule o działalności poety w Teatrze Polskim w Łodzi przypisał inwencji Leśmiana jedenaście sztuk z około pięćdziesięciu pięciu, które zostały wystawione w sezonie 1916/1917 (zob. K. A. Lewkowski, *Bolesława Leśmiana łódzki epizod teatralny*, „Prace Polonistyczne”, seria XXIII (1957), s. 278, cyt. za: R.H. Stone, *Wstęp*, dz. cyt., s. 26.).

dobór repertuaru⁵. Koncepcję teatru stylowego, wyłaniającą się z tekstów teoretycznych poety, jest awangardowym pomysłem teatralnym początku XX wieku, który jednocześnie wpisuje się w założenia twórców Wielkiej Reformy teatru europejskiego⁶. Warto zaznaczyć, że w przypadku Leśmiana działalność teoretyczna i praktyczna były ze sobą ściśle powiązane. Rochelle Heller Stone pisze:

Artykuły i recenzje poety pełnią w jego dziele funkcję analogiczną do rozważań o poezji i recenzji poetyckich. Określają jego stanowisko estetyczne, są komentarzem do dzieła poetyckiego oraz teatralnego i dramatycznego, są wreszcie wynikiem jakby pewnego nadmiaru energii twórczej, która nie pomieściła się całkowicie w dziele artystycznym⁷.

Teksty publikowane w czasopiśmie były nie tylko efektem przeświadczenia o regresie ówczesnego teatru, który specjalizował się w inscenizacjach na zasadach realizmu, lecz także wyrazem pomysłu nowej sceny, nowego aktora i nowego widza na początku XX wieku. W jednym z tekstów teoretycznych Leśmian charakteryzuje sytuację, w której znalazł się teatr jemu współczesny:

Dzisiejsza literatura dramatyczna wyprzedziła sztukę teatralną. Losy teatru spoczywały i spoczywają dotąd w rękach tak zwanych „dyrektorów” lub „kierowników”, którzy duchowo nie mają nic wspólnego z teatrem.

Teatr stał się instytucją, u której podstaw tkwi niezmienny i jednostajny schemat. Do owego schematu „kierownik” lub „reżyser” skwapliwie nałamuje wszelki dramat, który przypadkiem przedostanie się na despotycznie i uparcie zasklepioną w urojonych zasadach scenę.

W ostatnich wszakże czasach dzięki powstaniu na Zachodzie i w Rosji kilku twórczych teatrów z coraz większą mocą narzuca się i z coraz większą oczywistością wzrasta potrzeba nowej sceny.

Słowo „nowy” ma w danym razie pojęcie względne, gdyż częstokroć oznacza powrót do dawnych tradycji teatru greckiego lub wschodniego⁸.

⁵ Zob. D. Ratajczakowa, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893-1913)*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 31.

⁶ Obszernie na ten temat pisze Dobrochna Ratajczakowa w książce *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893-1913)*, dz. cyt., a także R.H. Stone, *Wstęp*, dz. cyt., s. 60-72.

⁷ R.H. Stone, *Wstęp*, dz. cyt., s. 27

⁸ B. Leśmian, *Kilka słów o teatrze*, dz. cyt., s. 197.

Związany z teatrem Leśmian, pisał z jednej strony szkice teoretyczne na temat teatru (np. *O sztuce teatralnej* (1911), *Kilka słów o teatrze* (1913), *Teatry warszawskie* (1915), z drugiej zaś recenzował spektakle (np. „*Ptak niebieski*” *Maurycego Maeterlincka* (1910), „*Sen srebrny Salomei*” *Juliusza Słowackiego* (1910), „*Meleager*” *Stanisława Wyspiańskiego* (1910). W przytoczonych powyżej słowach poety widać żywe zainteresowanie materią teatru oraz dobrą znajomość awangardowych konceptów. Kwestie te były zauważalne w analizie poszczególnych dramatów wczesnej fazy twórczości dramaturgicznej Leśmiana. Postulowany powrót do tradycji epok dawnych, które mają być jednakowoż pretekstem do poszukiwania nowych sposobów wyrazu, jest również podstawą stworzonej przez poetę koncepcji teatru stylizowanego. Dlatego fakt, że wykorzystana w *Pierrocie i Kolombinie* „maska” komedii *dell'arte* mogła być na przełomie XIX i XX wieku uważana przez twórców za zbyt banalną i oczywistą, aby po nią sięgać, był dla Leśmiana prawdopodobnie zaletą. Podobnie przestrzenią dialogu, kontrastowaniem znanego i nowego, miało być wykorzystanie tradycji dzieł romantycznych oraz gatunku realistycznej mieszczańskiej farsy. Znajomość owych konwencji przez publiczność tamtego czasu pozwalała twórcom w sposób jawny na ich reinterpretacje i dialog z widzem.

Działalność praktyczna Leśmiana w dziedzinie sztuki teatralnej jest istotna, ponieważ mogła być ona bezpośrednią przyczyną powstania utworów dramatycznych, próbą stworzenia dramatu, który odpowiadałby wymaganiom teatru, który chciał tworzyć Leśmian. Mam tu na myśli nie tyle realnie istniejący Teatr Artystyczny, ile bardziej koncepcję sztuki teatralnej wyłaniającą się z wypowiedzi poety, która została wcielona do programu Teatru Artystycznego w Warszawie i Teatru Polskiego w Łodzi. Działalność praktyczna mogła być również rezultatem przemyśleń zrodzonych w czasie pracy dramaturgicznej.

1. O stylizacji

W pojęciu stylizacji upatrywać można podstawowej właściwości całego konceptu estetyczno-filozoficznego Leśmiana. Jest to również cecha immanentna pierwszej fazy twórczości dramaturgicznej poety w wymiarze inscenizatorskim. Podobnie jak brulionowość w sferze literackiej. Najpełniej założenia stylizacji poeta zdefiniował w artykule *O sztuce teatralnej*⁹ opublikowanym na łamach „Literatury i Sztuki” w 1911

⁹ Zob. B. Leśmian, *O sztuce teatralnej*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, dz. cyt., s. 170-177.

roku. Stylizacja jest według Leśmiana wydobywaniem takich szczegółów z całości sztuki, które są najbliższe ogólnemu założeniu, jakie przyjął reżyser dla danego spektaklu. W ujęciu realistycznym poprzez uwydatnienie szczegółów codzienności chce się wydobyć wyjątkowość i niecodziennosc¹⁰. Metody realistycznego, a więc mimetycznego przedstawiania są najbardziej czytelne dla widzów, dają poczucie największego złudzenia, iż świat przedstawiony to rzeczywistość. Inaczej chce na widzów oddziaływać Leśmian. W artykule *O sztuce teatralnej* pisze:

Istnieje wszakże sztuka, której nie chodzi o z ł u d z e n i e, lecz o bezpośrednie przenikanie rzeczy, o ujmowanie żywego piękna w żywe ramiona, które nie łudzić, lecz wzruszać się pragną i wypełniać dreszczem uroczystym nagłego zespolenia się z tajemnicą życia. Ta sztuka napomyka o „całości” bezpośrednio, od razu, najprościej, nie starając się o żadne przebiegle zorganizowane złudzenia i wypatrując te jeno szczegóły, które mają najbliższą i najściślejszą styczność z ową niepojętą i nieograniczoną nigdy całością¹¹.

W sztuce stylizowanej do idei ogólnej dzieła, wspomnianej przez Leśmiana „całości” można zbliżyć się poprzez poznawanie świata na sposób intuicyjny, dlatego wyjątkowe znaczenie zostaje przypisane barwom, liniom i kształtom, które w najwyższym stopniu odzwierciedlają ogólny cel sztuki. Najważniejsze jest, korzystając ze sformułowania Leśmiana, „przenikanie rzeczy”. Czyli sztuka syntetyzująca, w której istotę dzieła tworzą przenikające się ze sobą elementy i przestrzenie. Każdy szczegół w przedstawieniu musi być jak najlepiej przemyślany i dobrany tak, by był w pełni związany z samym centrum owej całości.

Ta sztuka właśnie ucieka się częstokroć do stylizacji, czyli do wyszczególnienia barw, linii, kształtów najważniejszych, najgłębiej w duch sięgających z pominięciem szczegółów błahych, zbytecznych, przypadkowych i całości owej za mało lub zgoła niedokrewnych¹².

¹⁰ „Realizm napomyka o tej «niecodziennej» całości za pomocą szczegółów życia codziennego na tej zasadzie, iż te właśnie szczegóły są dla nas najbardziej czytelne, dostępne i budząc największe zaufanie, dają w sztuce najwyższy stopień z ł u d z e n i a” (Tamże, s. 174).

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

Leśmian w tekstach rękopisów dramatów mimicznych (*Pierrota i Kolombiny* oraz *Skrzyпка Opętanego*) wyraźnie zaznacza swego rodzaju geometryczność ustawienia postaci i rekwizytów:

KARŁY w ślad za rozkwitem każdego łopucha przeskakują niezwłocznie z miejsca na miejsce i wysnuwają z wnętrza ziemi grzyby czerwone. Zabawa ta trwa czas pewien. Cały cmentarz najeża się kolejno i na przemian to olbrzymim łopuchem, to czterema czerwonymi grzybami. Na przedzie sceny – wzdłuż rampy – wysnuty przez Karły jawi się sztywny szereg grzybów tak, iż scena zdaje się podkreślona ich równą, czerwoną linią.

[...]

KARŁY błyskawicznym rozskokiem ustawiają się w pewnych (nie zbyt wielkich) odstępach – jeden za drugim – pomiędzy Wiedźmą, a mogiłą Rusalki w ten sposób, że, pochyliwszy głowy na praw, patrzą – jeden przez drugiego – na Wiedźmę i jej czynności, tworząc przytem prostą, nieco ukośną linię, która Wiedźmą z mogiłą Rusalki łączy¹³.

W *Bajce o złotym grzebyku* przestrzeń dramatu, ustawienie poszczególnych elementów zostały starannie zaplanowane (rozmieszczenie drzwi – jedno po lewej, drugie po prawej stronie i jedno na środku). W utworze poeta zwrócił uwagę na kształty i kolory:

DETEKTYW

(*podchodząc do szafy*)

Niech pan teraz uważa na to, co będę czynił. (*Rysując kredą koło na szafie.*) O t o n a r y s o w a ł e m j e d n o d u ż e k o ł o , (*r y s u j ą c z n o w u*) a w t y m k o l e d r u g i e – m a ł e k ó ł k o . Niech pan stara się wymierzyć lufa tak, aby kula trafiła w to małe kółko.

[...]

FELIKS KROMKOWSKI

Przepraszam, że przerwę panu detektywowi, ale te białe koła na czarnym tle tak mi się dwójają, trójają i skaczą w oczach, że w końcu wydało mi się, iż to małe kółko wyskoczyło nagle z dużego, spadło na ziemię i potoczyło się po podłodze pod szafę¹⁴.

W związku ze szczególnym znaczeniem przypisywanym barwom, kształtom i liniom w teatrze stylizowanym stosowane są najprostsze, najbardziej naturalne środki, co

¹³ B. Leśmian, *Bruliony. Skrzypek Opętany*, w: tegoż, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, Lublin 2016, s. 209-210.

¹⁴ B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, oprac. D. Pachocki, A. Truszkowski, s. 57-58 (podkr. M.B. P.).

skutkuje tym, że rezygnuje się z elementów niepotrzebnych, błahych i przypadkowych. Odzwierciedleniem tych postulatów jest minimalistyczna w swoim wyglądzie scena dramatów zaliczanych przeze mnie do pierwszej fazy twórczości dramaturgicznej poety oraz niewielka liczba rekwizytów, które można moim zdaniem można nazwać atrybutami poszczególnych postaci. Dzięki temu wszystkie przedmioty pojawiające się w dramacie są znaczące dla konstrukcji utworu. Podobnie niezwykle dbałość o światła i kolory, które są nie tylko elementami wizualnymi, ale zyskują status symbolu, są efektem założeń stylizacji.

Teatr według Bolesława Leśmiana posiada swojego indywidualnego, określonego autora w osobie reżysera. To nie instytucja, lecz twór, który:

[...] winien na wzór każdego dzieła sztuki posiadać swój wybitny, indywidualny kierunek twórczy, ogarniający w swym pochodzie rozwojowym nacechowane barwą talentu poszczególne prace reżysera, dążąc do coraz nowych zdobyczy scenicznych¹⁵.

Mimo przewodniej roli reżysera, któremu podporządkowani są pozostali członkowie zespołu (aktorzy, muzycy, scenografowie itd.), wszyscy pracownicy pozostają niezależnymi, indywidualnymi twórcami we własnych dziedzinach. Leśmian twierdził, że:

Aktor, malarz i muzyk są – wykonawcami woli reżyserskiej, co im nie przeszkadza pozostać twórcami niezależnymi i zachować swą indywidualność w zakresie sztuk własnych.

Powyzsza hierarchia w społecznym wnętrzu teatru jest niezbędnym warunkiem jego rozwoju twórczego¹⁶.

Tym samym Leśmianowski teatr miał być tworzony nie przez rzemieślników, ale prawdziwych artystów, którym nieobce byłoby marzenie o eksperymencie scenicznym. Wizja teatru jako autonomicznej sztuki zorganizowanej twórczą władzą reżysera zbliża myśl polskiego poety do koncepcji teatru sformułowanej przez Edwarda Gordona Craiga w publikacji *On the Art of the Theatre* (1911)¹⁷, tłumaczonej w tym czasie na wiele języków i pobudzającej wyobraźnię twórców w całej Europie. Zdaniem Anny

¹⁵ B. Leśmian, *O sztuce teatralnej*, dz. cyt., s. 171.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Zob. E.G. Craig, *O sztuce teatralnej*, wstęp i noty Z. Hübner, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1985.

Kuligowskiej-Korzeniewskiej to właśnie pod wpływem prac angielskiego reżysera Leśmian w swoim teatrze stylizowanym: „odwoływał się do najpierwotniejszych składników sztuki teatru: rytmu, ruchu, tańca, pieśni”¹⁸.

Rytm, podkreślany częstokroć także w samych tekstach poprzez dookreślenie danego ruchu (np. „rytmicznie” w dramatach mimicznych, czy w *Bajce o złotym grzebyku* „(gwałtowniej porusza stopą)”, „(przynaglając ruch stopy)”), jest ogniwoem spajającym poszczególne części dramatu w całość¹⁹. Nadaje on również spektaklowi wymiar metafizyczny, upodabniając go do pewnego rodzaju obrzędu misterium, który przybliża osoby w nim uczestniczące (nie tylko widzów, lecz także aktorów i reżysera) ku granicom poznania²⁰. Tajemnica teatru kryje się według Leśmiana nie tylko w spektaklu, lecz także dopełniana jest przez samego odbiorcę. Ponieważ rola widza jest wyjątkowa, musi on w pełni zaangażować się w przedstawienie, dlatego:

Sztuka teatralna nie jest sztuką „zwabiania publiczności” i – wprzęgnięta do takiego jarzma – zazwyczaj zdradza i zawodzi. Widz jest koniecznym warunkiem widowiska. Zdobywa go się tak samo, jak się zdobywa ucznia, naśladowcę, współtwórcę... Dorzuca on do ogólnej tajemnicy widowiska swoją tajemnicę oglądania i odczuwania, aby widowisko uzupełnić, uzasadnić, urealnić i zolbrzymić jego znaczenie²¹.

Dzięki rytmowi przedmioty i słowa odzyskują w przestrzeni teatru swoją pierwotną harmonię i tożsamość, tworząc z czasami różnych pierwiastków, np. barwa z kształtem i woń z dźwiękiem, na powrót jednolity obraz świata²². Takie harmonijne współlistnienie elementów należących do różnych dziedzin artystycznych jest również właściwe ogólnej syntezie sztuk. Wydaje mi się, że to właśnie rytm, jako element iście metafizyczny, ponieważ rozszerzający zdolności percepcyjne człowieka, wiążący się w pewien sposób z baśnią, jest najważniejszym składnikiem teatru stylizowanego.

¹⁸ A. Kuligowska-Korzeniewska, *Bolesława Leśmiana eksperymenty w Łodzi. Teatralne próby reformatorskie niezwykłego poety*, „Kronika Miasta Łodzi” 2017, z. 2, s. 48.

¹⁹ Rytm jest jedną z najważniejszych kategorii w koncepcji sztuki sformułowanej przez Leśmiana w tekstach teoretycznych. Najpełniej jego funkcję i znaczenie określił w eseju *Rytm jako światopogląd* (Zob. B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, dz. cyt., s. 40-42.).

²⁰ Zob. B. Leśmian, *O sztuce teatralnej*, dz. cyt., s. 171.

²¹ Tamże, s. 173.

²² Zob. B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd*, dz. cyt., s. 40-42.

2. Sztuka teatralna jako „objawienie”

Leśmianowska koncepcja teatru stylizowanego dowartościowuje rolę widza, w którego wyobraźni „dogrywana” jest w pewien sposób sztuka, ponieważ scena teatralna nie jest w stanie przekazać w pełni istoty dramatu. Leśmian pisał o roli teatru stylizowanego w Polsce:

Tylko taki teatr zdolny jest budzić zainteresowanie i wytwarzać ów czar rozciekawienia, na którego dnie spoczywa świadoma lub nieświadoma współpraca i współmarzenie widza o osiągnięciu zamierzonych celów. Tego rodzaju teatr może zdobyć publiczność – nieprzypadkowo zgromadzoną, niechwilowo zwabioną zawsze zawodnym wysiłkiem reklamy lub zmuszoną do zapelnienia sali w braku innych teatrów, lecz stałą, wierną publiczność, z własnej i nieprzymuszonej woli gromadzącą się w teatrze dla oglądania spodziewanych i domysłem poprzedzonych zwycięstw i triumfów, nie zaś dla gapienia się na przyobiecane we wzmiankach i afiszach „niespodzianki” kasowe²³.

W ujęciu Leśmiana, teatr stylizowany był czymś więcej niż sposobem wystawiania dramatów na scenie, był wielką ideą stworzenia widowiska, którego widz był aktywnym uczestnikiem, który nie tylko bezmyślnie „gapi się”, ale w sposób świadomy „ogląda” – tj. współtworzy, łączy elementy w spójny koncept. W artykule *Tajemnice widza i widowiska* pisze poeta:

Widowisko bez widza byłoby ostatecznie nonsensem. Możemy mu wreszcie przypisać nawet pewną współtwórczość, gdyż winien wyobraźnią swoją, intuicją, czujną zgadliwością serca i ducha dopełnić, dośnić, dotworzyć to, czego nie potrafi nigdy oddać całkowicie zbyt materialna, ograniczona, ułomna scena wraz z aktorami²⁴.

Zgodnie z tą myślą można odczytywać zakończenie *Skrzypka Opętanego*, w którym po opadnięciu kurtyny światła jeszcze przez trzy uderzenia zegara pozostają zgaszone, aby dać widzom możliwość „dośnienia” dramatu. W [Akcje III Bajki o złotym grzebyku] przestrzeń szafy, a także losy złotego grzebyka są w utworze miejscami, w których działać ma wyobraźnia odbiorców. Według Leśmiana możliwe jest to jedynie w przestrzeni teatralnej, gdyż tylko ona pozwala odbiorcom widowiska na uznanie baśni i bajki za ekwiwalent pierwotnego świata idei. W teatrze dramat zyskuje tę zaletę, że pobudza wyobraźnię widzów w ten sposób, że zaczynają się utożsamiać z postaciami:

²³ B. Leśmian, *O sztuce teatralnej*, dz. cyt., s. 172.

²⁴ B. Leśmian, *Tajemnice widza i widowiska*, dz. cyt., s. 121.

[...] teatr idealny: kusi on nas do wielkich, czarownych przeobrażeń drogą nieuniknionych wzruszeń i zachwytów, których źródło z jednej strony w naszych zdolnościach i potrzebach naśladowniczych, z drugiej zaś w tęsknocie wiecznej do geniuszu. Teatr pozwala widzowi stać się na chwilę człowiekiem genialnym, bohaterem, zwycięzcą²⁵.

W teatrze, o którym pisze Leśmian, następuje swego rodzaju zjednoczenie widza i aktora. Znika zatem „rozgraniczenie”, które obowiązuje w przypadku dzieła i czytelnika. Świat dramatu zostaje dzięki aktorom i scenografii ożywiony w taki sposób, że widz, uczestnicząc w spektaklu, ma wrażenie, że jest jego częścią. Według poety:

Teatr staje się areną dziwów i przeobrażeń. Podział na widza i widowisko nie znajduje tu swego uzasadnienia. Istnieją tu raczej dwa widowiska: jedno widzialne – w świetle, drugie niewidzialne – w mroku. Oba składają się na jedną, nierozłączną całość tajemniczej „akcji teatralnej”. Nie ma pomiędzy nimi ani zasłony, ani przedziału. Scena i teatr ruszają się nagle ze swych posad, aby zamienić wzajem swe miejsca, dotychczas pozornie nieruchome²⁶.

W chwili wygaszenia świateł w sali teatralnej scena rozszerza się i przeobraża tak, że kieruje się właśnie ku widzom. Gdy spektakl się rozpoczyna, „widz przebywa już nie na scenie, aktor zaś najbardziej twórczą istotą swego ducha przenosi się w ciemne głębie teatru...”²⁷. Zjednoczeni w ten sposób widz i aktor współtworzą widowisko teatralne, które staje się czymś więcej niż spektaklem, staje się doświadczeniem egzystencjalnym.

Zbliżonego uczucia doznaje czytelnik dzieł brulionowych, będących, podobnie jak uzewnętrzniane przeżycia aktorów, śladem autentycznego doświadczenia realnej osoby – autora i tajników świata przedstawionego, dzieła. W przypadku obcowania z utworem brulionowym, którego niejednoznaczność, czasami szkicowy charakter sprawia, że odbiorca ma wrażenie obcowania z dopiero tworzącymi się myślami, które ze względu na swoją niewykończoność i niejednoznaczność posiadają ładunek emocjonalny. W teatrze publiczność staje się częścią przedstawienia; dzięki wyjątkowemu nastrojowi, efektom scenicznym i odpowiedniej grze aktorów uczestnicy spektaklu doświadczają swego rodzaju emocjonalnej więzi z aktorami, czując, jakby sami grali na scenie. Czytając tekst brulionowy, próbując podążać za licznymi skreśleniami,

²⁵ Tamże, s. 125.

²⁶ Tamże, s. 122.

²⁷ Tamże.

nadpisaniemi, nieuporządkowaną strukturą i różnorodnością myśli, czytelnik dużo mocniej zaczyna odczuwać utwór, niż ma to miejsce w przypadku dzieł opublikowanych przez pisarzy. W dziele brulionowym każda kolejna karta jest „areną dziwów i przeobrażeń”, odbiorca nigdy nie ma pewności, jak dalej będzie wyglądał tekst, czy jakaś myśl lub wątek, które go zainteresowały, nie zostaną urwane lub poprowadzone w zupełnie innym kierunku. W brulionie istnieć mogą różne warianty tej samej sceny; dla czytelnika jest to miejsce, w którym przejmuje rolę twórcy, własną domyślnością i wyobraźnią kształtuje w swym umyśle tekst dzieła.

3. Leśmian jako reżyser teatralny

11 maja 1911 roku pojawiła się w „Kurierze Warszawskim” pierwsza zapowiedź działalności Teatru Artystycznego w Warszawie, który Bolesław Leśmian miał współtworzyć z krytykiem Kazimierzem Wroczyńskim oraz aktorem Januszem Orlińskim. Udział poety trwał tylko pięć miesięcy, ponieważ już 14 października 1911 roku w „Nowej Gazecie” ukazał się list Leśmiana, w którym odcinał się on od dalszej działalności Teatru Artystycznego²⁸. Bolesław Leśmian współtworzył od maja do listopada 1911 roku Teatr Artystyczny w Warszawie²⁹. Pomysł zorganizowania nowej sceny artystycznej, podążającej za standardami nowoczesnych teatrów europejskich, zrodził się w warszawskiej kawiarni „Udziałowa”. Szansa realizacji awangardowych zamysłów pojawiła się w maju 1911 roku, kiedy na kilka miesięcy został zamknięty Teatr Mały kierowany przez Kazimierza Zalewskiego, mieszczący się w niewielkiej sali warszawskiej Filharmonii.

Program przedstawiający ogólne założenia nowego teatru został ogłoszony 11 maja w „Kurierze Warszawskim”:

Teatr Artystyczny będzie pierwszą próbą postawienia u nas na poziomie prawdziwie artystycznym tak repertuaru, jak sztuki teatralnej oraz aktorskiej [...]. Reżyseria teatru uważa za swe zadanie przełamanie rutyny scenicznej, uświadomienie aktorom ich twórczości, wreszcie przetwarzanie powolne samej sceny jako sztuki samodzielnej, posiadającej mimo pokrewieństwa z innymi odrębne tajemnice i wymagania [...].

²⁸ Zob. J. Trznadel, *Kalendarium leśmianowskie. Życie i twórczość w układzie chronologicznym*, Warszawa 2016, s. 102-109.

²⁹ Wszystkie informacje, jeśli nie podaję dodatkowego przypisu, na temat działalności Leśmiana w Teatrze Artystycznym czerpię z: D. Ratajczakowa, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893-1913)*, dz. cyt.

Reżyseria Teatru Artystycznego [...] zamierza stworzyć całość opartą na świadomej współtwórczości reżysera, autora, aktora, malarza oraz kompozytora muzycznego³⁰.

Cele Teatru Artystycznego, które w precyzyjny sposób zarysowała Dobrochna Ratajczakowa, podkreślały przewodnią rolę reżysera i miały zdecydowanie zaznaczyć odrębność tego przedsięwzięcia od poczynań pozostałych scen warszawskich. Był to program przeciwstawiający się twierdzeniu o prymacie autora i literatury dramatycznej w teatrze, wysuniętemu przez naturalistyczny odłam reformy teatru. Dlatego też założyciele nowego teatru poszukiwali „teatralności” w dziedzinie barwy, światła, ruchu, kształtu i dźwięku, zwracając się tym samym w poszukiwaniu nowych form wyrazu, które odpowiadałyby potrzebom XX wieku, w stronę muzyki i sztuk plastycznych. Tak opracowany program miał objąć całość działalności scenicznej, od przełamania schematyczności gry aktorskiej aż po wypracowanie zasad odrębności sztuki teatralnej, ponieważ głównym założeniem Teatru Artystycznego było stworzenie nowego obrazu teatru rozumianego jako sztuka autonomiczna, która harmonijnie współistnieje dzięki świadomej współpracy, pod kierownictwem reżysera, wszystkich artystów różnych dziedzin. Nie może zatem dziwić wyłaniająca się z analizy dramatów mimicznych Leśmiana koncepcja syntezy sztuk, która jest konstytutywna dla tych utworów, a także przewaga efektów wizualnych, takich jak barwy, gra światłami, malarskość scen, nadszereżowaniami literackimi. Wydaje się, że brulionowość dramatów mimicznych jest także w pewnym sensie kolejnym elementem, który dopełniałby tak rozumianą sztukę teatralną. Przy twórczej pracy aktorów, reżysera i pozostałych członków zespołu scenariusz nie może być czymś stałym, jednorodnym, musi właściwie być dynamiczny, płynny, zawierać w sobie pewne elementy zmienne, niejednoznaczne. Jeśli sztuki stylizowane miały odnawiać tradycyjne formy inscenizatorskie, to materiał brulionowy ukazuje owe reinterpretacje.

Funkcję reżyserską w nowo powstałym Teatrze Artystycznym objęli, oprócz Leśmiana, literat Kazimierz Wroczyński oraz aktor Janusz Orliński. Na autorze dramatów mimicznych spoczęło zadanie przedstawienia zespołowi założeń nowego stylu gry, zgoła różnych od dotychczas stosowanych przez aktorów Teatru Małego zasad realistycznych dialogów i gestów. Leśmian, jak wspomina Wroczyński, wygłosił dla zespołu teatralnego

³⁰ Z *teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski”, 11 V 1911, nr 192, s. 4, cyt. za: D. Ratajczakowa, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893-1913)*, dz. cyt., s. 62.

referat na temat stylizacji³¹. Później metoda rozmowy reżysera z obsadą lub odczytania referatu była stosowana często w Teatrze Artystycznym, co wiązało się z chęcią zaszczerpienia najpierw w zespole teatralnym, a później w odbiorcach nowego rozumienia teatru oraz z nobilitacją roli reżysera. Ponadto scenografię w Teatrze Artystycznym tworzyli Wincenty Drabik i Adam Póltawski, natomiast za muzykę odpowiedzialni byli Adam Elertowicz i Stanisław Zmigryder.

Leśmian wyreżyserował dwa pierwsze spektakle Teatru Artystycznego, które odniosły największy sukces i zebrały najlepsze recenzje. Były to:

1. Christian Dietrich Grabbe, *Żart, satyra, ironia i głębsze znaczenie*. Komedia w 3 aktach (10 odsłonach). Przeł. W. Berent; reżyseria – B. Leśmian, scenografia – W. Drabik; premiera – 14 V 1911; grany 21 razy.
2. Molier, *Scapin-matacz*. Komedia w 3 aktach. Przeł. F. Ruszkowski; reżyseria – B. Leśmian, scenografia – W. Drabik; premiera 24 V 1911; grany 6 razy³².

Sztuka Grabbego to mało znana wówczas groteskowa komedia, pamflet na niemiecką literaturę i rzeczywistość epoki romantyzmu. Zdaniem jednego z recenzentów to:

[...] oryginalny splot fantastyczności z groteską, głębokiej ironii i sarkastycznego dowcipu z trywialnością, szalony pęd zmieniających się jak w kalejdoskopie obrazów³³.

Chciałabym w tym miejscu zwrócić uwagę, że również w dramatach mimicznych autorstwa Leśmiana mamy do czynienia z połączeniem fantastyczności z groteską i ironią, natomiast bogate jak na początek wieku XX efekty świetlne – częste gaszenie i przyciemnianie światła oraz użycie światła indygowego – mogły dawać odczucie ciągłej zmiany obrazów, które wraz z mimicznym ruchem postaci na scenie miały być symbolem nieustannego ruchu. Dramat Grabbego był wyzwaniem teatralnym za sprawą opinii

³¹ K. Wroczyński, *Pół wieku wspomnień teatralnych*, Warszawa 1957, s. 123-124.

³² Są to dwa pierwsze spektakle Teatru Artystycznego, który łącznie wystawił dwanaście sztuk (Zob. D. Ratajczakowa, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893-1913)*, dz. cyt., s. 235.).

³³ A.K., *Teatr Artystyczny pod redakcją Kazimierza Wroczyńskiego, Bolesława Leśmiana i Janusza Orlińskiego*, „Sfinks” 1911, nr 41/42, s. 421, cyt. za: D. Ratajczakowa, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893-1913)*, dz. cyt., s. 76.

o niesceniczności tego utworu, ale także zgadzał się z poglądami Leśmiana na sztukę sceniczną, był pewnego rodzaju atakiem na przestarzałą już sztukę i odwoływał się do konieczności nowatorstwa. Ważne musiały być dla Leśmiana również tytułowe „głębsze znaczenia”, które dzięki ironii i grotesce w sposób wyrazisty ukazywały obraz ludzkiej natury. Jak pisze Dobrochna Ratajczakowa w książce *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana*, artykuł na temat Grabbego zamieszczony w „Chimerze” w 1901 roku mógł obudzić zainteresowanie Leśmiana jego dziełami³⁴, ponieważ Grabbe również odrzucał wszelkie przejawy realizmu oraz dążył w swoich utworach do pełnej syntezy. Doświadczenie reżyserskie zdobyte dzięki pracy nad inscenizacją *Żartu, satyry, ironii i głębszego znaczenia* znalazło odzwierciedlenie, jako egzemplifikacja wywodów teoretycznych, w artykule *O sztuce teatralnej*³⁵. Natomiast mało znana sztuka Moliera miała być, jak pisze w swoich wspomnieniach Wroczyński, czymś łatwiejszym technicznie, ale w stylu, do którego aktorzy zaczęli już się przystosowywać³⁶. Chciano wystawić tę sztukę w taki sposób, by dała widzowi wrażenie ówczesnego spektaklu. Pomysł polegał na tym, aby połączyć dwa style: stylizacyjny (akcja odgrywana na środku sceny) i realistyczny (siedzący na ławach po bokach i w głębi sceny aktorzy, którzy czekali na swoją kolej i we właściwych momentach występowali na środek, by odegrać rolę, mieli zachowywać się realistycznie, grać widzów przedstawienia i aktorów jednocześnie). Realizacja sztuki Moliera nie spotkała się z przychylnym przyjęciem ani widzów, ani krytyków. Jak pisze Jan Lorentowicz:

[...] polskiego Scapina nie zdoła [Leśmian – M.B. P.] doprowadzić do francuskiej sprawności wykonawczej. [...] W stylizacji samej gry aktorskiej widać było wiele starań reżyserskich. C z u w a n o n a d t y m , a b y a k t o r z y a r c h a i z o w a l i r u c h y i p o s t a w y , a b y o d s u w a l i s i ę , o i l e m o ż n o ś c i , o d d z i s i e j s z e g o r e a l i z m u f a r s o w e g o . Te usiłowania reżysera zyskałyby właściwy walor dopiero wówczas, gdyby wykonawcy zdołali wydobyć całą zabawność poszczególnych warunków krotchwili. Niestety przedstawienie szwankowało pod tym względem³⁷.

³⁴ D. Ratajczakowa, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przelomu teatralnego w Polsce (1893-1913)*, dz. cyt.

³⁵ B. Leśmian, *O sztuce teatralnej*, dz. cyt.

³⁶ K. Wroczyński, dz. cyt., s. 128-129.

³⁷ J. Lorentowicz, „*Scapin-matacz*” Moliera, w: tegoż, *Dwadzieścia lat teatru*, t. 2, Warszawa 1930, s. 222-223.

Przy pracy nad sztuką Moliera, inaczej niż przy komedii Grabbego, w której najważniejsze dla stylizacji były sceny grupowe, co jest ważnym tropem w interpretacji [*Aktu III Bajki o złotym grzebyku*], w którym są one istotne. Leśmian pracował z aktorami indywidualnie, aby każda postać mimo autonomicznej charakterystyki współistniała w uzgodnieniu z koncepcją całego spektaklu. Być może w [*Akcie III Bajki o złotym grzebyku*], elementy nawiązujące do bajki, rozszerzające percepcję rzeczywistości, napomykające o tajemnicy świata przedstawionego, miały być wskazówką w jaki sposób odsunąć się od „realizmu farsowego”. W sztuce Moliera, według Ratajczakowej, najprawdopodobniej za wzór przyjęto zasady komedii *dell'arte*, dzięki czemu chciano uniknąć przekształcenia utworu we współczesną farsę. Tak też prawdopodobnie miało stać się z [*Aktem III Bajki o złotym grzebyku*], gdzie odwołania do bajki, rozumianej jako Leśmianowska Baśń, miały być sposobem na przełamanie realizmu farsy i ukazanie, że zawiera ona sensy głębokie, odkrywa metafizyczność świata.

Choć Leśmian wyreżyserował tylko dwie pierwsze sztuki Teatru Artystycznego, to pomagał przy kolejnych spektaklach prowadzonych przez Orlińskiego. Ambitne założenia teatru, które nie do końca udało się zrealizować oraz problemy finansowe, przyczyniły się do tego, że twórcy Teatru Artystycznego, aby przyciągnąć publiczność, musieli tworzyć spektakle podporządkowane komercyjnym gustom widzów, co zrównywało ich z teatrem, o którego renowację wnosili w swoim programie. Było to sprzeczne z poglądami Leśmiana na sztukę teatralną i poszukiwaniem nowych sposobów wyrazu. Dlatego prawdopodobnie już we wrześniu, kiedy zespół udawał się na objazd okolicznych miast i miasteczek, Leśmian zrezygnował ze współpracy. Był to również naturalny koniec działalności Teatru Artystycznego w Warszawie, ponieważ po powrocie z *tournee* (początek przygotowań do sezonu zimowego) stracił on salę, w której odbywały się próby i spektakle. Część trupy stworzyła wraz z artystami łódzkiego teatru Zelwerowicza Teatr Zjednoczenia, który organizowali Orliński wraz z dramaturgiem Franciszkiem Rychłowskim. Teatr Zjednoczenia dzięki aktorom przejął elementy pracy artystycznej wcześniejszego Teatru Artystycznego, które zostały wzbogacone o nowe metody wprowadzone przez Aleksandra Zelwerowicza. Leśmian oficjalne stanowisko odnośnie do swojej działalności w Teatrze Artystycznym ogłosił w liście otwartym opublikowanym 14 listopada w „Nowej Gazecie”:

Szanowny Panie Redaktorze!

Proszę o łaskawe udzielenie miejsca słowom poniższym.

Dla usunięcia na przyszłość wynikłych w ostatnich czasach nieporozumień oświadczam, iż żadnego udziału ani w dyrekcji, ani w reżyserii obecnego Teatru Artystycznego nie biorę i że ów, zachowując dawną nazwę Teatru Artystycznego, stanowi instytucję całkowicie odrębną.

Z poważaniem

Bolesław Leśmian³⁸.

Według informacji zebranych przez Ratajczakową, oprócz kwestii artystycznych wpływ na napisanie tego listu mogły mieć także roszczenia finansowe wobec Leśmiana, jako jednego z kierowników zadłużonego Teatru Artystycznego. Niewątpliwie ten okres działalności reżyserskiej poety, choć krótki, miał duży wpływ na jego poglądy na temat teatru zamieszczone w późniejszych artykułach i recenzjach, a także na kształt pozostałych jego utworów dramatycznych. Czy jednak niepowodzenia na polu reżyserskim mogły skłonić Leśmiana do swego rodzaju powrotu do poezji (odnoszę się tu do kształtu gatunkowego *Dziejby leśnej* oraz *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*)? Wydaje mi się, że jest to w jakimś stopniu prawdopodobne.

O możliwych doświadczeniach teatralnych poprzedzających działalność w Teatrze Artystycznym dowiadujemy się ze wspomnień Wroczyńskiego, który pisał, że:

[...] znał dobrze teatr rosyjski [...]. [Leśmian – M.B. P.] okazał się tak pysznym reżyserem, że poddał się mu nawet Orliński, który grał diabła. A ja zacząłem podejrzewać, że reżyserowanie nie było dlań pierwszą – na co mi Bolesław reagował enigmatycznymi uśmiezkami³⁹.

Według Wroczyńskiego Leśmian znał teatr Konstantina Stanisławskiego, którego metody chciał wprowadzić w Teatrze Artystycznym. Wiadomo także, że własny koncept teatralny kształtował w głównych ośrodkach Europy m.in.: Rosji (Moskwa), Niemczech (głównie Monachium) oraz Francji (Paryż). Jak pisze Stone we wstępie do swojego wydania *Skrzypka Opętanego*, Leśmian nie tylko znał teatr wielkich ośrodków europejskich z autopsji, lecz także interesował się zamysłami inscenizacyjnymi, kostiumami i akustyką⁴⁰.

³⁸ List Bolesława Leśmiana do redakcji „Nowej Gazety” datowany na 14 listopada 1911 roku: B. Leśmian, *Listy*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, red. J. Trznadel, Warszawa 2012, s. 372 (list nr 80).

³⁹ K. Wroczyński, dz. cyt., s. 119-124.

⁴⁰ R.H. Stone, *Wstęp*, dz. cyt., s. 17.

Dość enigmatyczną informację na temat planów reżyserskich Leśmiana można znaleźć w korespondencji z 1913 roku, gdzie w liście do Przesmyckiego wspomina on o zamiarze wystawienia sztuki w paryskim teatrze:

Gdybyście do Paryża przyjechali, moglibyśmy tu huk pieniędzy zarobić, wystawiając bezimiennie farsę w teatrze francuskim, co właśnie chcę uczynić⁴¹.

Nie ma pewności, czy anonimowo wystawiany spektakl doszedł do skutku, prawdopodobnie nie, ponieważ poeta w dalszym ciągu prosił Przesmyckiego o pieniądze, albo też praca ta nie była tak intratna, jak oczekiwał tego Leśmian. Jest to jednak potwierdzenie, że w działalności teatralnej upatrywał impulsu, który miałby zmienić na lepsze jego byt materialny. Podobnie dwukrotnie wspomina w korespondencji z Miriamem o planach publikacji tomu dramatów (w listach do Przesmyckiego napisanych w 1912 roku), którego wydanie ma poprawić jego sytuację finansową:

O ile byt materialny jako tako mi się ustatkuje, będę miał bardzo dużo rzeczy do wydania, między innymi dramaty i osobliwe nowele. Prócz tego mam prawie ułożone w głowie dwie książki, które nie są ani powieścią, ani dramatem, ani poematem, a których napisanie zależy tylko od spokoju materialnego i czasu. Słowem, tom I jest dla mnie poniekąd kwestią życia i śmierci⁴².

Leśmian oczekiwał, że wydanie zbioru *Sad rozstajny* (1912) zapewni mu stabilność finansową i być może uniezależni go w części od wydawcy, w taki sposób, że będzie mógł bez presji ekonomicznej pracować nad utworami dramatycznymi i prozatorskimi. W następnym liście do Przesmyckiego poeta stwierdza nawet, że to publikacji dramatów i powieści zapewni mu byt materialny:

Jestem pewien, że po wydaniu tomów kilku (dramaty, powieść) uzyskałbym byt materialny i już bym mógł istnieć swobodnie. Może nawet potrafiłbym pieniądze otrzymane teraz – zwrócić. Powrót do Warszawy w tej chwili i ponowne zajęcie się dziennikarstwem, które egzystencji mi na domiar złego nie zapewnia, byłoby ruina zupełną ducha⁴³.

⁴¹ List Bolesława Leśmiana do Zenona Przesmyckiego napisany w 1912 roku: B. Leśmian, *Listy*, dz. cyt., s. 380 (list nr 85).

⁴² List Bolesława Leśmiana do Zenona Przesmyckiego napisany w 1912 roku: B. Leśmian, *Listy*, dz. cyt., s. 380-3821 (list nr 86).

⁴³ List Bolesława Leśmiana do Zenona Przesmyckiego napisany w 1912 roku: B. Leśmian, *Listy*, dz. cyt., s. s.384-385 (list nr 88).

Utwory pisane nie na zamówienie (jak wspomniane przez niego teksty dziennikarskie), lecz te tworzone z potrzeby „ducha” były dla Leśmiana przestrzenią artystycznej wolności, w której realizował w pełni swoje zamierzenia estetyczne. Poeta wierzył ponadto, że publikacja tych utworów zapewni mu stabilizację finansową. Tak się jednak nie stało, ponieważ trudna sytuacja materialna skłoniła poetę do przeprowadzki do Łodzi i podjęcia pracy jako kierownik teatralny⁴⁴.

Latem 1916 roku Leśmian opuścił Warszawę, by objąć stanowisko w Teatrze Polskim w Łodzi, które zaproponował mu Janusz Orliński⁴⁵. Poeta miał być kierownikiem literackim, dbać o odpowiedni wybór repertuaru i zapewnić poziom artystyczny przedsięwzięcia. W tekście programowym Teatru Polskiego, opublikowanym w łódzkich gazetach, zapowiedziano wprowadzenie części postulatów dawnego Teatru Artystycznego:

Teatr Polski, zapatrzony uważnie w przeszłość i w przyszłość sztuki scenicznej, pragnie być tymczasem teatrem poszukiwań i zastanowień artystycznych, pełną zapałów szkołą dla siebie i przybytkiem zadumy dla innych⁴⁶.

Zaś w programie do pierwszego spektaklu – *Gromiwoi* Arystofanesa (premiera 16 września 1916), który był wystawiany również na deskach Teatru Artystycznego w

⁴⁴ Zob. P. Łopuszański, *Bywalec zieleni. Bolesław Leśmian*, Warszawa 2021, s. 194-198.

Biograf Leśmiana zauważa, że za decyzją opuszczenia przez Leśmiana Warszawy i przeprowadzką do Łodzi stały problemy ekonomiczne, na które poeta napotkał w Warszawie, między innymi trudności z dostępem do żywności. „Nic dziwnego, że Leśmian zdecydował się na wyjazd z Warszawy. Zdawało mu się, że w Łodzi będzie żyło się lepiej, co było z pewnością myśleniem naiwnym. Jednak praca w teatrze zawsze go pociągała, a regularna pensja kierownicza, jaką miał otrzymać, była argumentem nie do odrzucenia” (Tamże, s. 193.).

⁴⁵ Zob. J. Trznadel, *Kalendarium leśmianowskie. Życie i twórczość w układzie chronologicznym*, dz. cyt., s. 139-141.

Informacje, jeśli nie podaję dodatkowego przypisu, na temat pracy Leśmiana w Teatrze Polskim w Łodzi czerpię z: A. Kuligowska-Korzeniewska, *Leśmiana „teatr stylizowany”*. *Teoria i praktyka*, „Teatr” 2017, nr 7-8, s. 46-51.

⁴⁶ *Teatr Polski*, „Nowy Kurier Łódzki” 1916, nr 238; M. Sachs, *Zapiski teatralne*, „Gazeta Łódzka” 1916, nr 259, cyt. za: A. Kuligowska-Korzeniewska, *Leśmiana „teatr stylizowany”*. *Teoria i praktyka*, dz. cyt., s. 49.

1911 roku – twórcy Teatru Polskiego informują o sposobach osiągnięcia celów wyznaczonych w programie:

Materiał dla tych zadań znajduje się w odpowiednio dobranym repertuarze, dlatego kierownictwo teatru będzie się także starało o wybór takich sztuk, które zmuszają do wyrażenia nowych idei, do odświeżenia teatralnych wrażeń i odnowienia podstaw sztuki aktorskiej⁴⁷.

Tak więc w Teatrze Polskim, prawdopodobnie pod wpływem Leśmiana, chciano prawdopodobnie realizować założenia teatru stylizowanego. Jednak reżyserowane przez niego spektakle nie zostały przyjęte choćby w części przychylnie (np. *Ksiądz Marek* Juliusza Słowackiego [premiera 26 października 1916] – ostatnia z wyreżyserowanych przez Leśmiana sztuk, choć był kierownikiem literackim prawdopodobnie do kwietnia 1917 roku, kiedy zmarł Orliński), jak to było przy pracy w Teatrze Artystycznym, gdzie chwalono zamysł reżysera, a ubolewano nad niedostatkami gry aktorskiej. Krytycy w ironicznych recenzjach przyznawali kierownictwu rolę nauczycieli łódzkich widzów, którzy podjęli się ambitnego zadania zbliżenia Teatru Polskiego w Łodzi do wielkich scen europejskich:

Łódź pod względem kulturalnym stoi znacznie niżej nie tylko od Warszawy, ale od mniejszych miast prowincjonalnych. Łódź jest jeszcze w tym stanie, że trzeba ją przede wszystkim uświadamić i uczyć. I właśnie Teatrowi Polskiemu, obok innych, przypada i to zaszczytne zadanie⁴⁸.

Wydaje się jednak, że sztuki wystawiane przez Leśmiana w tamtym okresie nie były tak nowatorskie, jak pisali o tym krytycy, a w zamierzeniach teatr prowadzony przez poetę miał sięgać po repertuar dużo bardziej ambitny. Ze wspomnień Edwarda Kozikowskiego dowiadujemy się, że Leśmian:

[...] myślał wprawdzie o sztukach tzw. eksperymentalnych, ale po zastanowieniu dał spokój, wychodząc z założenia, że nie można karmić publiczności, która dopiero przyzwyczaja się do teatru, sztukami pisanymi dla widzów o wyrafinowanym smaku i szukających w teatrze nowych dreszczy⁴⁹.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ M. Sachs, *Z teatru*, „Gazeta Łódzka” 1916, nr 297, cyt. za: A. Kuligowska-Korzeniewska, *Leśmiana „teatr stylizowany”. Teoria i praktyka*, dz. cyt., s. 50.

⁴⁹ E. Kozikowski, *Łódź i pióro*, Łódź 1972, s. 137-138, cyt. za: A. Kuligowska-Korzeniewska, *Leśmiana „teatr stylizowany”. Teoria i praktyka*, dz. cyt., s. 50.

Teatr stylizowany nie był jednak tym, czego oczekiwała publiczność na przełomie 1916 i 1917 roku, kiedy to budziły się w kraju nadzieje niepodległościowe (m.in. przybycie do Łodzi legionów, wybuch rewolucji w Rosji). Dlatego w repertuarze teatrów zaczęły pojawiać się sztuki o charakterze patriotycznym, wcześniej zabronione przez cenzurę (np. *Warszawianka* Wyspiańskiego). Leśmian miał wówczas stwierdzić, że „niezmiernie chłonna publiczność łódzka potrzebuje właśnie takich widowisk”⁵⁰. Kolejny raz to publiczność zadecydowała o repertuarze, który będzie grany w teatrze.

Koncepcja teatru, która spełnia się w materiale literackim, dramatycznym, pokazuje, jak bardzo postulaty teoretyczne Leśmiana były osadzone w praktyce inscenizatorskiej, a także zakorzenione w filozofii, która daje tym nowym formom wyrazu ujęcie w stronę metafizyki. Maria Prussak, charakteryzując reformę teatru w epoce Młodej Polski, zauważa, że oprócz Franciszka Sieleckiego tylko Leśmian tworzył koncepcje teoretyczne równoległe z przygotowaniem przedstawień. Jak pisze badaczka: „Leśmian rozumiał, że teatru nie zmienią najlepsze nawet teoretyczne koncepcje, jeżeli nie zostaną poparte działalnością praktyczną”⁵¹.

Poeta tworzył *Pierrota i Kolombinę*, *Skrzypka Opętanego* oraz [*Akt III Bajki o złotym grzebyku*] prawdopodobnie w tym samym czasie, kiedy pracował jako reżyser i tworzył własną koncepcję sztuki teatralnej. Mogły być uważane przez niego za dzieła, w których mogłyby urzeczywistnić się zamierzenia teatru stylizowanego, postulatów odnośnie sposobu gry aktorów i wyrażania „całościowej” myśli, która jednoczy utwór w swoistym podporządkowanym rytmowi ruchu. W kontekście przywoływanych wcześniej założeń nie tylko teatru stylizowanego można odnieść wrażenie, że pierwsze trzy dramaty Leśmiana mogły być pewnego rodzaju dopełnieniem ambitnych planów, które chciał realizować nie tylko w teatrze, ale i w literaturze. Jak pisze Stone:

A zatem doświadczenie reżyserskie i myśl teatralna Leśmiana są dwiema stronami tego samego medalu. Jest naturalne, że poeta – t e o r e t y k p o e z j i i t e a t r u – człowiek teatru pragnie zostać także dramaturgiem. Takie pragnienie bliskie jest ideałom epoki, bliskie pojęciu artysty teatru. C ó ż

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ M. Prussak, *Wstęp*, w: S. Wyspiański, *Hamlet*, oprac. M. Prussak, Wrocław 1976, s. 15, cyt. za: R.H. Stone, *Wstęp*, dz. cyt., s. 21-22.

z tego, że dramaty Leśmiana nie dostały się na scenę? Zostały napisane⁵².

Stone zwraca uwagę, że Leśmian, był nie tylko teoretykiem teatru, lecz także poezji. Jest to niezwykle istotne spostrzeżenie, ponieważ ukazuje jak ważny był dramat w twórczości poety. Że właśnie w dramacie nastąpił splot myśli Leśmiana na temat teatru i poezji. Myślę, że właśnie sam fakt istnienia dramatów, tak nowatorskich w swojej formie, jest, biorąc pod uwagę również wcześniejsze rozważania o brulionowym charakterze utworów, najważniejszy.

Przyczyny nieopublikowania omawianych dramatów są ważnym elementem dopełniającym obraz dzieł brulionowych. Moim zdaniem nowatorskość formy dramatycznej, nawet biorąc pod uwagę, że zostały napisane w epoce, kiedy eksperyment sceniczny i literacki był podstawowym założeniem sztuki artystycznej, mogła być jedną z możliwych przyczyn nieopublikowania przez Leśmiana chronologicznie trzech pierwszych dramatów. Wydaje się, że poeta miał świadomość może nazbyt ambitnych założeń swojego konceptu teatralnego. Świadczą o tym słowa Leśmiana, przywoływane już przeze mnie w cytowanym wcześniej fragmencie wspomnień Kozikowskiego, które pozwolę sobie przytoczyć raz jeszcze. Poeta stwierdza w nich, że:

[...] myślał wprawdzie o sztukach tzw. eksperymentalnych, ale po zastanowieniu dał spokój, wychodząc z założenia, że nie można karmić publiczności, która dopiero przyzwyczaja się do teatru, sztukami pisanymi dla widzów o wyrafinowanym smaku i szukających w teatrze nowych dreszczy⁵³.

Dramaty wczesne nawiązujące do Leśmianowskiej koncepcji baśni/bajki są niewątpliwie eksperymentem teatralnym, z czego zapewne zdawał sobie sprawę sam autor. Dlatego możliwe, że choć chciał on reformować ówczesną scenę teatralną w Polsce, to miał świadomość, że tego rodzaju przekaz może być zbyt wysublimowany dla przeciętnego widza. Niezrozumieniem ze strony odbiorców wydaje się być możliwą przyczyną porzucenia przez Leśmiana myśl o reformie teatru w Polsce. Prawdopodobne wydaje się również wyjaśnienie, że jego wyobraźnię artystyczną ogarnęła nowa koncepcja twórcza. Bez względu na to, jakie były przyczyny, dramat zajmował w twórczości Leśmiana

⁵² R.H. Stone, *Wstęp*, dz. cyt., s. 22 (Podkr. M.B. P.).

⁵³ E. Kozikowski, dz. cyt., s. 137-138, cyt. za: A. Kuligowska-Korzeniewska, *Leśmiana „teatr stylizowany”*. *Teoria i praktyka*, dz. cyt., s. 50.

ważne miejsce, o czym świadczy fakt, że próbował swoich sił nie tylko jako reżyser i teoretyk teatru, ale przede wszystkim jako dramaturg.

Zakończenie

Twórczość Bolesława Leśmiana wymaga ujęć o charakterze synchronicznym – postawiona przez Janusza Sławińskiego teza wyznacza istotny kierunek dla badaczy nie tyle poszczególnych dzieł autora *Dziejby leśnej*, co starających się o całościowe analizy poetyki Leśmiana:

[...] rozważając historycznoliterackie położenie twórczości Leśmiana nie możemy nie spostrzec faktu wycofania się jej diachronii z planu poetyki na płaszczyznę biografii pisarza. Porządek kalendarium zdaje się tu mieć zgoła zerowe zastosowanie jako model dla opisu poetyki, której jednolita systemowość, wolna jakby od zobowiązań wobec upływającego czasu, niezależna od sekwencyjnego porządku zdarzeń składających się na udział pisarza w życiu literackim, domaga się ujęcia zasadniczo odmiennego, o charakterze – powiedzmy – mapy, a więc ujęcia synchronicznego, co nie znaczy statycznego¹.

W ujęciu Sławińskiego, twórczość Leśmiana nie jest ewolucyjna, tj., że zmiany w światopoglądzie poety nie miały wpływu na jego system poetyki. Nie znaczy to, iż mamy do czynienia ze statycznością, ale, że poetyka autora *Skrzypka Opętanego* charakteryzuje się jednolitością systemową. Poszczególne elementy konstytutywne są zauważalne od początku twórczości Leśmiana, natomiast w poszczególnych dziełach występują w różnym natężeniu i formie.

W odniesieniu do dramaturgii Leśmiana, którą w całości stanowią dzieła pośmiertne, niewydane przez poetę za życia, konstatacja Sławińskiego wydaje się być w pewnej mierze słuszna. Poeta pierwsze trzy dramaty stworzył w latach 1910-1914 (jeśli uwzględnić nieznany dziś utwór *Vasilij Buslajev*, można nawet przyjąć, że od roku 1907, kiedy to prawdopodobnie powstał ów dramat, do około 1914 roku Leśmian napisał cztery utwory dramatyczne), natomiast kolejne dwa dopiero w latach trzydziestych dwudziestego wieku, co oznacza, że dzieli je około dwudziestu lat. Widać więc, że forma dramatyczna jest obecna właściwie przez cały okres jego twórczości². Odnaleźć w nich można wiele cech wspólnych, które składają się na koncepcję Leśmianowskiego dramatu

¹ J. Sławiński, *Semantyka poetycka Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego, J. Sławińskiego, Warszawa 1971, s. 94-95.

² Zwracał na to uwagę Jacek Trznadel w nocie edytorskiej do edycji *Dzieł wszystkich*, w tomie pt. *Utwory dramatyczne. Listy* (Zob. J. Trznadel, *Od wydawcy*, w: B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, red. J. Trznadel, Warszawa 2012, s. 277.).

np.: baśniowość, teatralność, poetyckość, groteska. Jednak ujawniają się one w każdym z utworów nieco inaczej. Najbardziej stałym elementem, który można uznać za właściwy całej twórczości dramaturgicznej Leśmiana, jest twórcze poszukiwanie nowego, pełniejszego sposobu wyrazu. Dlatego każdy z utworów zaliczanych do tej części dorobku poety (*Pierrot i Kolombina*, *Skrzypek Opętany*, [Akt III *Bajki o złotym grzebyku*], *Dziejba leśna*, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*) stanowi nieco odmienne problemy badawcze i tylko dzięki analizom szczegółowym, studiom poszczególnych przypadków można starać się w tej różnorodności realizacji ująć stały element dramaturgii Leśmiana – dynamiczność i zmianę. Mimo że utwory odznaczają się pewnymi wspólnymi elementami, to patrząc na całościowo na tę część dorobku poety można zauważyć pewną cezurę.

Interpretacje poszczególnych dramatów Bolesława Leśmiana umożliwiły ważne (nieobecne w dotychczasowych badaniach) ustalenie, że I wojna światowa (lata 1914-1918) stanowi cezurę dzielącą dramaturgię Leśmiana na dwie fazy: przedwojenną i powojenną.

Piotr Łopuszański postawił tezę, że twórczość poety jest niejednorodna i nie można mówić o dziełach Leśmiana nie uwzględniając przy tym okresu twórczości, w której powstały³. Biograf autora *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* stwierdza: „krytycy nie uwzględniali dotąd faktu, że Leśmian przez czterdzieści dwa lata działalności twórczej zmieniał się, rozwijał, odrzucał dawne idee, przyjmował i tworzył nowe, często oryginalne”⁴. Aby ukazać bogactwo i różnorodność twórczości poety, Łopuszański podzielił ją na cztery okresy:

1. symboliczno-impresjonistyczny (1895-1901)
2. parnasistowski – chodzi tu przede wszystkim o okres współpracy z „Chimerą” i przyjęcie idei Miriama, oraz wpływ parnasistów francuskich (1901-1910)
3. krystalizacja, odkrycie własnej poetyki – jest to okres witalizmu i wpływu myśli Bergsona (1910-1928)
4. okres egzystencjalizmu (1929-1937)⁵.

³ Zob. P. Łopuszański, „*Idąc, z prawdą u warg i u powiek...*”. *Próba nowego spojrzenia na twórczość Bolesława Leśmiana*, „Teksty Drugie” 2002, z. 6, s. 180-195.

⁴ Tamże, s. 181.

⁵ Tamże, s. 185-186.

Zaprezentowany przez Łopuszańskiego podział miał na celu ukazanie, że wraz ze zmianą światopoglądu poety, który kształtuje się również za sprawą wpływów środowiska literackiego, w którym przebywał, następuje również zmiana w twórczości Leśmiana. Według podziału badacza *Pierrot i Kolombina*, *Skrzypek Opętany* oraz *[Akt III Bajki o złotym grzebyku]* należałyby do trzeciego okresu, czyli związanego z wpływem myśli Bergsona, ale też tworzeniem własnej poetyki, natomiast *Dziejba leśna* i *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* byłyby częścią czwartego okresu, tj. egzystencjalizmu. Choć podział ten wydaje się odpowiadać wspomnianym dramatom Leśmiana, jednak zwracałam uwagę w interpretacjach poszczególnych dzieł poety, że inspiracja „wichrem życiowym” – nawiązanie do koncepcji Bergsona – obecna jest również w późnych, powojennych dramatach, podobnie, jak w dramatach przedwojennych odnaleźć można elementy myśli egzystencjalizmu. Dramaty Leśmiana są bardzo niejednoznaczne, jeśli chodzi o zawartą w nich myśl światopoglądową, filozoficzną, dlatego wątek ten wymaga dalszych badań. W związku z tym w pracy zdecydowałam się na zaproponowanie innego podziału, na dramaty przedwojenne i powojenne.

Tak wyznaczone dwa obszary twórczości różnią się od siebie przede wszystkim pod względem:

1. Budowy dramatów – dramaty przedwojenne podzielone są na akty i sceny (*Pierrot i Kolombina*: trzy przywidzenia (akty) – które składają się kolejno z 8, 8 i 7 scen; *Skrzypek Opętany*: również trzy przywidzenia (akty) – złożone odpowiednio z 14, 8 i 9 scen, a także dołączonych do rękopisu *Uwag autorskich*; *[Akt III Bajki o złotym grzebyku]*: manuskrypt stanowi akt trzeci dramatu (nie ma pewności czy istniały wcześniejsze fragmenty, ani też, że powstał tylko ostatni akt), który składa się z 19 scen; natomiast w dramatach powojennych poeta nie wprowadził takiej segmentacji, nie ma podziału na aktu i sceny.

2. Języka artystycznego – dramaty przedwojenne Leśmian pisał prozą (prozą poetycką, która szczególnie w dramatach mimicznych zbliża się niemal do wypowiedzi lirycznej), zaś powojenne zostały napisane wierszem, trzynastozgłoskowcem o rymach parzystych.

Teatralność jest ważna dla utworów przedwojennych (związana z koncepcją teatru stylizowanego, którą poeta przedstawił w szkicach literackich⁶, a także

⁶ Najpełniej założenia teatru stylizowanego (stylowego) poeta zdefiniował w artykule *O sztuce teatralnej* opublikowanym na łamach „Literatury i Sztuki” w 1911 roku (Zob. B. Leśmian, *O sztuce teatralnej*, w: tegoż, *Dziela wszystkie. Szkice literackie*, dz. cyt., s. 170-177.). Leśmian publikował na łamach czasopism

z działalnością Leśmiana jako kierownika literackiego we współtworzonym przez niego w 1911 roku Teatrze Artystycznym w Warszawie i w latach 1916-1917 Teatrze Polskim w Łodzi⁷). *Pierrot i Kolombina*, *Skrzypek Opętany* oraz *[Akt III Bajki o złotym grzebyku]* zostały stworzone z myślą o wymogach teatru (także technicznych – tj. uwzględnienie rodzaju oświetlenia i rozmieszczenia rekwizytów). Dramaty pisane przez Leśmiana przed I wojną światową były prawdopodobnie pisane z myślą o wystawieniu ich na scenie (próby wystawienia na scenie farsy autorstwa Leśmiana, dołączenie do rękopisu *Skrzyпка Opętanego* szeregu uwag odnośnie gry aktorów, scenografii). Widoczne jest to w zapisie didaskaliów *[Aktu III Bajki o złotym grzebyku]*, gdzie znajdują się sformułowania odnoszące się do przestrzeni sceny teatralnej: „Scena przez chwilę pusta. Potem przez drzwi na prawo wbiega Klara i Ordzyński”⁸. Natomiast odnośnie dramatów pisanych po wojnie, nie mamy żadnych przesłanek, że Leśmian chciałby je wystawić na scenie. Nawet w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych*, w którym mamy do czynienia z odgrywaniami przez postaci dramatu swego rodzaju przedstawienia „Biegną do płot«a»u« i każde przez inną szparę w świat poogląda”⁹, „Słysząc w powietrzu brzęczenie lecącego żuka”¹⁰,

od 1909 roku, aż do 1937. W tym czasie ukazały się dwadzieścia cztery szkice poświęcone dramатовi oraz zagadnieniom teatralnym. Były to zarówno teksty teoretyczne, jak i recenzje, z czego dwadzieścia trzy z nich opublikowano do 1916 roku, zaś tylko jeden w roku 1937 (zob. B. Leśmian, *Wokół teatru i dramatu*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, dz. cyt., s. 119-230).

⁷ 11 maja 1911 roku pojawiła się w „Kurierze Warszawskim” pierwsza zapowiedź działalności Teatru Artystycznego w Warszawie, który Leśmian współtworzył z krytykiem Kazimierzem Wroczyńskim oraz aktorem Januszem Orlińskim do około 14 października 1911 roku (wówczas w „Nowej Gazecie” ukazał się list Leśmiana, w którym odcina się od dalszej działalności Teatru Artystycznego). Natomiast praca poety jako kierownika literackiego w Teatrze Polskim w Łodzi trwała od drugiej połowy 1916 roku do około 2 kwietnia 1917 roku, kiedy to umiera Orliński, który powołał Leśmiana na to stanowisko (Zob. J. Trznadel, *Kalendarium leśmianowskie. Życie i twórczość w układzie chronologicznym*, Warszawa 2016, s. 102-109; s. 139-141.).

Więcej na temat koncepcji teatralnej Leśmiana pisałam w rozdziale pt. „Wielki eksperyment” – o teatrze stylizowanym.

⁸ B. Leśmian, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, oprac. D. Pachocki, A. Truszkowski, Lublin 2011, s. 73.

⁹ B. Leśmian, *Brulion*, w: tegoż, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. D. Pachocki, Lublin 2014, s. 120.

Brak odpowiadające cytatom fragmentu w edycji. Słowa Krzeminy zostały w rękopisie przekreślone, dlatego edytor nie uwzględnił ich podczas opracowywania tekstu utworu.

¹⁰ Tamże.

„Świat rozwidnia się światłem zielonym”¹¹ – postaci poruszają się po cmentarzu, a nie po scenie, podobnie w *Dziejbie leśnej*, w ostatnim fragmencie dramatu Makary idzie za Amazarakiem i Azaradelem, którzy niosą ciało Dziewczyny, „w mrok grobowca”¹², a nie w głąb sceny. Mimo że Leśmian prawdopodobnie nie myślał o wystawieniu na scenie dramatów powojennych, to nie miał również zamiaru pozostawić ich w formie brulionowej. Planował ich publikację w zbiorze poetyckim, a utwory same utwory nazywał „poematami”.

Rozpoznanie na temat związku kształtu dramatów pisanych przez Leśmiana w latach 1910-1914 i jego koncepcji teatru stylizowanego oraz pracy jako kierownik literacki Teatru Artystycznego w Warszawie oraz Teatru Polskiego w Łodzi pozwoliło postawić tezę, że w przypadku dramatów przedwojennych (*Pierrota i Kolombiny*, *Skrzypka Opętanego*, *Bajki o złotym grzebyku*), Leśmian realizuje autorski projekt sztuki dramatycznej i teatralnej. Obie te sfery działalności artystycznej łączą się i przenikają.

Wskazanie, że I wojna światowa jest cezurą dzielącą twórczość dramaturgiczną Leśmiana na dwie fazy, nie oznacza to, że stała się ona tematem dramatów pisanych w latach trzydziestych XX wieku. Natomiast doświadczenie wojny, straty bliskich mogło być przyczynkiem do zmiany optyki twórczej. Piotr Łopuszański w biografii autora *Skrzypka Opętanego* pisze:

W 1917 roku Leśmian miał 40 lat. Można powiedzieć, że przeżywał kryzys wieku średniego. Zawodowo odniósł nieduże sukcesy, miał na koncie jeden zaledwie tom wierszy, ale w dorobku wiersze i poematy wybitne, w tym ogłoszoną dwa lata wcześniej *Łąkę*, lecz jednocześnie czuł, że młodość minęła, a on nie przeżył jeszcze tego, o czym marzył. Trochę podróżował, lecz mizéria finansowa nie pozwoliła mu nigdy mieć spokojnej głowy o bezpieczny byt rodziny. Wojna, a wcześniej śmierć brata i ojca uprzytomniły mu, że życie ludzkie wisi na cienkim włosku i lada wypadek czy odłamek szrapnela mogą je zakończyć¹³.

Aby zapewnić stabilność finansową rodzinie, Leśmian podjął, po zakończeniu wojny, w 1918 roku pracę jako notariusz w Hrubieszowie:

¹¹ Tamże, s. 122.

¹² B. Leśmian, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dziejba leśna*, zebrał i do druku przygotował A. Tom, Warszawa 1938, s. 91.

¹³ P. Łopuszański, *Bywalec zieleni. Bolesław Leśmian*, Warszawa 2021, s. 201.

Rok 1918 był przełomowy nie tylko dla narodów Europy, ale także dla Bolesława Leśmiana, który właśnie otrzymał posadę notariusza w odległym od Warszawy Hrubieszowie. Notariat zapewnił stabilizację finansową, ale oddalał poetę od stolicy, od wydawców, przyjaciół i kochanki¹⁴.

W tym oddaleniu od ośrodków teatralnych upatruję zmiany sposobu twórczości dramaturgicznej, skupienia się w większej jeszcze mierze na słowie niż realizacji scenicznej. Fakt, że późne dramaty Leśmiana nie są tym samym wcieleniem Lesmianowskiej koncepcji dramatu, podkreślają słowa samego poety, który w 1934 roku, w wywiadzie z Boyé stwierdza:

Dziejba leśna nie jest dalszym ciągiem *Ląki* [1920], tylko zupełnie odrębnym etapem. Zwiedzam wszechświat nie od strony zieleni i kwiatów. Wehodge weń przez wrota smutku, a nie zieloności. Przytaczam ten tytuł jako poniekąd symptomatyczny. Gdy się otrząsnę z różnych przykrych przeżyć, napiszę powieść i dramat¹⁵.

Temat powrotu zmarłych, śmierci, ukazanych jednak nie poprzez fantastyczność świata, ale „wrota smutku” zaobserwować można w *Dziejbie leśnej* oraz *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych*. Dramaty podejmują ważną dla Leśmiana koncepcję zaświatów, które nie są obrazem stagnacji, ale inną, może pełniejszą nawet formą życia¹⁶. Słowa

¹⁴ Tamże, s. 216.

¹⁵ E. Boyé, *W niepojętej zieloności Dialogi akademickie – w niepojętej zieloności. Rozmowa z Bolesławem Leśmianem*, w: B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 549 (uzupeł. M.B. P.).

¹⁶ Michał Głowiński zauważa, że w poezji Leśmiana śmierć nie jest nigdy przedmiotem kontemplacji, ogólnych rozważań, ale czymś konkretnym i jednostkowym. Jak stwierdza badacz: „Śmierć jest [w poezji Leśmiana] jej pierwszą sprawą, pierwszym tematem (także w tym sensie, jaki słowu „temat” nadają francuscy krytycy tematyczni). W nim właśnie zbiegają się główne wątki filozoficzne tej poezji (Kazimierz Wyka pisał w związku z poetyckim i ujęciami śmierci o „wybiegach filozoficznych”). Występuje w najróżniejszych uwikłaniach i związkach, łączy się — jak już wspominałem — z erotyką, ale także z fantastyką, opisami natury, ze wszystkim, czym Leśmian się zajmował. Pojawia się w najbardziej nieoczekiwanych miejscach. Jest też — zwłaszcza w balladach — elementem fabuły; niekoniecznie jej zakończeniem, także początkiem, gdy opowieść mówi o wyruszeniu w zaświaty, czy środkiem, zwłaszcza wówczas, gdy pojawia się wątek metamorfozy (tradycyjnie zresztą zespolony z wyobrażeniami śmierci). Współwystępuje z jedną z podstaw owych obsesji poetyckich Leśmiana: obsesją nicości” (M. Głowiński, *Leśmian. Poezja śmierci*, „Teksty” 1977, nr 5-6, s. 101-102.). O śmierci w twórczości Leśmiana pisali również: A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń jako światopogląd : baśń i baśniowość w twórczości Leśmiana*, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 4, s. 29-62 – badaczka zauważyła, że w twórczości Leśmiana baśń to splot

poety są wyrazem jego świadomości artystycznej, zmiany, która nastąpiła w jego twórczości, a która mogła być wynikiem trudnych przeżyć. Zmiana w twórczości, którą odnaleźć można także w dziełach dramatycznych, wynikała być może nie tyle ze zmiany poglądów na literaturę, ile raczej ze zmiany perspektywy widzenia świata. Warto podkreślić jest sposób, w jaki Leśmian mówi o swoim warsztacie twórczym. Nie jest to postawa obserwatora rzeczywistości, ale aktywnego uczestnika. Leśmian wchodzi we wszechświat, jest jego częścią, a dramaty pisane po I wojnie światowej są wyrazem trudnych przeżyć, których doświadcza w tym okresie życia. W związku z tym nasuwa się wniosek, że późna twórczość dramatyczna Leśmiana może być efektem jego kondycji psychicznej (wynikającej z trudnej sytuacji materialnej, niezrozumienia przez środowisko literackie oraz okazywanej mu niechęci ze względu na jego semickie pochodzenie¹⁷). Owa zmiana może być również podyktowana faktem, że wraz z podjęciem pracy w Hrubieszowie, Leśmian nie brał już później czynnego udziału w działalności teatru (jak miało to miejsce wcześniej – współtworzenie Teatru Artystycznego w Warszawie, praca jako kierownik literacki w Teatrze Polskim w Łodzi).

Tak jak dramaty przedwojenne charakteryzuje wychylenie w stronę teatru, tak dzieła powojenne (*Dziejbę leśną*, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*) spaja kategoria liryczności. Z tych względów wyróżnić można dwie podstawowe kategorie interpretacyjne definiujące charakter dramatów przedwojennych i powojennych, a także świadczące o rozwoju tego obszaru twórczości poety.

Cechą konstytutywną dramatów późnych, tworzonych przez Leśmiana w latach trzydziestych XX wieku, czyli *Dziejby leśnej* i *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* jest liryczność języka dramatu (jest to zagadnienie wymagające poszerzonych badań). Dzieje się tak z przynajmniej dwóch powodów. Po pierwsze, poprzez ustrukturyzowanie wypowiedzi osób dramatów w wersy (utrzymywanie miary trzynastozgłoskowca i rymów parzystych). Po drugie, nacechowanie liryczne bierze się z faktu, że obydwa

miłości i śmierci; A. Sandauer, *Filozofia Leśmiana*, w: tegoż, *Moje odchylenia*, dz. cyt., s. 80-98 – badacz zwrócił uwagę na relację nicość-śmierć; J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)*, dz. cyt., s. 291-292 – badacz pisze o *danse macabre* jako jednym z przejawów śmierci w twórczości Leśmiana.

¹⁷ Zob. List Leśmiana do Zenona Prezmyckiego, datowany na rok 1913: „Mieli [zam]iar zaprosić mnie na reżysera do nowo budującego się teatru, ale zdaje się, że pochodzenie stanie mi na przeszkodzie. Nic – tylko raz na zawsze uciec z Warszawy. Oprócz Lorenta – nie mam tu nikogo. Zresztą – cisza jałowa. Mówi się tylko o bojkocie” (B. Leśmian, *Listy*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, red. J. Trznadel, Warszawa 2012, s. 395 (list nr 95)).

utwory Leśmiana nazywa poematami i planuje zamieścić je w zbiorze wierszy¹⁸. Ostatecznie tylko *Dziejba leśna* zostaje opublikowana (w tomie pośmiertnym w 1938 roku), ale sprawia to, że dramaty późne w większym stopniu związane są z poezją Leśmiana, czy może właściwiej byłoby kwestię tę ująć następująco: późne dramaty Leśmiana są dramatami zlirowanymi, nastawionymi na oddziaływanie na odbiorcę poprzez język poetycki. Zaś w mniejszym stopniu są one nastawione na efekty sceniczne i ogólnie aspekty teatralne, niż pierwsza faza twórczości dramatycznej Leśmiana, gdzie samo słowo w dramacie było kwestią nie pierwszoplanową, ponieważ przewodnią była rola pomysłu scenicznego. Tak więc liryczność utworów wprowadzana jest od wewnątrz – poprzez język i strukturę wierszową oraz od zewnątrz – dzięki umieszczeniu dramatów w kontekście poetyckim.

Ponadto dramaturgia Leśmiana jest różnorodna nie tylko pod względem (mówiąc najogólniej) tematyki i odmiennego sposobu upublicznienia dzieła, jakie planował autor. Odmiennosc utworów przedwojennych i powojennych przejawia się także w kształcie brulionów, tj. staranności zapisu, ilości skreśleń, nadpisań, dukt pisma¹⁹. Rękopisy wczesnych dramatów są pisane starannym charakterem pisma, dukt pisma nieznacznie pochyły, utrzymany jest w wyznaczonych liniijkach. Odstępy między wierszami są zachowane. Skreśleń i nadpisań jest niewiele (edytorzy nawet czasami określają bruliony dramatów wczesnych za czystopisy²⁰). Prawdopodobną przyczyną staranności zapisu może być fakt, że Leśmian zamierzał rękopis dać do przeczytania osobom trzecim (odnoszę się tu do informacji z cytowanego wcześniej listu poety do Przesmyckiego,

¹⁸ E. Boyé, dz. cyt., s. 549.

¹⁹ Wnioski na temat kształtu rękopisów formułuje na podstawie fotokopii brulionów oraz transliteracji tekstu brulionowego zamieszczonych w edycjach opracowanych przez Dariusza Pachockiego, a także Artura Truszkowskiego w przypadku *Bajki o złotym grzebyku* (zob. B. Leśmian, *Satyr i nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, dz. cyt., Lublin 2011; B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, dz. cyt., Lublin 2016; B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. i posłowie D. Pachocki, dz. cyt., Lublin 2014.). Ze względu na brak rękopisu *Dziejby leśnej*, podstawę wniosków dotyczących rękopisów dramatów późnych stanowi jedynie manuskrypt *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*.

²⁰ W komentarzu do *Bajki o złotym grzebyku* Pachocki i Truszkowski stwierdzają: „Wygląd podstawy wskazuje na to, że mamy do czynienia z czystopisem, który był poddany kolejnym redakcjom poety” – D. Pachocki, A. Truszkowski, *Inedita Bolesława Leśmiana*, dz. cyt., s. 90. Zaś w nocie edytorskiej do *Skrzyпка Opętanego* Pachocki stwierdził, że: „Rękopisy *Skrzyпка opętanego* oraz *Pierrota i Kolombiny* są czystopisami” – D. Pachocki, *Nota edytorska*, w: B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, oprac. D. Pachocki, dz. cyt., s. 261.

w którym ten pierwszy wspomina, że przekazał manuskrypt dramatu Władysławowi Rabskiemu²¹). Ponadto wczesne dramaty Leśmiana noszą wiele śladów świadczących o tym, że miały to być scenariusze teatralne (m.in. dokładne opisy rozmieszczenia elementów scenografii, uwagi o grze aktorów dołączone do brulionu *Skrzypka Opętanego*, instrukcje użycia świateł). Inaczej w przypadku dramatów późnych – zapis jest mniej czytelny, dukt pisma odznacza się większą pochyłością, a odstępy między wierszami są niejednorodne, autor przekracza granice linii wyznaczonych na papierze. Wahań zapisu jest wiele, czasami nad jednym słowem czy wersem poety widnieje kilka skreśleń i nadpisań. Pojawiają się również fragmenty zarzucone, niedokończone i rozpoczęte w innym miejscu raz jeszcze. Jednak co najważniejsze, rękopisy dramatów wczesnych zamykało słowo „koniec”, w dramatach późnych go nie ma (*Dziejba leśna* kończy się didaskaliami, w których opisany jest odchodzenie postaci w głąb grobowca, a rękopis *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* zamyka przecinek). Kształt brulionu *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* pozwala wnioskować, że tworząc go Leśmian w większym stopniu odczuwał niewystarczalność języka do wyrażenia tajemnicy świata i człowieka.

²¹ List Bolesława Leśmiana do Zenona Przesmyckiego z 1913 roku – B. Leśmian, *Listy*, dz. cyt., s. 395 (list nr 95).

Bibliografia

Wydania dramatów Bolesława Leśmiana:

Leśmian Bolesław, *Bajk o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, oprac. Dariusz Pachocki, Artur Truszkowski Lublin 2011.

Leśmian Bolesław, *Bajka o złotym grzebyku*, w: tegoż, *Dziela wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, oprac. Jacek Trznadel, Warszawa 2012.

Leśmian Bolesław, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dziejba leśna*, zebr. i do druku przygotował Alfred Tom, Warszawa 1938.

Leśmian Bolesław, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dziela wszystkie. Poezje zebrane*, oprac. Jacek Trznadel, Warszawa 2010.

Leśmian Bolesław, *Dziejba leśna*, w: tegoż, *Dziela wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, oprac. Jacek Trznadel, Warszawa 2012.

Leśmian Bolesław, *Pierrot i Kolombina*, w: tegoż, *Dziela wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2012.

Leśmian Bolesław, *Pierrot i Kolombina*, w: tegoż, *Skrzypek opętany*, oprac. Dariusz Pachocki, Lublin 2016.

Leśmian Bolesław, *Pierrot i Kolombina*, w: tegoż, *Skrzypek Opętany*, oprac. Rochelle Heller Stone, Warszawa 1985.

Leśmian Bolesław, *Skrzypek opętany*, w: tegoż, *Dziela wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2012.

Leśmian Bolesław, *Skrzypek Opętany*, w: tegoż, *Skrzypek opętany*, oprac. Dariusz Pachocki, Lublin 2016.

Leśmian Bolesław, *Skrzypek Opętany*, w: tegoż, *Skrzypek Opętany*, oprac. Rochelle Heller Stone, Warszawa 1985.

Leśmian Bolesław, *Skrzypek Opętany. Baśń mimiczna w trzech przywidzeniach*, „Dialog” 1984, nr 1.

Leśmian Bolesław, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* w: tegoż, *Poezje*, oprac. Jacek Trznadel, Warszawa 1994.

Leśmian Bolesław, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, przepisał i podał do druku Aleksander Janta, „Oficyna Poetów” 1968, nr 2.

Leśmian Bolesław, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. i posłowie Dariusz Pachocki, Lublin 2014.

Leśmian Bolesław, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, w: tegoż, *Dziela wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, oprac. Jacek Trznadel, Warszawa 2012.

Leśmian Bolesław, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, oprac. Aleksander Madyda, Toruń 1995.

Leśmian Bolesław, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, w: tegoż, *Poezje wybrane*, oprac. Jacek Trznadel, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991.

Leśmian Bolesław, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, w: tegoż, *Poezje wybrane*, oprac. Jacek Trznadel, Wrocław 1974.

Leśmian Bolesław, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, wstęp i oprac. Jacek Trznadel, Kraków 1998.

Trznadel Jacek, *Dodatek. Zdziczenie obyczajów pośmiertnych. Tekst II. Próba rekonstrukcji dramatu*, w: Bolesław Leśmian, *Dziela wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, oprac. Jacek Trznadel, Warszawa 2012.

Pozostałe dzieła Bolesława Leśmiana:

Leśmian Bolesław, „*Fabryka (Lynggaard et Comp.)*” Hjalmara Bergdtröma, w: tegoż, *Dziela wszystkie. Szkice literackie*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2011.

Leśmian Bolesław, „*Klątwa*” Stanisława Wyspiańskiego – „*Wielki Fryderyk*” Adolfa Nowaczyńskiego, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2011.

Leśmian Bolesław, „*Meleager*” Stanisława Wyspiańskiego, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2011.

Leśmian Bolesław, „*Ptak niebieski*” Maurycego Maeterlincka, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2011.

Leśmian Bolesław, *Ali-Baba i czterdziestu zbójców*, w: tegoż, *Klechdy sezamowe*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Baśnie i inne utwory prozą*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2012.

Leśmian Bolesław, *Andrzej Galica: „Przysięga”*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2011.

Leśmian Bolesław, *Dziejba leśna*, zebra. i do dr. przygotował Alfred Tom, Warszawa 1938.

Leśmian Bolesław, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2011.

Leśmian Bolesław, *Intermedia literackie (Stylowy teatr historyczny)*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2011.

Leśmian Bolesław, *Kilka słów o teatrze*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2011.

Leśmian Bolesław, *Listy*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2012.

Leśmian Bolesław, *Łąka*, Warszawa 1920.

Leśmian Bolesław, *Na strychu i w pałacu*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2011.

Leśmian Bolesław, *Napój cienisty*, Warszawa 1936.

Leśmian Bolesław, *O sztuce teatralnej*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2011.

Leśmian Bolesław, *Przekłady. Edgar Alan Poe, Opowieści nadzwyczajne [1913]*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Baśnie i inne utwory prozą*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2012.

Leśmian Bolesław, *Przygody Sindbada Żeglarza. Powieść fantastyczna*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Baśnie i inne utwory prozą*, oprac. Jacek Trznadel, Warszawa 2012.

Leśmian Bolesław, *Rytm jako światopogląd*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2011.

Leśmian Bolesław, *Sad rozstajny*, Warszawa 1912.

Leśmian Bolesław, *Satyr i Nimfa*, w: tegoż, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, oprac. Dariusz Pachocki, Artur Truszkowski, Lublin 2011.

Leśmian Bolesław, *Tajemnice widza i widowiska*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2011.

Leśmian Bolesław, *Teatry warszawskie*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2011.

Leśmian Bolesław, *U źródeł rytmu*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2011.

Leśmian Bolesław, *W kręgu filozofii i estetyki*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2011.

Leśmian Bolesław, *Wokół teatru i dramatu*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2011.

Leśmian Bolesław, *Z rozmyślań o Bergsonie*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2011.

Leśmian Bolesław, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2011.

Leśmian Bolesław, *Życie snem (Intermedia Rybałtowskie)*, w: tegoż, *Dziela wszystkie. Szkice literackie*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2011.

Literatura przedmiotowa:

Abramowska Janina, *Polska bajka ezopowa*, Poznań 1991.

Antoniuk Mateusz, *Herbert, Narcyz i mucha albo proces tekstotwórczy jako praca reinterpretacji*, „Konteksty Kultury” 2018, z. 1.

Antoniuk Mateusz, *Jak czytać stronę brulionu. Krytyka genetyczna i materialność tekstu*, „Wielogłos” 2017, nr 1.

Balcerzan Edward, *Pełno rozwiśnień i udniestrzeń*, w: tegoż, *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, Poznań 1971.

Bańka Józef, *Społeczne i naukowe przesłanki koncepcji intuicji Bergsona*, w: tegoż, *Intuicjonizm Henryka Bergsona*, Katowice 1985.

Bartnikowski Marcin, *Trzy postacie sceniczne w śmiertelnym upojeniu: („Zdziczenie obyczajów pośmiertnych” Bolesława Leśmiana wobec modernistycznego teatru śmierci)*, „Przegląd Humanistyczny 2002, nr 1.

Bazilewski Andrej, *Baśń mimiczna Leśmiana „Skrzypek Opętany” w kontekście symbolizmu rosyjskiego*, w: *Poetyki Leśmiana. Leśmian i inni*, red. Eugeniusz Czaplejewicz, Witold Sadowski, Warszawa 2002.

Bellemin-Noël Jean, *Le texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris 1972.

Bem Paweł, Cybulski Łukasz, Prussak Maria red., *Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*, Warszawa 2017.

Bem Paweł, *Dlaczego polskie edytorstwo naukowe nie istnieje*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1.

Bem Paweł, *Dynamika wariantu. Miłosz tekstologicznie*, Warszawa 2017.

Bem Paweł, Prussak Maria red., *Tożsamość tekstu. Tożsamość literatury*, Warszawa 2016.

Berent Waclaw, *Niezgłębione tajemnice pewnej bajki*, w: tegoż, *Pisma rozproszone. Listy*, red. Ryszard Nycz, Kraków 1992.

Bergson Henri, *Ewolucja twórcza*, tłum. Florian Znaniecki, wstęp Leszek Kołakowski, Kraków 2004.

Bettelheim Bruno, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, tłum. Dantuta Danek, Warszawa 1996.

Bieńkowski Zbigniew, *Śmiech Leśmianowskiego słowa*, w: tegoż, *Poezja i niepoezja*, Warszawa 1967.

Boniecki Edward, *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana. Studium historycznoliterackie*, Gdańsk 2008.

Boyé Edward, *Dialogi akademickie – w niepojętej zieloności. Rozmowa z Bolesławem Leśmianem*, w: Bolesław Leśmian, *Dziela wszystkie. Szkice literackie*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2011.

Bryant John, *Płynny tekst. Teoria zmienności tekstów i edytorstwa w dobie książki i ekranu*, tłum. Łukasz Cybulski, red. Andrzej Piotr Lesiakowski, Warszawa 2020.

Brzechwa Jan, *Niebieski wycieruch*, w: *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, red. Zdzisław Jastrzębski, Lublin 1966.

Cieślak Tomasz, *Bóg i świat w poezji Bolesława Leśmiana*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 1998.

Cirlot Juan Eduardo, *Comb*, w: tegoż, *A dictionary of symbols*, tłum. z hiszpańskiego Jack Sage, London 2001.

Cockiewicz Waclaw, *Metaforyka Leśmiana (Analiza lingwistyczna)*, Kraków 2011.

Craig Edward Gordon, *O sztuce teatralnej*, wstęp i noty Zygmunt Hübner, tłum. Maria Skibniewska, Warszawa 1985.

Cybulski Łukasz, *Krytyka tekstu na rozdrożach. Anglo-amerykańska teoria edytorstwa naukowego w drugiej połowie XX wieku*, Warszawa 2017.

Cyfrowa edycja Polskiego Dramatu Powojennego i Współczesnego, dostęp elektroniczny: <https://tei.nplp.pl/categories/cyfrowa-edycja-polskiego-dramatu-powojennego-i-wspolczesnego>, data dostępu: 17.06.2024.

Cymerman Jarosław, *Manowce poety*, „A Akcent. Literatura i sztuka” 2012, nr 3.

Czabanowska-Wróbel Anna, „*Niepojętość zieloności*” i „*możliwość szkarlatu*”. *O kolorystyce Bolesława Leśmiana*, w: tejsze: *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana*, Kraków 2009.

Czabanowska-Wróbel Anna, „*Pieśni nie o sobie*”. *U początków poezji Bolesława Leśmiana*, w: *Lektury polonistyczne*, red. Gabriela Matuszek, Kraków 2001

Czabanowska-Wróbel Anna, *Baśń jako światopogląd : baśń i baśniowość w twórczości Leśmiana*, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 4.

Czabanowska-Wróbel Anna, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.

Czabanowska-Wróbel Anna, *Źródła i ujścia młodopolskiego witalizmu*, w: *Młodopolski witalizm: modernistyczne witalizmy*, red. Anna Czabanowska-Wróbel, Urszula Pilch, Kraków 2016.

Czapiga Małgorzata, *Piąty żywioł – milczenie. Notatki na marginesie „Skrzypka opętanego” Bolesława Leśmiana*, w: *Żywioły wyobraźni poetyckiej XIX i XX wieku*, red. Anna Czabanowska-Wróbel, Iwona Misiak, Kraków 2008.

Czapiga-Klag, *Światy magiczne. Gry z symboliką w klechdach i dramatach Bolesława Leśmiana*, Wrocław 2020.

Czaplejewicz Eugeniusz, *Adresat w poezji Leśmiana*, Wrocław 1973.

Dawidowicz-Chymkowska Olga, *Przez kreślenie do kreacji. Analiza procesu twórczego zapisanego w brulionach dzieł literackich*, Warszawa 2007.

Dąbkowska Sylwia, *Tradycja i poetyka baśni w twórczości Bolesława Leśmiana*, „Parnasik” 2006, nr 1/2.

De Biasi Pierre Marc, *Genetyka tekstów*, tłum. Filip Kwiatek, Maria Prussak, Warszawa 2015.

Dernałowicz Maria, *Adam Mickiewicz*, Warszawa 1969.

Dobrzyńska Teresa, *Tekst. Próba syntezy*, Warszawa 1993.

Dopart Bogusław, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992.

Dybizbański Marek, *Dramat dziewiętnastowieczny w sieci rękopisów*, Opole 2023,

Eckardt Dorette, *Antoine Watteau. Mit sechzehn farbigen Tafeln und dreiundvierzig einfarbigen Abbildungen*, Berlin 1975.

Eidelberg Martin, Prat Louis-Antoine, Rosenberg Pierre, *Watteau the drawing*, trans. Caroline Beamish, London 2011.

Fazan Katarzyna, „Zdziczenie obyczajów pośmiertnych”: miłość, śmierć, profanacja oraz głębsze znaczenie, w: taż, *Projekty intymnego teatru śmierci: Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Kraków 2009.

Fazan Katarzyna, *Intermedium. Bolesław Leśmian: poeta teatru śmierci*, w: tejże, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański – Leśmian – Kantor*, Kraków 2009.

Fazan Katarzyna, *Leśmianowskie epifanie sceniczne. O baśniach mimicznych*, w: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. Tomasz Cieślak, Barbara Stelmaszczyk, Kraków 2000.

Gała Gabriel, Kokoszka Magdalena, *Świat poza płotem*, Katowice 2004.

Gazda Grzegorz, *Poemat*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, Warszawa 2012.

Ginkowa Łucja, *Poemat*, w: *Słownik literatury XIX wieku*, red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa, Wrocław 1991.

Głowiński Michał, *Leśmian – sen*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. IV: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998

- Głowiński Michał, *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 2.
- Głowiński Michał, *Leśmian. Poezja śmierci*, „Teksty” 1977, nr 5-6.
- Głowiński Michał, Sławiński Janusz red., *Studia o Leśmianie*, Warszawa 1971.
- Głowiński Michał, *Wiersze Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, Warszawa 1972.
- Głowiński Michał, *Zaświat przedstawiony*, Warszawa 1981.
- Golias Marian, *Bajka klasyczna*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, Warszawa 2012.
- Gołębiowski Stefan, „*Dziewczyna*” Leśmiana: *tradycja i nowatorstwo*, „Biezuńskie Zeszyty Historyczne” 2011, nr 25.
- Górski Konrad, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, wyd. 2., Warszawa 1978.
- Gryglewicz Tomasz, *Groteska w sztuce polskiej XX w.*, Kraków–Wrocław 1984.
- Gumkowska Anna, *Baśń jako kategoria filozoficzna w twórczości Bolesława Leśmiana*, „Tekstualia” 2007, nr 3.
- Gutowski Wojciech, *Hedonizm młodopolskiej erotyki*, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 81/4.
- Gutowski Wojciech, *Miłość śmierci i energia rozkładu: o młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1.
- Handke Ryszard, *Baśń a fantastyka naukowa*, Warszawa 1973.
- Hasło: *Bajać*, w: Samuel Bogumił Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa 1807.
- Hasło: *Bajać*, w: *Słownik języka polskiego*, pod red. Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego, Władysława Niedźwiedzkiego, t. 1, Warszawa 1900.
- Hasło: *Bajać*, w: *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, Warszawa 1958-1969, dostęp elektroniczny: <https://doroszewski.pwn.pl/haslo/baja%C4%87/>, data dostępu: 25.12.2023.

Hasło: *Bolesław Leśmian*, w: *Bibliografia literatury polskiej Nowy Korbut*, red. Elżbieta Aleksandrowska, Jarosław Maciejewski, Zygmunt Szweykowski, t. 14, Warszawa 1973.

Hasło: *Dyptyk*, w: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, pod red. Krystyny Kubalskiej-Sulkiewicz, Moniki Bielskiej-Łach, Anny Manteuffel-Szaroty, Warszawa 2005.

Hasło: *Farsa*, w: *Słownik języka polskiego*, pod red. Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego, Władysława Niedźwiedzkiego, t. 1, Warszawa 1900.

Hasło: *Farsa*, w: *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, Warszawa 1958-1969, dostęp elektroniczny: <https://doroszewski.pwn.pl/haslo/farsa/>, data dostępu: 25.12.2023.

Hasło: *Intuicjonizm*, w: *Wielka encyklopedia powszechna PWN*, red. Bogdan Suchodolski, t. 5, Warszawa 1965.

Hasło: *Łubin/Jan*, w: *Słowniku pseudonimów pisarzy polskich XV w. – 1970 r.*, pod red. Edmunda Jankowskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków 1995

Hasło: *Szafarz*, w: Samuel Bogumił Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 3, Warszawa 1812.

Hasło: *Szafarz*, w: *Słownik języka polskiego*, pod red. Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego, Władysława Niedźwiedzkiego, t. 6, Warszawa 1915.

Hasło: *Szafarz*, w: *Słownik języka polskiego*, red. Witold Doroszewski, Warszawa 1958-1969, (w dostępie elektronicznym: <https://doroszewski.pwn.pl/haslo/szafarz/>, data dostępu: 25.12.2023).

Ignaczak Lidia, *Pauvre Pierrot! Czyli o znaczeniu konwencji all'improvviso w baśni mimicznej Pierrot i Kolombina*, w: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. Tomasz Cieślak, Barbara Stelmaszczyk, Kraków 2000.

Jakuboze Adrian, Pobieżyńska Maria, Zaczek Michał, *Baśń – oralność – zagadka*, Warszawa 2007.

Jarzyna Anita, *Imaginauci. Pismo wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka*, Łódź 2017.

Jaworski Stanisław, „*Piszę więc jestem*”. *O procesie twórczym w literaturze*, wyd. II, Kraków 2022.

Jodłowski Marek, *Uboczna zrywka*, „Opole” 1988, nr 5.

Jurkowski Henryk, *Dzieje teatru lalek od romantyzmu do wielkiej reformy teatru*, Warszawa 1976.

Kalinowski Grzegorz, *Odnalezione utwory Leśmiana*, „Kwartalnik Artystyczny. Kujawy i Pomorze. Rok XIX” 2012, nr 73.

Karpowicz Tymoteusz, *Parę słów w głąb „Dziejby leśnej”*, „Pomosty” 2010, t. 15.

Karpowicz Tymoteusz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975.

Karwowska Marzena, „*Coś go spętało i zmroczyło... nie może grać...*”. *Repartycja mityczna w dramatach mimicznych Bolesława Leśmiana*, „Prace Polonistyczne” 2014, z. 69.

Karwowska Marzena, *Fenomen kobiecości w wyobraźni poetyckiej Bolesława Leśmiana na tle europejskiej refleksji antropologicznej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2009, nr 16.

Kasprowicz Jan, *Hymny*, wstęp Konrad Górski, Warszawa 1976.

Kisielewski Jan August, *O sztuce mimicznej*, w: tegoż, *Panmusaion*, Lwów 1906.

Kleiner Juliusz, *Wstęp*, w: Juliusz Słowacki, *Dzieła wszystkie*, red. Juliusz Kleiner, t. 1, Wrocław 1952.

Kłosowska-Zalewska Barbara, *Kanon na trzy głosy: o „Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych” Bolesława Leśmiana*, „Ruch Literacki” 2008, z. 4/5.

Kokoszka Magdalena, *Leśmianowska ballada o niedoskonałości*, „Filologia Polska. Roczniki Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego” 2018, t. 4.

Kosacka Małgorzata, *Bajka jako libretto: o rozwoju opery bajkowej w rajach niemieckojęzycznych w XIX i XX wieku*, „Studia Niemcoznawcze = Studien zur Deutschkunde” 2008, t. 39, s. 95-103.

Kostkiewiczowa Teresa, *Tekst II*, w: *Słownik terminów literackich*, red. Michał Głowiński, Wrocław 1998.

Kostrzyńska-Walczak Maria, *Krasicki i La Fontaine*, „Słupskie Prace Filologiczne” 2002.

Kott Jan, *Z odnalezionego dziennika*, w: tegoż, *Postęp i głupstwo*, t. 2, *Krytyka literacka. Wspomnienia 1945-1956*, Warszawa 1956.

Kowalczykowa Alina, *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997.

Kowalczykowa Alina, *Dramat. Dyskusje i refleksje*, w: *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław 1998.

Kowalewska Małgorzata, *Od kontynuacji do stylizacji. Wiersze balladowe Bolesława Leśmiana wobec tradycji gatunku*, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 3.

Kozikowski Edward, *Łódź i pióro*, Łódź 1972.

Kraj Łukasz, „Zdziczenie obyczajów pośmiertnych” *Bolesława Leśmiana wobec tradycji II części Dziadów Adama Mickiewicza*, „Bez porównania” 2018, nr 1.

Krajewska Anna, *Milczenie w dramacie*, „Teksty” 1978, nr 5.

Kralkowska-Gątkowska Barbara, *Poezja Leśmiana*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Marek Pytasz, Katowice 2001.

Krauze Zygfryd, *Ze wspomnień o Leśmianie*, w: *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, red. Zdzisław Jastrzębski, Lublin 1966.

Kruk Stefan, Sławińska Irena red., *Myśl teatralna Młodej Polski*, Warszawa 1966.

Kruszewski Wojciech, *Dzielo – horyzont działań edytorskich*, „Pamiętnik Literacki” 2021, z. 1.

Kruszewski Wojciech, *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań*, Lublin 2010.

Kubacki Waclaw, *Komentarz do Leśmiana*, w: tegoż, *Lata terminowania. Szkice literackie 1932-1962*, Kraków 1963.

Kuligowska-Korzeniewska Anna, *Bolesława Leśmiana eksperymenty w Łodzi. Teatralne próby reformatorskie niezwykłego poety*, „Kronika Miasta Łodzi” 2017, z. 2.

Kuligowska-Korzeniewska Anna, *Leśmiana „teatr stylizowany”. Teoria i praktyka*, „Teatr” 2017, nr 7-8.

Kuniczuk-Trzciniowska Agnieszka, *Czytane pod skreśleniem. Sienkiewiczowskie bruliony nowel jako wskazówki do analizy procesu twórczego*, Warszawa 2018.

Kwaśnicka-Janowicz Agata, *Staropolska terminologia bartnicza. (Na tle porównawczym)*, Kraków 2018.

Kwiatkowska Agnieszka, *Baśń bez końca. O Bolesławie Leśmianie*, „Migotania, Przejaśnienia” 2009, nr 3-4.

Lavelle Louis, *Słowo*, w: *Inspiracje chrześcijańskie we francuskiej krytyce literackiej XX wieku*, red. Jerzy Kaczorowski, t. 1, Lublin 2012.

Leszczyńska-Pieniak Eliza, *Wokół Leśmiana. Z Jackiem Trznadlem, badaczem i wydawcą twórczości Bolesława Leśmiana, rozmawia Eliza Leszczyńska-Pieniak*, „Przegląd Powszechny” 2009, nr 10.

Leszczyński Grzegorz, *Francuskie inspiracje baśni Leśmiana*, „Guliwer” 1993, nr 2

Lewkowski Kazimierz, *Bolesława Leśmiana łódzki epizod teatralny*, „Prace Polonistyczne” 1957, seria XXIII.

Libera Leszek, *Romantyczność i folklor. O twórczości Jacka Malczewskiego i Bolesława Leśmiana*, Poznań 1994.

Lorentowicz Jan, *„Scapin-matacz” Moliera*, w: tegoż, *Dwadzieścia lat teatru*, t. 2, Warszawa 1930.

Loth Roman, *Podstawowe pojęcia i problemy tekstologii i edytorstwa naukowego*, Warszawa 2006.

Łopuszański Piotr, „*Idąc, z prawdą u warg i u powiek...*”. *Próba nowego spojrzenia na twórczość Bolesława Leśmiana*, „Teksty Drugie” 2002, z. 6.

Łopuszański Piotr, *Bywalec zieleni. Bolesław Leśmian*, Warszawa 2021.

Łukasik Stanisław, *Farsa*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, Warszawa 2012

Malinowska Barbara, *Żywe barwy Leśmiana. O metaforycznej postaciowości Leśmianowskich barw*, w: *Pojęcia zapisane w języku*, red. Marta Falkowska, Krystyna Waszakowa, Warszawa 2015.

Markowski Michał Paweł, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.

Mazurowa Maria Ludwika, *Podróże i praca twórcza Bolesława Leśmiana*, w: *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, red. Zdzisław Jastrzębski, Lublin 1966.

Mencwel Andrzej, *Poezja i prawda mitu. Próba interpretacji „Dziewczyny” Bolesława Leśmiana*, „Pamiętnik Literacki” 2023, z. 1.

Mickiewicz Adam, *Ballady i romanse*, w: tegoż, *Wiersze*, oprac. Czesław Zgorzelski, Warszawa 1983.

Mickiewicz Adam, *Dziady cz. II*, w: tegoż, *Utwory dramatyczne*, oprac. Czesław Zgorzelski, Warszawa 1982.

Mickiewicz Adam, *Dziady część III*, w: tegoż, *Utwory dramatyczne*, oprac. Czesław Zgorzelski, Warszawa 1982.

Mickiewicz Adam, *Dziady kowieńsko-wileńskie: (część II, IV, I)*, oprac. Janusz Skuczyński, Wrocław 2012.

Mickiewicz Adam, *Wzajemność* w: tegoż, *Zdania i uwagi* w: tegoż, *Wiersze*, oprac. Czesław Zgorzelski, Warszawa 1983.

- Milan Rafał, *Pieśń o Bogu. Poetycka teologia Bolesława Leśmiana*, Kraków 2021.
- Millner Davis Jessica, *Farce*, New York 2003.
- Mitosek Zofia, *Od dzieła do rękopisu: o francuskiej krytyce genetycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 4.
- Nabiałek Magda, *Rozpad czy próba scalenia. Poemat dramatyczny na przełomie XIX i XX wieku*, „Litteraria Copernicana” 2022, z. 3.
- Nawrocki Michał, *Wariacje istnieniowe. O ontologii poetyckiej Bolesława Leśmiana*, Tarnów 2009.
- Opacki Ireneusz, *Genologia a historycznoliterackie konkrety*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1959, t. 2, nr 1 (2).
- Opacki Ireneusz, *Komentarz do ballad Leśmiana*, w: tegoż, *Ewolucje balladowej opowieści. Zagadnienie narratora i narracji w balladzie lat 1822-1920*, Lublin 1961.
- Opacki Ireneusz, *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 4.
- Opacki Ireneusz, *Pośmiertna w głębi jezior maska*, w: *Studia o Leśmianie*, red. Michał Głowiński, Janusz Sławiński, Warszawa 1971.
- Orzechowska Ewa, *Rytm jako światopogląd w dramatach mimicznych Leśmiana*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny” 2007, nr 4.
- Orzechowska Hanna, *Orzeczeniowe formacje odstępne w językach południowosłowiańskich*, Wrocław 1966.
- Osiński Dawid Maria, *Filologia niemożliwego : o tłumaczeniach poezji Leśmiana na język angielski i niemiecki*, „Tekstualia” 2018, nr 1.
- Osiński Dawid Maria, *Wokół Leśmianowskiej mandali na przykładzie dramatów mimicznych „Skrzypek Opętany” oraz „Pierrot i Kolombina”*, w: *Religie i wierzenia w literaturze polskiego modernizmu*, red. Hanna Ratuszna, Toruń 2009.
- Otwinowski Stefan, *Spuścizna po wielkim poecie. Rozmowa z żoną i córką ś. p. Bolesława Leśmiana*, „Czas” 1938, nr 65.

Pachocki Dariusz, *Bolesław Leśmian przy biurku*, w: tegoż, *Laboratorium filologa. Rękopisy Bolesława Leśmiana. Studia przypadków*, Warszawa 2020.

Pachocki Dariusz, *Bolesław Leśmian's lost drama Vasilij Buslaev: more than just a bibliographical problem*, „*Pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi*” 2017, nr 8.

Pachocki Dariusz, *Historia pewnego dramatu. „Zdziczenie obyczajów pośmiertnych” Bolesława Leśmiana – aspekt filologiczny*, „*Pamiętnik Literacki*” 2013, z. 1.

Pachocki Dariusz, *Jeden dramat Leśmiana w dwu edytorskich przywidzeniach – problem wariantywności*, w: Bolesław Leśmian, *Skrzypek Opętany*, oprac. Dariusz Pachocki, Lublin 2016.

Pachocki Dariusz, *Laboratorium filologa. Rękopisy Bolesława Leśmiana Studia przypadków*, Warszawa 2020.

Pachocki Dariusz, *Leśmian, teatr i zaginiony dramat*, w: *Dramaty zapomniane – niedoczytane – pominięte. (Re)interpretacje*, red. Maria Olszewska, Agnieszka Skórzewska-Skowron, Warszawa 2018.

Pachocki Dariusz, *Nota edytorska*, w: Bolesław Leśmian, *Skrzypek opętany*, oprac. Dariusz Pachocki, Lublin 2016.

Pachocki Dariusz, *Szlachetna patyna, czyli Bolesława Leśmiana myśli o teatrze*, „*Teatr*” 2017, nr 7/8.

Pachocki Dariusz, Truszkowski Artur, *Dodatek edytorski*, w: Bolesław Leśmian, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, oprac. Dariusz Pachocki, Artur Truszkowski, Lublin 2011.

Pachocki Dariusz, Truszkowski Artur, *Inedita Bolesława Leśmiana*, w: Bolesław Leśmian, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, oprac. Dariusz Pachocki, Artur Truszkowski, Lublin 2011.

Pachocki Dariusz, *Utwór, który nie istnieje*, w: Bolesław Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. i posłowie Dariusz Pachocki, Lublin 2014.

- Pachocki Dariusz, *Walizka Leśmiana. Losy ocalonych rękopisów*, Lublin 2019.
- Pachocki Dariusz, *Zagadnienia i zagadki edytorskie w rękopisach Bolesława Leśmiana*, „Tematy i Konteksty” 2012, nr 2.
- Pachocki Dariusz, *Zeszyty zamiast sreber. Losy ocalonych rękopisów*, w: tegoż, *Laboratorium filologa. Rękopisy Bolesława Leśmiana Studia przypadków*, Warszawa 2020.
- Palowski Franciszek, „*Kołysanka*” *Bolesława Leśmiana*, „Przekrój” 1985, nr 16.
- Pankowski Marian, *Leśmian, czyli bunt poety przeciwko granicom*, Lublin 1999.
- Papierkowski Stanisław Kajetan, *Bolesław Leśmian. Studium językowe*, Lublin 1964,
- Papierkowski Stanisław Kajetan, *Słowotwórcze neologizmy Bolesława Leśmiana*, „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 1.
- Pavis Patrice, *Słownik terminów teatralnych*, oprac. Sławomir Świontek, Wrocław 1998.
- Pietrych Piotr, *Bolesława Leśmian „Strój” – ballada (o) niejasności*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 1.
- Piotrowska Marta Beata, „*Norwida zawsze, każdej chwili czytać mogę i czytam*” – *o inspiracjach twórczością Cypriana Norwida w „Bajce o złotym grzebyku” Bolesława Leśmiana. Próba rozpoznania*, w: *Sztuka interpretacji. Księga pamiątkowa w dwusetlecie urodzin Cypriana Norwida*, pod red. Ewy Szczegłackiej-Pawłowskiej, Warszawa 2024.
- Piotrowska Marta Beata, „*Sen dawny śni się raz jeszcze*” – „*Pierrot i Kolombina*” oraz „*Skrzypek Opętany*” *Bolesława Leśmiana jako dramaty brulionowe*, Warszawa 2021.
- Piotrowska Marta Beata, *Dwa dramaty czy jeden? "Pierrot i Kolombina" oraz "Skrzypek Opętany" Bolesława Leśmiana jako dzieła brulionowe*, w: *Problemy wypowiedziane. XVI Warsztaty Młodych Edytorów*, red. Ewelina Dubicka, Lublin 2019.
- Piotrowska Marta Beata, *Przyroda jako odbicie natury człowieka w „Pierrocie i Kolombinie” oraz „Skrzypku Opętanym” Bolesława Leśmiana*, w: *Obszary polonistyki 6. Człowiek i natura w języku, literaturze, kulturze i sztuce współczesnej*, red. Maria Krauze, Roman Magryś, Kraków 2022.

Piotrowska Marta Beata, *Utwór dramatyczny „Dziejba leśna” Bolesława Leśmiana – wybrane problemy edytorskie*, w: *XIX Warsztaty Młodych Edytorów*, red. Katarzyna Kulesz, Kraków 2023.

Podraza-Kwiatkowska Maria, *Gdzie umieścić Leśmiana? Próba lokalizacji historycznoliterackiej*, w: *Studia o Leśmianie*, red. Michał Głowiński, Janusz Sławiński, Warszawa 1971.

Podraza-Kwiatkowska Maria, *Symbolistyczna koncepcja poezji*, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 61/4.

Pomarańcza-Szumaska Aneta, *Taniec w „Skrzypku Opętany” Bolesława Leśmiana*, w: *Poetyki Leśmiana. Leśmian i inni*, red. Eugeniusz Czaplejewicz, Witold Sadowski, Warszawa 2002.

Pomykała Joanna, „Oniryczny” słownik Bolesława Leśmiana, „Acta Universitatis Lodziensis” 2006, nr 8.

Propp Włodzimierz, *Morfologia bajki*, tłum. Wiesława Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976.

Prussak Maria, *Od słowa do słowa. Na marginesach krytyki tekstu*, Warszawa 2013.

Prussak Maria, *Przestrzenie „Wyzwolenia”*, w: tejże, *Wyspiański w labiryncie teatru*, Warszawa 2005.

Prussak Maria, *Wstęp*, w: Stanisław Wyspiański, *Hamlet*, oprac. Maria Prussak, Wrocław 1976.

Prussak Maria, *Zmierzch edycji krytycznych?*, „Pamiętnik Literacki” 2020, z. 4.

Ratajczak Dobrochna, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893-1913)*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979.

Ratajczakowa Dobrochna, *Farsa i wspólnota śmiechu*, w: taż, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań 2015.

Ratajczakowa Dobrochna, *Nie tylko o farsie*, w: *Sztuka aktorska a dramat*, red. Lidia Kuchtówna, Warszawa 1993.

Ratajczakowa Dobrochna, *Przestrzeń w dramacie i dramat w przestrzeni teatru*, Poznań 1985.

Reichan Jerzy, *Przyrostek –ba w dialektach polskich ze szczególnym uwzględnieniem gwar Polski południowej*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica” 2004, nr 2.

Rowiński Cezary, *Człowiek i Bóg*, w: tegoż, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana*, Warszawa 1982.

Rymkiewicz Jarosław Marek, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001.

Rymkiewicz Jarosław Marek, *Ludzie dwoiści (barokowa struktura postaci Słowackiego)*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, red. Maria Żmigrodzka, Wrocław 1981.

Rymkiewicz Jarosław Marek, *Odczłowieczając duszę. „Topielec” Bolesława Leśmiana na tle porównawczym*, w: *Studia o Leśmiana*, red. Michał Głowiński, Janusz Sławiński, Warszawa 1971.

Sandauer Artur, *Filozofia Leśmiana*, w: tegoż, *Moje odchylenia*, Kraków 1956.

Sandauer Artur, *Pośmiertny tryumf Młodej Polski*, w: tegoż, *Samobójstwo Mitrydatesa*, Warszawa 1968.

Shakespeare William, *Hamlet królówic duński*, tłum. Józef Paszkowski, Lwów-Złoczów 1920.

Sidoruk Elżbieta, *Charakter i miejsce groteski w poezji Leśmiana*, w: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. Tomasz Cieślak, Barbara Stelmaszczyk, Kraków 2000.

Sidoruk Elżbieta, *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński*, Białystok 2004.

Sikora Ireneusz, *Mowa kwiatów. Symbolika roślin, kwiatów i kolorów*, Wrocław 1992.

Skubalanka Teresa, *U źródeł stylu erotyków Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, red. Michał Głowiński, Janusz Sławiński, Warszawa 1971.

- Sławiński Janusz, *B. Leśmian. Szkice literackie*, „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 1.
- Sławiński Janusz, *Dramat romantyczny*, w: *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław 2000.
- Sławiński Janusz, *Semantyka poetycka Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, pod red. Michała Głowińskiego, Janusza Sławińskiego, Warszawa 1971.
- Smużniak Karol, *Pantomima XX wieku. Kierunki i tendencje*, Zielona Góra 2002.
- Sobieraj Sławomir, *Topos lasu w poezji Bolesława Leśmiana. Natura – człowiek – Bóg*, „Conversatoria Litteraria” 2021, nr 15, s. 149-164.
- Sobieska Anna, *Prymat tworzenia nad poznaniem w teoriach symbolizmu rosyjskiego i twórczości Bolesława Leśmiana*, „Sztuka i Filozofia” 2003.
- Sobieska Anna, *Traf słoneczny mię stworzył – świetlisty kreacjonizm i kolorowa kontemplacja*, w: *też, Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005.
- Sobieska Anna, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005.
- Sochoń Jan, *Muzyka Leśmiana*, „Akcent” 1982, nr 1.
- Sokólska Urszula, *Świat barw w „Łące” i w „Sadzie rozstajnym”*, w: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. Tomasz Cieślak, Barbara Stelmaszczyk, Kraków 2000.
- Stangret Paweł, *Partytura jako tekst teatralny*, w: *Dramat w tekście, tekst w dramacie*, pod red. Artura Grabowskiego i Jacka Kopcińskiego, Warszawa 2014.
- Stefanowska Zofia, *Drugi wieszcz?*, w: *Rok Słowackiego w Przemyślu. Materiały konferencji naukowej, Przemyśl 24-25 XI 1999 r.*, red. Jerzy Starnawski, Przemyśl 2001.
- Stefanowska Zofia, *Próba zdrowego rozumu. Studium o Mickiewiczu*, wyd. 2 zm., Warszawa 2001.

Stelmaszczyk Barbara, *Istnieć w dwoistym świecie... Model człowieka i obraz Boga w poezji Bolesława Leśmiana*, Łódź 2009.

Stone Rochelle Heller, *Leśmian i drugie pokolenie symbolistów rosyjskich*, „Pamiętnik literacki” 1972, z. 2.

Stone Rochelle Heller, *Nota edytorska*, w: Bolesław Leśmian, *Skrzypek Opętany*, oprac. Rochelle Heller Stone, Warszawa 1985.

Stone Rochelle Heller, *Poezja Leśmiana a romantyzm polski*, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 2.

Stone Rochelle Heller, *The Perspective of Time*, w: tejże, *Bolesław Leśmian. The Poet and His Poetry*, Berkeley 1976,

Stone Rochelle Heller, *Wstęp*, w: Bolesław Leśmian, *Skrzypek Opętany*, oprac. Rochelle Heller Stone, Warszawa 1985.

Sugiera Małgorzata, *O „Dziejbie leśnej”*, „Dialogi” 1984, nr 1.

Szarkowska Ewa, *Od synestezji do syntezy. O baśniach Bolesława Leśmiana*, w: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*, red. Jolanta Sztachelska, seria III, Białystok 1998.

Szczeglacka-Pawłowska Ewa, *Brulionowość dzieła romantycznego. O sztuce interpretacji znaków w perspektywie estetycznej*, w: *Synthesis viginti annorum. Bielańskie studia humanistyczne*, red. Dominika Budzanowska-Weglenda, Dorota Kielak, Warszawa 2023.

Szczeglacka-Pawłowska Ewa, *Liryczność brulionowa Zygmunta Krasińskiego w kontekście wiersza "Bóg mi odmówił tej anielskiej miary"*, „Colloquia Litteraria” 2012, nr 2.

Szczeglacka-Pawłowska Ewa, *Romantyzm „brulionowy”*, Warszawa 2015.

Szpakowska Małgorzata, *Farsa, czyli coś do śmiechu*, „Dialog” 1986, nr 11, s. 128-133.

Szpakowska Małgorzata, *Klechdy cmentarne Leśmiana*, „Dialog” 1984, nr 1.

Szturc Włodzimierz, *Ironia romantyczna: pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992.

Szwed Piotr, *Oddalenie. Poezja Bolesława Leśmiana wobec romantyzmu polskiego*, Katowice 2014.

Szwed Piotr, *Wielkie improwizacje Leśmiana. Scena druga „Dziadów” drezdeńskich a wizja literatury, człowieka i Boga w poezji autora „Napoju cienistego”*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 1.

Śniedziewski Piotr, „*Treść, gdy w rytm się stacza*”. *Leśmian i symbolistyczna fascynacja rytmem*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 3.

Świegocki Kazimierz, *Wizje człowieka i świata w poezji Mickiewicza, Norwida i Leśmiana*, Łódź 2013.

Świerczyńska Dobrosława, *Pseudonim literacki i jego stosunek do tekstu*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 70/4.

Taylor Nina, „*Klechy polskie*” – *baśń nieustająca*, w: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. Tomasz Cieślak, Barbara Stelmaszczyk, Kraków 2001.

Tom Alfred, *Wstęp*, w: Bolesław Leśmian, *Dziejba leśna*, zebrał i do druku przygotował Alfred Tom, Warszawa 1938.

Troszyński Marek, *Filologia i egzystencja*, w: tegoż, *Słowacki. Poza kanonem*, Gdańsk 2014.

Troszyński Marek, *Hiperteksty Słowackiego. Z Marią Prussak rozmowa o rękopisach dramatów*, w: tegoż, *Słowacki. Poza kanonem*, Gdańsk 2014.

Trznadel Jacek, *Aneks. Lity rodziny Leśmiana*, w: Bolesław Leśmian, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2012.

Trznadel Jacek, *Kalendarium Leśmianowskie. Życie i twórczość w układzie chronologicznym*, Warszawa 2016.

Trznadel Jacek, *Korespondencja wydawcy z rodziną Bolesława Leśmiana. Uwagi*, w: Bolesław Leśmian, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2012.

Trznadel Jacek, *Od wydawcy*, w: Bolesław Leśmian, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2012.

Trznadel Jacek, *Od wydawcy*, w: Bolesław Leśmian, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2011.

Trznadel Jacek, *Przypisy*, w: Bolesław Leśmian, *Dzieła wszystkie. Poezje zebrane*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2010.

Trznadel Jacek, *Przypisy*, w: Bolesław Leśmian, *Poezje*, oprac. Jacek Trznadel, Warszawa 1965.

Trznadel Jacek, *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*, Warszawa 1964.

Trznadel Jacek, *Uwagi szczegółowe*, w: Bolesław Leśmian, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, red. Jacek Trznadel, Warszawa 2012.

Trznadel Jacek, *Wciąż Leśmian: „Piłka rzucona w zaświat”*, w: tegoż, *Płomień obdarzony rozumem. Poezja w poezji i poza poezją. Eseje*, Warszawa 1978.

Tylkowska Anna, „Świadoma umowność” w dramatach Leśmiana. O baśniach mimicznych: „Pierrot i Kolombina” i „Skrzypek Opętany”, w: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. Tomasz Cieślak, Barbara Stelmaszczyk, Kraków 2000.

Uspienski Leonid, *Teologia ikony*, tłum. i oprac. indeksów Maria Żurowska, Poznań 1993.

Vandenborre Katia, *Baśń jako młodopolski pęd życiowy*, w: *Młodopolski witalizm: modernistyczne witalizmy*, red. Anna Czabanowska-Wróbel, Urszula Pilch, Kraków 2016.

Walc Krystyna, *Kolor w poezji Leśmiana. Zarys problematyki*, w: *Od Koźmiana do Czernika. Studia i szkice o literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. Stanisław Kryński, Rzeszów 1992.

Wawryk Joanna, „Zdzczenie obyczajów pośmiertnych” Bolesława Leśmiana jako *dramat-synteza*, „*Filologia Polska. Roczniki Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego*” 2018, t. 4.

- Wąchocka Ewa, *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*, Kraków 2005.
- Wierzbowski Ryszard, *Kształtowanie się poglądów na dzieje szopki*, „Prace Polonistyczna” 1965, nr 21.
- Winiecka Elżbieta, *Od „pieśni bez słów” do słowa jako poręczenia bytu. O dwóch utworach scenicznych Bolesława Leśmiana*, „Teksty Drugie” 2010, nr 6.
- Wojda Dorota, *Scenariusze fantazmatyczne Bolesława Leśmiana*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2011, t. 9.
- Wojda Dorota, *Światło i mrok. Ekonomia poetycka „Sadu rozstajnego”*, w: *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, red. Urszula Maria Pilch, Marian Stala, Karków 2014.
- Wojda Dorota, *Złoty kurz. O jednej metaforze Bolesława Leśmiana*, „Przestrzenie Teorii” 2016, nr 25.
- Woźniakiewicz-Dziadosz Maria, *Funkcje didaskaliów w dramacie młodopolskim*, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 3.
- Wroczyński Kazimierz, *Pół wieku wspomnień teatralnych*, Warszawa 1957.
- Wyka Kazimierz, *Dwa utwory („Dusiołek”, „Dziewczyzna”)*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, red. Jan Prokop, Janusz Sławiński, Kraków 1971.
- Zawadzki Andrzej, *Mimika i mimetyka, czyli o naśladowaniu inaczej: mim i pantomima w nowoczesnej świadomości literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 2001, nr 2.
- Zięba Jan, *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny. O eseistyce poety*, Kraków 2000.
- Ziołowicz Agnieszka, *„Misteria polskie”. Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Kraków 1996.
- Ziołowicz Agnieszka, *Dramat i romantyczne „Ja”. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*, Kraków 2021.
- Znaniński Florian, *Przedmowa tłumacza*, w: Henri Bergson, *Ewolucja twórcza*, tłum. Florian Znaniński, wstęp Leszek Kołakowski, Kraków 2004.