

# Marek Troszyński

---

## Jak wydać "wszystkie" wiersze J. Słowackiego? Rozważania nad edytorskim „Kanonem” wierszy Słowackiego : część II

---

Colloquia Litteraria 1/2/2/3, 113-137

---

2007

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MAREK TROSZYŃSKI

## JAK WYDAĆ „WSZYSTKIE” WIERSZE JULIUSZA SŁOWACKIEGO? Rozważania nad edytorskim „kanonem” wierszy Słowackiego. Część II<sup>1</sup>

Charakter i zakres problemów dotyczących dziejów kształtowania kanonu wierszy oraz problemów wiążących się z ustaleniami dotyczącymi delimitacji i budowy poszczególnych wierszy omawiam niżej na wybranych, najbardziej wyrazistych przykładach.

### 16. WIERSZE POMINIĘTE PRZEZ WSZYSTKICH WYDAWCÓW W WYDANIACH ZBIOROWYCH I INNYCH WYDANIACH

#### 16.1 [*Wtenczas mię zdjęła wiekuista trwoga...*]

Na początek przykład najbardziej drastyczny: wiersz zapisany przez Słowackiego w jego podręcznym pugilaresie z ostatnich lat życia. Nieodrzużony został przez wydawców, którzy zawartość pugilaresu potraktowali jak luźny zbiór brulionów rozmaitych dzieł i rozesłali je do różnych, nieraz bardzo odległych miejsc w wielu tomach siedemnastotomowej edycji. Opublikowałem go jako *ineditum* w *Raptularzu* (podobizna z propozycją modernizacji)<sup>2</sup> a potem w „Pamiętniku Literackim”<sup>3</sup> w konwencji przyjętej przez wydawców JSDW<sup>4</sup>. Wiersz został zaocznie zaklasyfikowany, prawdopodobnie za pomocą kryterium formalnego (oktawa), jako fragment *Króla-Du-*

<sup>1</sup> I część tekstu ukazała się w poprzednim numerze (zob. „Colloquia Litteraria” 1/2006, s. 85-102.

<sup>2</sup> J. Słowacki, *Raptularz 1843/1849*, oprac. M. Troczyński, Warszawa 1996.

<sup>3</sup> M. Troczyński, *Nieznane fragmenty z Raptularza Juliusza Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 3.

<sup>4</sup> JSDW – J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, Wrocław 1956-1975. Szczegółowy opis tego edytorskiego zaniedbania i sposób weryfikacji tezy o braku tego fragmentu w jakimkolwiek wcześniejszym wydaniu zamieściłem także w mojej książce *Austeria pod „Królem-Duchem*, Warszawa 2001, s. 33-50.

*cha* i podzielił los także omyłkowo pominiętego fragmentu tego poematu z karty 142v. Przykład ten jest świadectwem kuriozalnego pominięcia we wszystkich dotychczasowych wydaniach niemałego tekstu, może też zwiastować możliwość pojawiania się tego typu niespodzianek w innych rękopisach poety. Omawiany wcześniej dystrakcyjny charakter rękopisu wraz z nieprzystającymi do takiego sposobu pisania metodami edytorskimi sprzyja takim odkryciom – uważny badacz może spodziewać się za swoją wytrwałość swoistej nagrody.

### 16.2 [*It is probable tu us- the bargain will be made...*]

It is probable tu us – the bargain will be made.  
 France shall deliver the Africanean shores  
 To the English people, – and take in reward  
 The country of the Rhine, perhaps the part of the;  
 And from another will be made a kingdom,  
 And given to the prince of orangean house. –  
 And we shall be not free, – butt theutonian slaves,  
 And shall have our laws, given, but unobserved,  
 The fair land of Miaulis shall suffer, – and sold  
 This bargain; – and take king with a snowy crown...  
 It is but uncertain – I have no but dreamed  
 If the dream is true – you will gain nothing there,

Ten angielski wiersz – umieszczony przez Słowackiego w liście do matki – nie został uwzględniany w żadnym wydaniu wierszy<sup>5</sup>, jakby kontekst listowy całkowicie wyczerpywał możliwości jego odczytania i sfunkcjonalizowania. Obcojęzyczny biały wiersz młodego poety znajduje się coraz częściej pod lupą badaczy i jest skrupulatnie analizowany jako przenikliwa a zaszyfrowana analiza i diagnoza ówczesnej sytuacji politycznej w Europie. Konieczność wcielenia tego wiersza do kanonu wydaje się bezdyskusyjna.

### 17. WIERSZE UMIESZCZANE W CYKLU *PRZYPOWIEŚCI I EPIGRAMATY*

Publikowane jako poszczególne ogniwa cyklu *Przypowieści i epigramaty* teksty w całości pochodzą z rękopisu *Dziennika*

<sup>5</sup> Wiersz uwzględniono dopiero w wydaniu: J. Słowacki *Wiersze*. Nowe wydanie krytyczne, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005.

1847-1849<sup>6</sup>. Zostały wyjęte spośród zapisków dziennych, w których nie stanowią zwartego bloku, ponumerowane i opublikowane pod redakcyjnym tytułem *Przypowieści i epigramaty* [dalej PiE] jako zbiór krótkich, sentencjonalnych wypowiedzi wierszowanych. Jest to cykl w pewnym sensie analogiczny do Mickiewiczkowskich *Zdań i uwag*.

Zgromadzone w tym podzbiorniku utwory realizują poetykę gatunków jego odredakcyjnej nazwy – a więc są to bądź przypowieści, bądź epigramaty. Późna twórczość poety obfituje w elementy stylu biblijnego, charakterystyczne już wcześniej dla np. *Anhellego*. W okresie mistycznym powstają utwory prozatorskie nazwane przypowieściami – ale ich formalna odmienność nie daje podstaw do skojarzenia ich z utworami wierszowanymi z grupy PiE. Przypowieści prozatorskie stanowią więc problemem odrębnym; ale istnieje jeszcze co najmniej jedna przypowieść wierszowana, pt. *Snycerz był zatrudniony Dyjanny lepieniem*, umieszczona w innym rękopisie. Wiersz, którego przypowieściowy charakter raczej nie wzbudza wątpliwości, w wydaniach umieszczany jest poza cyklem PiE, zawierającym konsekwentnie utwory wyodrębnione tylko z rękopisu *Dziennika*. W poczet utworzonego przez edytorów cyklu PiE nie zaliczył jej nawet Kleiner, mający przecież tendencję do dostrzegania takich związków formalno-tematycznych i tworzenia całości z tekstów rozsypanych po różnych miejscach rozmaitych rękopisów. W tym akurat przypadku uznano zapewne, że jako elementy *Przypowieści i epigramatów* uwzględnione zostaną wyłącznie teksty zapisane w *Dzienniku*. Chociaż zbiór ten *de facto* nie ma sankcji autorskiej; zarówno jego tytuł, konstrukcja całości, jak i numeracja pochodzą od wydawców.

Sytuacja jednak nie była taka prosta – nie można było automatycznie wszystkich wierszy pomieszczonych pośród zapisów *Dziennika* zaklasyfikować jako zgodnych z poetyką gatunku realizacji kolejnych przypowieści i epigramatów. Nie wszystkie więc zapisane niemal w zwartym ciągu przez poetę wiersze zostały uznane za przypowieść lub epigramat. W sposób najbardziej oczywisty wyodrębniły się z tego cyklu dwa sonety *Córka Cerery*, przedzielone

---

<sup>6</sup> Tekst tego dziennika ostatnich dwu lat życia poety jest częścią innego, większego rękopisu (Ossolineum nr 4738), zawierającego m.in. *Genesis z Ducha* i *List do Jana Nepomucena Rembowskiiego*.

fragmentem poetyckim o incipicie *A ona bywało...* W praktyce wydawniczej zarówno Krzyżanowski, jak i Kleiner drukują kolejno oba sonety (wszakże Krzyżanowski jako jedną pozycję, jakby jeden wiersz – jedna całość składająca się z 2 sonetów, Kleiner jako dwa oddzielne sonety pod identycznym tytułem), natomiast umieszczony pomiędzy nimi liryczny wtręt jako osobny wiersz.

Demontaż edytorski układu, jaki znajdujemy w rękopisie, to nie tylko kwestia racjonalnego poszukiwania właściwej delimitacji i prostej zmiany kolejności jego elementów – to także kwestia ingerencji w znaczenie, będące naturalną konsekwencją przestawki. Układ rękopisu jest inny i posiada swój sens, odmienny od tego, jaki sugerują edycje. W oryginale po tekście wiersza *Przez miedzę, która podobna do szlaków...* następuje urywek *A ona, bywało...* i dopiero kolejny wiersz *Patrząc w twe oczy i w księgę twych losów...*

Rozczłonkowanie ciągłego zapisu w rękopisie ma charakter dowolnej decyzji. Traktowany jako osobny wiersz, a umieszczony w rękopisie przed drugim sonetem, urywek liryczny *A ona bywało...* jest opisem kontekstu sytuacyjnego, który stanowi punkt wyjściowy w drugim sonecie. Ten amorficzny urywek jest rodzajem uwertury do następującego po nim sonetu. Umieszczony jak pomost pomiędzy obu sonetami nie rozdziela ich, ale je łączy. To krótkie intermezzo opisuje scenę, w której poeta (podmiot liryczny) patrzy w oczy kochanki, która złożyła głowę na jego ramieniu. Sonet zaczynający się od słów *Patrząc w twe oczy i księgę twych losów...* jest wyraźnym nawiązaniem, wykorzystującym kontekst wcześniej zamieszczonej sceny – ale opisanej w wierszu osobnym we fragmencie należącym immanentnie do drugiego sonetu? Wyróżniki graficzne rękopisów Słowackiego nie są zbyt konsekwentne, ale w obrębie tej strony widzimy, że odstęp pomiędzy wierszem *A ona bywało...* a następującym po nim sonetem odpowiada odstępowi pomiędzy strofami; w dodatku brak tu charakterystycznego dla Słowackiego „zawijasa” którym poeta odkreślał nowe jednostki. Wydanie integralne *Dziennika* ocaliłoby ten kontekst i odsunęło jako zbędne pytanie o to, z iloma wierszami mamy tu do czynienia. Mielibyśmy po prostu jedną stronę z *Dziennika* poety. W wydaniu liryków natomiast należałoby podjąć decyzję co do autonomiczności krótkiego fragmentu oraz jego miejsca – przed drugim sonetem czy po nim.

Różnica liczby składników PiE między wydaniem Krzyżanowskiego a Kleinera spowodowana jest wyodrębnieniem przez tego

ostatniego jako osobnego liryku wiersza *Prąd sprawy idzie przez Boga zaczęty*... Rzeczywiście odbiega on znacznie od poetyki całości i jest liryczną refleksją ze spotkania poety z rosyjskim anarchistą Michaiłem Bakuninem. Wiersz ten, zapisany zaraz na początku cyklu pomiędzy innymi, typowymi epigramatami, drukowany niesłusznie jeszcze przez Krzyżanowskiego jako drugie ogniwo cyklu PiE, został wyłączony i wydrukowany osobno w dziale liryków.

Do tej pory jednak – także przez Kleinera – jako ogniwo PiE drukowany jest inny ewidentny liryk. Numerowany jako trzydziesty, fragment o incipicie *O krzyż Cię proszę modlitwą gwałtowną*, to przecież ani przypowieść, ani epigramat – to liryczne westchnienie do Stwórcy:

O krzyż Cię proszę modlitwą gwałtowną,  
 O krzyż i siłę pod rozdarciem éwieka,  
 Całemu światu lampą tak cudowną  
 Stać się – gdzież większa jasność dla człowieka?

Panie! Nie jest to, Panie, modlitwa nabożna  
 Albo prośba rycerza, który o krew woła,  
 Panie! bo złych inaczej pokonać nie można,  
 Tylko w śmierci godzinie miłością anioła.

Wyróżniający się nie tylko treścią, lecz także formą (dwie czterosłowne strofy z charakterystycznymi wcięciami) – został rozpoznany już choćby przez przez A. Boleskiego<sup>7</sup> jako oczywisty liryk. Ta trafna ocena nie znalazła odbicia w praktyce edytorskiej, uparcie umieszczającej go w cyklu, do którego zaliczony został chyba z rozpędu i prawem serii – choć nie realizuje ani formalnie, ani treściowo przypowieściowo-epigramatycznych formuł gatunkowych cyklu. Decyzja usunięcia tego wiersza z cyklu PiE i umieszczenia jako osobnego wiersza wydaje się zasadna i bezdyskusyjna.

Nie wiem, czy dalsze próby zmian kanonie PiE byłyby wskazane. Co najmniej jeden wiersz spoza cyklu – o którym wyżej mówiłem – kwalifikuje się absolutnie jako wierszowana przypowieść, ale konieczność znalezienia mu miejsca w cyklu pochodzącym w całości z innego rękopisu, w dodatku zapisywanym wcześniej, stwarzałyby problemy. W praktyce zmusiłoby to do rozstrzygnięć analogicznych

<sup>7</sup> Andrzej Boleski, *Juliusza Słowackiego liryka lat ostatnich (1842-1848)*, Łódź 1949.

do Kleinerowskiego „rozsuwania” wersów i wcinania marginaliów, a więc czynności edytorskich przekraczających kompetencje – i nie zasługujących na aprobatę. Skoro tak chętnie dokonujący podobnych przemieszczeń Kleiner nie zrobił tego, uważam, że pozostawienie tej jednej, zresztą największej objętościowo, przypowieści pośród wierszy, poza cyklem PiE jest decyzją umotywowaną.

#### 18. WIERSZE „ANULOWANE” W WYDANIU KLEINERA, KTÓRYCH PUBLIKOWANIE POŚRÓD WIERSZY MOŻE BYĆ ZASADNE

Kleiner, w porównaniu do innych wydawców – tak wcześniejszych, jak i późniejszych, zakwestionował uznawanie wielu urywków za odrębne realizacje liryczne. Jednym z takich fragmentów są oktawy publikowane wcześniej jako wiersz pt.: *Wschód słońca nad Salaminą* (18.1).

Pamiętam jedną godzinę żywota –  
 Leżałem w greckiej łodzi... Spało morze...  
 A każdy żagiel był jak muszla złota,  
 W której się chował... w albańskim ubiorze  
 Majtek. Słuchałem, jak fala klekota,  
 Kiedy jej złotą pierś kaika porze...  
 Księżyc się cicho błyszczał... złoty taki  
 Jak słońce... łódź płynęła z Kalamaki...  
 I zwolna wschód się oczerwienił siny...  
 Ponad Pireę – powiał wiatr świeży.  
 Wzdrygnęła się łódź – śród morskiej równiny,  
 Jak rycerz, gdy go w piersi wróg uderzy...  
 Była to pierwsza fala Salaminy  
 Szła od mogiły, gdzie Temistokl leży –  
 Zatrzęsła łodzią... wkoło ją obeszła,  
 Zagrzmiała – jękla żałośnie – i przeszła...  
 Wstałem – tańczyły fal różane bryły –  
 Słońcu się niebios otwierała droga –  
 Słońce! – myślałem, że wstaniesz z mogiły  
 Temistoklesa, – jak z mogiły Boga  
 Zmartwychwstający anioł blasku, siły...  
 Lecz nie – gdzie był tron złoty jego wroga,  
 Skąd Xerxes – patrzył na zniszczenia dzieło,  
 Wyszło ogromne słońce – i stanęło...

Wtenczas zacząłem urągać się w duchu  
 Grobowi, – co był rzuconym w ciemnoty,  
 I morzu, które chodziło w łańcuchu –  
 I obróciłem się, gdzie stał tron złoty,  
 Pałac się w słońca czerwonym wybuchu –  
 Bo tak stać musiał, gdy ginęły floty  
 I za kraj marli rozpaczni obrońce...  
 Xerxes... na tronie tym – ubrany w słońce...

Próżno by szukać w dzisiejszych wydaniach liryków Słowackiego tego wiersza. Kleiner jednoznacznie określił jego przynależność do poematu *Beniowski* (początek VI Pieśni). Czy poetyka tego fragmentu wskazuje na to, iż są to początkowe oktawy kolejnej Pieśni? Na tle introdukcji wcześniejszych Pieśni taka ekspozycja Pieśni VI rysowałaby się dość kuriozalnie. Zazwyczaj kolejna Pieśń jest powrotnym nawiązaniem do sytuacji narracyjnej fabuły *Beniowskiego*. A tu nie – tutaj mamy refleksję liryczną, odwołującą się do wspomnień z greckiej podróży.

Niewiarygodny (mało wiarygodny) Małecki drukował ten fragment jako liryk pod takimże tytułem i z wariantami na tyle odmiennymi, że mogącymi sugerować, iż miał do dyspozycji nie rękopis *Beniowskiego*, ale inną, niezależną kopię wiersza. Nawet Kleiner rozważał tutaj prawdopodobieństwo istnienia takiej nieznannej dzisiaj, a dostępnej Małeckiemu kopii (np. Felińskiego). Tekst wiersza poprzez oktawy z *Beniowskim* formalnie związany, tematycznie jednak raczej rzeczywiście do *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* przynależy. Jest w nim też coś z atmosfery hymnu *Smutno mi, Boże...*, wydaje się wręcz, że to tekst nawiązujący do sytuacji poprzedzającej napisanie *Hymnu*. Po opuszczeniu Salaminy – *Wschód słońca nad Salaminą*; przed dopłynięciem do Aleksandrii o zachodzie słońca – hymn *Smutno mi, Boże...* W tym okresie mamy wiele przykładów przerabiania przez poetę sekstyn *Podróży...* na oktawy *Beniowskiego*, jak też wyodrębniania przez niego fragmentów poematu jako odrębnych lirycznych całości (vide *Grób Agamemnona*).

Edycja Kleinera eliminuje, wcześniej uznawany za wiersz, tekst o wysokich walorach poetyckich. Został on pogrzebany pośród oktaw pierwszej redakcji pieśni początkowych *Beniowskiego*, w sposób skuteczny odbierając szerszej publiczności czytelniczej możliwości lektury. Należałoby zweryfikować jeszcze raz przesłanki, któ-



re skłoniły Kleinera do postawienia hipotezy, że fragment ten mógł prawdopodobnie pochodzić z innego rękopisu i posiadać swoiste odmiany oraz oryginalny tytuł, nie będący dziełem Małeckiego. Pozwoliłoby to na ewentualne zdobycie uzasadnienia dla potraktowania tych oktaf jako niezależnego liryku – i wydrukowanie go pośród wierszy, nawet niezależnie od jego wersji ze znanego rękopisu *Beniowskiego*, która powinna być wydrukowana na kartach zawierających odmienne redakcje poematu. Podobną sytuację mamy w przypadku należących do *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* sekstyn *Grobu Agamemnona*. A przecież *Wschód słońca nad Salaminą* wydrukował jako wiersz nie tylko edytor o wątpliwych kwalifikacjach, jakim był Małecki, ale i Bronisław Gubrynowicz z Władysław Hahnem w pierwszej krytycznej edycji pism poety.

Fakt umieszczenia w rękopisie *Beniowskiego* omawianego fragmentu pod zapisem „pieśń VI” nie ma decydującego znaczenia. Tytuły czy śródtytuły w rękopisach poety bardzo często nie mają związku z następującymi pod nimi tekstami i były pisane niezależnie – na ogół wcześniej. Przypadek ten wymaga odpowiedzialnego wyważenia argumentów za i przeciw, przede wszystkim oszacowania źródła odmienności redakcyjnych w edycji Małeckiego.

### 18.2 [*Bo mię matka moja miła...*]

Spośród przypadków Kleinerowskiego zatracania samodzielnych wierszy przez diagnozowanie ich jako części większych całości (jak w tym przypadku) oraz przez umieszczanie ich w uzupełniających te całości działach „Rzutów zaniechanych” kolejny jest wyjątkowo interesujący. Obecny jeszcze u Krzyżanowskiego jako wiersz ośmiowersowy urywek o incypicie *Bo mię matka moja miła...* został umieszczony przez Kleinera jako fragment monologu Głupca z *Zawiszy Czarnego* (o rękopisie tego dramatu dokładniej niżej).

Bo mię matka moja miła  
 Na słowika urodziła,  
 A ja wziąwszy taki głos,  
 Ze słowika jestem kos...

A to wszystko są nonsensa,  
 Te moje wierszyki nowe,  
 Gdzie się język mój wałęsa  
 I bawi zęby trzonowe...

Fragment zapisany został przez poetę w rękopisie dokładnie pomiędzy dwiema kolumnami pisanego przeważnie w dwu kolumnach tekstu. Nie ma żadnych wskazówek autorskich sugerujących konieczność zintegrowania tego fragmentu z tekstem dramatu, ani tym bardziej co do miejsca i sposobu wstawienia wersów w jedną z kolumn – lewą bądź prawą. W prawej kolumnie mamy początek aktu II. i monolog pijanego Głupca. W toku jego wypowiedzi pojawia się motyw słowika:

Mówiłem ja, że te głowy  
 Grzebać ceremonia wielka,  
 Te głowy – i ta butelka —  
 Do głów pogrzebowe mowy,  
 A do niej... mowy miłośne...  
 W których sens się moralny zamyka...  
 Trliu, trliu! trliu... udaję słowika,  
 – [tu Kleiner wmontowuje wstawkę spomiędzy kolumn]  
 Trliu! trliu, trliu.... mam trudną pracę  
 I ranek mię już dopędza...  
 Et requiescant in pace...  
 Trliu, trliu! trliu – udaję księdza,  
 Trliu trliu... trliu... udaję kapłana,  
 Nie, nie... świerzbi mię coś w głowę...  
 Fiut, fiut, udaję... bo [?] dana  
 Mi jest vox... udaję sowę...

Kleiner doszedł do wniosku, że pojawienie się w ósmiowersowym zapisie motywu słowika jest nawiązaniem do tegoż motywu w monologu Głupca. Było to dla niego wyraźnym i wystarczającym sygnałem do tego, by potraktować osobny wpis jako wstawkę i umieścić w ciągu wypowiedzi Głupca. Ale gdzie? W którym miejscu ciągłego przecież zapisu? W tym celu edytor nie wahał się rozbić istniejący monolog w wybranym przez siebie „najodpowiedniejszym” miejscu – i wstawić tam zapisany z boku fragment.

Interpretacja oktostychu jako fragmentu ciągłej wypowiedzi Głupca jest tylko jedną z hipotez, wcale nie najbardziej przekonującą. Z większą pewnością można przecież uznać, że hasło „słowik” z tekstu monologu stało się dla poety bodźcem do samoistnej wypo-

wiedzi lirycznej, którą – wkrótce po zapisaniu kartki – albo nawet później – wpisał pomiędzy dwiema kolumnami gotowego już tekstu. Taka teza w ogóle nie została przez Kleinera wzięta pod uwagę, mimo praktyki edytorskiej traktującej tę wypowiedź jako liryk. Wciągając te osiem wersów w inny, zwarty ciąg, wyposażył zapiszek marginalny w kontekst, który zasadniczo zmienia sens wypowiedzi. Tak bowiem, napisana na marginesie, i odczytana – nawet na tle dramatu, ale jakoś osobno, jako bardziej związana z osobą autora, nie zaś którąś z kreacji postaci dramatu, zyskuje zupełnie inny sens i wymiar. Przyjrzyjmy się temu krótkiemu tekstowi – o czym się w nim mówi?

Wiersz zaczynający się jak kontynuacja jakiejś wypowiedzi (ale niekoniecznie monologu Głupca – późne liryki często stosują ten chwyt) zawiera aluzję do matki, do własnego nazwiska (słowik-Słowacki), do prześmiewczego stylu pisarskiego poety-ironisty. Dopisana strofa, ukształtowana w niejakim związku z wypowiedzią Głupca zaczyna nabierać własnego życia – tu już nie ma Głupca, przygodnego grabarza – jest poeta, który bezpośrednio i wprost, tekstem otwartym mówi o „swoich wierszykach”, jest jego technika tworzenia i w końcu lekceważąco-ironiczne pokwitowanie własnej twórczości. Czy ma sens ta wypowiedź o wierszykach w ustach Głupca – który przecież nie jest poetą, a wierszem mówi tylko jako byt powołany do życia przez poetę – tylko dlatego, że jej natchnieniem stał się pojawiający się w pijackim bełkocie słowik?

Miejsce kolejnego fragmentu z rękopisu *Zawiszy Czarnego* w edycji dzieł Słowackiego nie jest więc takie oczywiste, rozstrzygnięcie Kleinera likwiduje prawdopodobnie kolejny wiersz, którego lektura jako autonomicznego fragmentu odkrywa inne sensy. Podejmując decyzję, Kleiner miał ją za tak oczywistą, że nie napomknął nawet, iż wcześniejsi wydawcy (a nawet – współcześni – Krzyżanowski!) uznawali ten zapis za osobny wiersz.

### 18.3 [*Słuchaj młody człowieku...*]

Słuchaj, młody człowieku!  
 W trawczkach piosnka wieku  
 Duchowi twemu dzwoni,  
 żeś wieczny, światowładny,  
 Oliwny, winogradny,  
 Myślący – już w jabłoni.  
 Duszczyki twojej siła

W dębie się już liczyła,  
 W kryształe brała miary,  
 Którymi się dziś mierzy  
 W brylantowej odzieży.

Zacytowany fragment stanowi nieco inny przypadek – choć i tu edytorska nadgorliwość Kleinera w wyszukiwaniu „odpowiedniego” (odpowiedniejszego niż dotychczasowy) kontekstu urywkom nie zlokalizowanym dokładnie przez poetę doprowadziła do likwidacji kolejnego wiersza. Grunt pod zamach na jego autonomię przyszykował Kleiner już w swojej monografii, gdzie w przypisie zasugerował, pisząc o tym urywku, że „Rytm i treść – budzą przypuszczenie, że może to być chór duchów, zwrócony do Eoliona”<sup>8</sup>. Przypuszczenie to – mimo wątpliwości – postanowił w praktyce wydawniczej usankcjonować. Jednocześnie jednak sam przytacza – ważne! – argumenty na rzecz decyzji przeciwnej, pisząc: „Wprawdzie przemowa «Słuchaj, młody człowieku», nasuwać mogłaby myśl, że to poeta formułuje prawdy swej wiary dla któregoś z młodych wyznawców (...); rozstrzyga jednak sprawę, jak się zdaje, wiersz *Duszczeni twojej sile*: wskazuje on, że pouczenie zwraca się do młodziutkiego chłopca, do dziecka.”<sup>9</sup> Argument przytoczony jako rozstrzygający nie wytrzymuje krytyki. Nie wydaje mi się, żeby poeta mógł tu mówić o „rozmiarze duszy” – małym lub dużym, i żeby wyraz „duszczeni” musiał się koniecznie odnosić do dziecka. To oczywisty nonsens, przypomnijmy zwrot *Animula* (duszyczka) ze słynnego wiersza cesarza Hadriana zwracającego się tak do własnej „duszyczki”: *Animula vagula, blandula*... Określenie poety nie odnosi się do wielkości fizycznych, lecz jest zwrotem mówiącym o tym wewnętrznym bycie w sposób przyjazny, pieszczotliwy. Argument Kleinera przeczy samemu tekstowi, w którym wcześniej, w trzecim wersie użyta jest forma „duchowi (twemu dzwoni)”. W wierszu tym duchowi człowieka (młodego) przypomina się ewolucję ducha w formach – zwrot o sile „duszczeni” odnosi się przecież do wcześniejszego etapu wyrabiania władz i zdolności duchowych w świecie roślinnym, w drzewie dębu. Jeśliby zwrot „młody człowieku” miał się odnosić do dziecka, świadczyłby chyba o jakiejś intencji ironicz-

<sup>8</sup> J. Kleiner, *J. Słowacki. Dzieje twórczości*, Kraków 1999, oprac. J. Straszewski, t. IV, s. 340.

<sup>9</sup> JSDW XIII, 1,51.

nej, której nie potwierdza genezyjskie serio wiersza. Reasumując – nie ma możliwości takiej interpretacji wiersza, która poparłaby rozstrzygający argument Kleinera o koniecznie dziecięcym jego adresacie. Przeciwny argument jest większej wagi – otóż na tej samej karcie co omawiany wiersz znajduje się zapis późniejszego poetyckiego *Listu do Ludwika Norwida*. Można więc przypuszczać, że rozważany fragment powstał w aurze wierszowanych „pouczeń” dla młodych wyznawców – któregoś z grona młodych przyjaciół z tak zwanego „kółka” Słowackiego.

Implantowanie urywka z rękopisu *Króla-Ducha* do dramatu *Samuel Zborowski* ma znamiona edytorskiej samowoli – czytelnik jest zbywany nieprzemysłanym i nieprzekonującym argumentem. O ile skłonni jesteśmy zaakceptować swobodne praktyki Bizana w popularnym wyborze *Ja, Orfeusz*, o tyle argumentacja wydania krytycznego powinna być bardziej wyważona. Omawiany wcześniej urywek *Bo mię matka moja miła...* został zlokalizowany przynajmniej w tekście głównym. Fragment *Stuchaj, młody człowieku* został skazany na zapomnienie przez ukrycie go jako punktu IX. w dziale „Rzuty Pierwotne i ustępy zaniechane”. Widnieje tam pod karkołomnie barokowym redakcyjnym tytułem (raczej anonsem): „Apostrofa do «młodego człowieka» z rękopisu *Króla-Ducha*, treścią i rytmiką wiersza odpowiadająca głosom z aktu II *Samuela Zborowskiego*, przynależna może do rzutów zaniechanych tego dramatu”.<sup>10</sup>

Na podstawie tych dwóch przypadków odnoszących się do dyskusyjnych liryków, zaklasyfikowanych jako fragmenty dramatów (tekstu głównego bądź wariantów) można wysunąć tezę, że intencją Kleinera było odnalezienie dla jak największej liczby niesklasyfikowanych, pojawiających się w różnych miejscach rozmaitych rękopisów urywków miejsca w obrębie większych całości. I to całości bardziej zintegrowanych niż zbiór wierszy. Jakby to dopiero gwarantowało ich sens i zapewniało odpowiednie miejsce w logice twórczości. W ten sposób edytor autorytarnie polikwidował fragmenty, które funkcjonowały przedtem jako wiersze. Jego decyzją, opartą na argumentacji wątpliwej, nieprzekonującej – myślę, że bardzo często po prostu pozornej i logicznie nie wystarczającej – teksty te zostały „rozpoznane” jako fragmenty większych całości. W horyzoncie zbyt

<sup>10</sup> JSDW XIII, 1, 227.

pozytywistycznie nastawionego edytora nie mieścił się byt literacki analogiczny do „wolnych elektronów” – bytów samodzielnych, niezależnych, wchodzących w przypadkowe związki z większymi tekstami, ale też wspierające funkcjonujących poza nimi. Cała twórczość Słowackiego, szczególnie późna, pełna jest takich tekstów, rozsiewających anarchię pośród nieujarzmionych rękopiśmiennych zapisów.

### 19. LIRYK MNIEMANY

Myślę, że Kleiner musiał zdawać sobie sprawę z efektu ubocznego swoich integrystycznych poczynań, jakimi było anektowanie wierszy, wcześniej uznanych za samodzielne, do większych całości. Unikatoowo mamy do czynienia z czynnością odwrotną, świadcząca być może o poczuciu jakiegoś rodzaju edytorskiego dyskomfortu, płynącego z takiego „inkwizytorskiego” działania, i próbach swoistego zadośćuczynienia. Kolejny przykład może stanowić wyraźny tego dowód: oto fragment wcześniej uchodzący za nieukończony rzut dramatu *Zawisza Czarny* został przez Kleinera tym razem doceniony i wydrukowany jako osobny wiersz.:

Na polach Grund[wald]y, na polach Grund[waldy]  
 Alla hu!  
 Na konia strzemionach stoi rycerz błady,  
 Przed nim stu,  
 Stu wrogów odważnych, stoi o stu wrogów  
 Allah, allah...

Analizując kwestię lirycznej samodzielności tego tekstu, widziałbym potrzebę zastosowania kolejnego kryterium, wiążącego się ze „stopniem wyrobienia”. Czy mamy tu do czynienia z gotową już ujrzeć światło dzienne formą czy to tylko jakiś załączek, jakiś pierwszy rzut, zapis nie pretendujący wcale do roli dzieła – gotowego utworu? Urywek mały, nieskładny, nie wychodzący poza stadium jakiegoś początkowego szkicu czy próby, uhonorowany został publikacją wśród lirycznego dorobku poety. Swoim ukształtowaniem nie daje możliwości wyrokowania o tym, czym miałby być – dopiskiem do wielkiego dzieła na jego marginesie czy też jakąś liryczną refleksją z niego wywodzącą się, ale już zdobywającą samodzielność. W otoczeniu wielu wybitnych wierszy ostatniego okresu nie prezentuje większych walorów estetycznych, z analizy jego ubogiej treści trudno wydedukować sens. Można sądzić, że w kontekście konkretnej

akcji dramatycznej mógłby być ostatecznie ten urywek wyzyskany, mógłby odsłonić swoje znaczenie. Ta, prawdopodobniejsza według mnie możliwość, została – trzeba to Kleinerowi przyznać – przezeń uwzględniona. W tym przypadku wydrukował on ten fragment także w *Ustępach zaniechanych i rzutach pierwotnych* dramatu pod – jak zwykle – karkołomnym tytułem-anonsem: „Rzut początkowy pieśni wojennej Tatarów, może pomyślany jako składnik sceny I aktu I. A może jako samodzielny utwór liryczny”<sup>11</sup>.

W przypadku akurat tego niechlujnego zapisu, poddanego zresztą (wątpliwej) rekonstrukcji, Kleiner nie tylko doszedł do wniosku, że można go pokazać jako samodzielny liryk, lecz także udowodnił, że w praktyce edytorskiej nie jest niczym złym wydrukowanie tekstów o dyskusyjnej przynależności w kilku (dwóch) miejscach. Takiego zaszczytu nie dostały wcześniej omawiane fragmenty, mimo ich zdecydowanie wyższej – a nawet wysokiej – rangi artystycznej oraz tradycji edytorskiej.

W przypadku omawianego urywka *Na polach Grundwaldy...* skłonny byłbym uznać, że jego miejsce pośród ustępów zaniechanych i rzutów pierwotnych jest absolutnie wystarczające; nie miałbym specjalnych skrupułów, aby tekstu tego nie nobilitować zamieszczeniem w dziale liryków. Liryczna twórczość poety zna wprawdzie fragmenty jeszcze krótsze nawet, także niedomknięte, zawsze mają one jednak znamię artyzmu wysokiej próby poetyckich aktów strzelistych. Mam tu na myśli takie urywki jak:

Duchu Święty, gołębico, zleć!  
Duchu Święty, nad tą pieśnią świeć

czy:

O! nieszczęśliwa, o! uciemierzona  
Ojczyzno moja – raz jeszcze ku tobie  
Otworzę moje krzyżowe ramiona,

Wszakże spokojny – bo wiem, że masz w sobie  
Słońce żywota.

W pismach w s z y s t k i c h musi być miejsce dla w s z y s t k i c h zapisów poety – dzieł, listów, notatek i marginaliów. W tym momen-

<sup>11</sup> JSDW XII. 2, 503.



cie uchwalić trzeba jednak rodzaj kryterium estetycznego. Mówiąc o takim kryterium, mam na myśli nie wartościowanie, ustalenie jakiejś hierarchii czy rangi artystycznej utworów, lecz raczej stadium pracy nad danym tekstem. Czy jest to twór, który można od pierwszego rzutu potraktować jako pełny – nadający się do prezentacji wśród dzieł gotowych – ukończonych, czy nie. Konkretnie miejsce publikacji powinno być bardzo przemyślane. Tekst pozostawiony przez poetę w rękopisie nie zawsze można uznać za wystarczająco „dobry” – skończony (w sensie artystycznym) utwór. A już miejsce pośród wierszy jako szczególnie eksponowane powinno być pod specjalnym nadzorem i wolne od przypadkowych, doraźnie powziętych i nie do końca przemyślanych rozstrzygnięć.

20. „LIRYCZNA UWERTURA” DO POEMATU  
O TAJEMNICACH GENEZYJSKICH

Jednym z pomysłów na uporządkowanie wielości poetyckich luźnych fragmentów było utworzenie przez Kleinera zbioru pod wspólnym tytułem *Poemat o tajemnicach genezyjskich*. Elementy tego zbioru Kleiner poznajdował w rozmaitych miejscach różnych autografów. Zgodnie z hipotezą Kleinera, Słowacki niezależnie od wielowarstwowego opracowywania pism filozoficznych prozą, kształtowanych jako dialog, potem dialog referowany, list itd., czynił także próby przybliżenia tajemnic genezyjskich w ramach obszerniejszego poematu filozoficznego (zwanego w innych edycjach *Teogonią*). W rezultacie pochodzące z późnych lat fragmenty poetyckie, w których jest mowa o tajemnicach genezyjskich – w różnej formie wierszowej, drukowane są jako pomysły i rzuty tego hipotetycznego poematu. W ten sposób zostały uporządkowane poetyckie fragmenty nie posiadające wspólnego zamysłu kompozycyjnego, w przypadku których trudno nawet się domyślić koncepcji całości. Generalna myśl, że wszystkie (poza wcielonymi niemal bezwarunkowo do *Króla-Ducha* oktavami) wierszowane fragmenty z tego okresu, jeśli tylko wyrażają tajemnice systemu filozoficznego Słowackiego, muszą być niezawodnie jakimś kolejnym szkicem poematu – nie jest zasadna. Można ją potraktować tylko jako pretekst utylitarny – mający na celu motywację zgromadzenia pod jednym tytułem wielu rozrzuconych fragmentów.

Wśród tych fragmentów znalazło się miejsce także dla pochodzącego z *Raptularza* tekstu o incipicie *Wiesz Panie, iżem zbiegał świat*



szeroi... Wpisany na kilku kolejnych kartach *Raptularza* fragment ten został uznany przez Kleinera za najwcześniejszą próbę – wręcz „uwerturę” poematu filozoficznego. Anonsując swoje zamiary, Kleiner pisze: „Podobnie jak dzieło filozoficzne pisane prozą, tak również próby poematu filozoficznego ukazują się dopiero w edycji niniejszej jako należycie uporządkowana grupa odrębna, w której każdy urywek uzyskuje miejsce właściwe”<sup>12</sup>. Czy na pewno, i czy rzeczywiście? Pisząc o próbach przybliżenia systemu genezyjskiego w dziełach pisanych prozą oraz w poematach, Kleiner zapominał jeszcze o jednym dziale twórczości poety, który został po 1843 roku prawie całkowicie w podobnym duchu sfunkcjonalizowany. W jego rozumowaniu zabrakło miejsca dla prób lirycznych. Nie wiadomo z jakich względów myśl genezyjską w sposób całościowy ogarnąć mogły tylko fragmenty dzieła filozoficznego pisanego prozą albo próby poematu. Mówiąc o fragmentach prozatorskich i poemacie, zastrzega Kleiner przecież, że „grupa ta nie daje się ująć w tak samoistny układ o wyraźnych zarysach kompozycyjnych, jak kontynuacja dzieła w różnych formach prozaicznych. Nie można zrekonstruować całości samoistnej poematu”<sup>13</sup>. W istocie, nie można zrekonstruować czegoś, co najprawdopodobniej nie istniało. A jeżeli istniało, to jako zamierzony, potencjalny byt w głowie poety. Nie wszystkie poetyckie próby muszą być świadectwem tworzenia (jednego) poematu.

Cały czas mamy do czynienia z działaniami edytorskimi, którym patronuje naczelnym imperatyw logiki tworzenia edycji Słowackiego: umieszczenie jak największej liczby drobnych fragmentów w orbicie jakichś centrów. Interesowały Kleinera szkice dramatyczne, poetyckie, próby prozatorskie, zabrakło natomiast wystarczającego zmysłu, aby ocalić fragmenty, które swym artystycznym wyrobieniem, samoistością oraz niewielkimi rozmiarami mogły stanowczo pozostać osobnymi, pełnoprawnymi wierszami. Widać jasno, jak potencjał autonomiczności urywków, fragmentów był przez niego czasem dość lekkomyślnie zaprzepaszczone – prawo pierwszeństwa miała zawsze tendencja integracji z większymi całościami. Zbiór wierszy nie stanowił w koncepcji Kleinera takiego centrum o odpowiednim ciężarze gatunkowym. Świadczy o tym także fakt, że w swoim wydaniu nie znalazł miejsca dla blo-

<sup>12</sup> JSDW XV, 8.

<sup>13</sup> JSDW XV, 7.

ku wierszy – zgodnie z zasadą chronologiczną wydrukował je w wielu tomach edycji.

Tekst *Wiesz Panie, iżem zbiegał świat szeroki*, zaklasyfikowany jako jedna z licznych prób ujęcia tajemnic genezyjskich w formie poematu, jest dość spory. Kryterium długości, wielkości utworu wymaga tu także rozważenia, bo jeżeli w dziele wierszy drobnych i liryków drukuje się rozbudowaną, obszerną *Odpowiedź na Psalmę przyszłości*, to dla czego nie można uznać, że inne poetyckie próby były próbami lirycznymi, mającymi na celu napisanie samodzielnego wiersza? Nie mają one większego sensu, gdy określi się je jako przygrywki – wprawki do „może pomyślanego” poematu. Teksty te i tak ulegają wzajemnemu oświeceniu w uniwersum tekstowym poety, i petryfikowanie ich sensu w pewnych nadanych przez edytora kontekstach nie tylko nie jest potrzebne, ale wręcz jest szkodliwe. Jeśli zaś sam Kleiner mówi o „uwerturze”, to przez samo to określenie wskazuje już na pewną samodzielność utworu – samodzielność tym pewniejszą, że stanowiłby on uwerturę do dzieła większego, które nigdy nie powstało. Niezależnie od rozbudowanych wykładni systemu genezyjskiego, które znajdujemy w zaczątkach poematu, próbach filozoficznych, mógł poeta przecież myśleć o wierszu – lirycznym skrócie – właśnie samodzielnej uwerturze? Przecież widać, że porzucał te zakrojone na większą skalę formy, dążył do kondensacji treści – wszak już zapisywane na kartach *Dziennika* gnomy są dowodnym świadectwem dążenia do skrótu, formy niewielkiej, o poetyce epigramatu.

Upominając się o autonomię omawianego raptularzowego fragmentu, jako jeden z argumentów wskazać można na jego budowę stroficzną. Takiej czterowersowej strofy nie mamy w poematach Słowackiego, w których poeta posługuje się pojemniejszą formą sekstyny, oktawy lub trzynastozgłoskowca stychicznego. Powołanie postaci, nawiązujących do Heliona i Sofos zwiodło Kleinera, który analogicznie skłonny był uznawać, że postaci *Króla-Ducha* czy też innych utworów nie mogą występować w wierszach – że ich pojawienie się jest jednoznacznym śladem przynależności formalnej do poematu. Zasady tej zresztą nie traktował zbyt ortodoksyjnie, bo w takim wypadku w poemat *Anhelli* musiałby wkomponować wiersz *I wstał Anhelli z grobu...* Tutaj pewnie zaważył fakt, że poemat ten był drukowany za życia poety, a poza tym pisany prozą poetycką odstaje zbytnio od tercynowego wiersza.

W pisarskich przymiarkach Słowackiego do całościowego ujęcia tematów genezyjskich jest miejsce nie tylko na poetycką prozę, poemat czy prozatorskie dialogi. Jest miejsce również na wiersz – i takim wierszem był, jak sądzę, raptularzowy fragment *Wiesz, Panie, iżem zbiegał świat szeroki...* Włączanie go w orbitę prób poematu filozoficznego nie jest wystarczająco uzasadnione, lokalizacja zaś rękopiśmienna potwierdzałaby zasadność potraktowania tego fragmentu jako samodzielnego wiersza.

## 21. LIRYKI Z DRAMATU O ZAWISZY

We wcześniejszej grupie problemów omówiłem kwestie związane z dwoma wierszami pomieszczonymi na kartach *Zawiszy Czarnego*. Rękopis tego dramatu jest jednak miejscem, w którym – zgodnie z omówionym w pierwszej części tekstu sposobem kształtowania rękopisów przez Słowackiego – znajdujemy sporo tekstów, których związek z centralnym dla tego rękopisu dramatem *Zawisza Czarny* wydaje się tylko topograficzny: zanotowane są one na tym samym kawałku papieru, czasem na odwrocie, czasem na jednej z kolumn dwukolumnowego na ogół rękopisu. *Zawisza Czarny* to bardzo typowy dla Słowackiego, bogaty w rozgądzające się zapisy, rękopis dystrykcyjny.

Mamy w nim takie wiersze, jak *Sowiński w okopach Woli* – a więc tekst, który formalnie (bo to wiersz biały), jak i treściowo (mający za temat konkretny epizod powstania listopadowego) wydaje się absolutnie ekstrapolować z orbity formalno-tematycznej *Zawiszy Czarnego*. Podobnie z wierszami *Śni mi się wielka a przez wieki idąca [powieść]...*, *Vivat Poznańczenie...* i innymi. W każdym przypadku wyznaczniki formalne (przynajmniej w najbliższym otoczeniu zapisu – wszak dramat o *Zawiszy* jest wyjątkowo dysmorficzny) i zmiana rytmu powodują bezpośrednie wrażenie „ciała obcego” w tekście dramatu. Czy aby jednak na pewno?

Jak powiedziałem, nieukończony dramat o *Zawiszy* jest bardzo nieuporządkowany. Jego ostateczny kształt edytorski składa się z wyodrębnionej przez wydawcę rekordowej liczby 4 redakcji, treściowo nie ząbających się bądź wykluczających, pisanych prozą bądź rozmaitymi miarami wierszowymi.

Jak wykazała analiza postaci *Zawiszy* i Jagiełły oraz ich wzajemnej relacji, postaci te i związki między nimi były pomyślane, i można je tak odczytywać, jako figuralne przedstawienie *porte parole* au-

tora oraz Mickiewicza i relacji pomiędzy nimi. Taki pomysł uprawdopodobniony jest jeszcze płynącym z ducha towianizmu przeświadczeniem o wędrówce dusz – to już nie jakaś figura czy metafora, to po prostu prehistoria dwóch wielkich duchów w innych ciążach. Ale nie tylko do tych postaci mamy tam odwołanie. Jak zwracają uwagę badacze<sup>14</sup>, mamy w dramacie nawiązanie do postaci związanej z powstaniem listopadowym – Artura Zawiszy, emisariusza straconego podczas wyprawy do kraju w 1833 roku. Historia więc zakreśla w dramacie niepokojące koła. Z takiej perspektywy patrząc, ekspulsja poza tkankę dzieła „innotematycznych” urywków – bo ewidentnie z innej epoki, z czasów powstania listopadowego – czyż nie jest zbyt pochopna?

Jak widać, w tym przypadku kryterium formalne jest niewystarczające, natomiast kryterium tematyczne należałoby rozważyć bardziej precyzyjnie. Zakotwiczona w średniowieczu historia Zawiszy obudowana jest wyraźnymi odwołaniami i aluzjami do powstania listopadowego. Są one obecne w samej tkance utworu, w bezpośrednim jego otoczeniu. Czyż można mówić o wierszu *Śni mi się jakaś wielka a przez wieki idąca...* zapisanym na odwrocie jednej z kart *Zawiszy* „Strona odwrotna karty użyta będzie na stworzenie utworu odrębnego, co od planów *Zawiszy Czarnego* ku planom *Króla-Ducha* się kieruje. [...] To już nie należy do dramatu.”<sup>15</sup> Zauważmy, że w tym przypisku oświadczenie, prosta deklaracja edytora przeglądającego rękopis zastępuje argumentację – brak tu jakiegokolwiek uzasadnienia. Do dramatu nie należy i basta. Mamy to przyjąć jak oczywistość.

Edytor nie podjął choćby próby uszanowania integralności rękopiśmiennego zapisu. A może wszystkie te wiersze, których odrębność czasem wydaje się tak oczywista, to znowu zagmatwana, należą rzeczywiście do kręgu tematycznego rękopisu *Zawiszy Czarnego*? Może stanowią one refleksje immanentnie z tekstem głównym powiązane. A przecież sam ten „tekst główny” dramatu jest taką wiązką dystrakcji – nie mamy tam przecież jasnego, prostego duktu; tekst nie wyszedł poza stadium zapisków, szkiców. Próba „wyprostowania” – odnalezienia jakiejś osnowy dramatycznej zaowocowała przecież wyodrębnieniem wielu redakcji! I od tego chaosu roz-

<sup>14</sup> W. Szturc, *Archeologia wyobraźni*, Kraków 2001, s. 91.

<sup>15</sup> JSDW XII, 2, 271.

maitych wątków nagle wydają się odstawać zapisane na marginesie wiersze. Te rękopiśmienne dystrakcje to może po prostu kolejny etap ewolucji poetyckich dygresji? I *Zawisza Czarny* to nawet nie te cztery redakcje, ale całość, do której należą również rozrzucone urywki, pomiędzy którymi bardzo łatwo ukryć – wyeksponować takie fragmenty, które nie odnoszą się bezpośrednio do historii średniowiecznej.

Ale może właśnie takie podejście honorujące integralność rękopisu ma szansę sfunkcjonalizować te uznane za „nie należące do całości” fragmenty. Przyjrzyjmy się ciekawemu przykładowi: wierszowi zatytułowanemu *Sowiński w okopach Woli*. Wiersz ten sięga bezpośrednio i wprost do wzorca rycerskiej idei, będącej dla Słowackiego od *Kordiana* po *Króla-Ducha* figurą człowieka, a której bezpośrednim przedstawicielem jest tytułowa postać dramatu o *Zawiszy Czarnym*. Znacząca podmiana w rymstunku generała, który „wrogom się broni szpadą” a nie bagnietem, jak o tym doskonale Słowacki wiedział (bo widział na litografii), jest może podświadomym, ale bardzo szczególnym znakiem ahistorycznego zmieszania czasów.

Wszystkie więc wiersze – a także te, o których autonomię się tak upominałem, muszą być odczytywane w ideowym kontekście nie tematycznego centrum – wymyślonego przez edytora – lecz przede wszystkim rękopiśmiennego universum. To właśnie raczej aura rękopisu promieniuje i przenika zapisane w nim wszystkie utwory (fragmenty, szkice), niż pomysłowe edytorsko konteksty, które są w stanie wskazać tylko na banalne skojarzenia motywów. A centrum – ten główny nurt – również czerpie dla swojej głównej idei z tych bocznych nurtów, tych oddzielających się strumieni, stając wspólnie tę przez wieki idącą powieść.

Jeśli jesteśmy w stanie zaakceptować sylwiczny charakter całości niektórych rękopisów Słowackiego, w których rachunki sąsiadują z wierszami, brudnopisami listów, wypisami z lektur, czyż nie o wiele łatwiej zaakceptować heterogeniczną, ale jednak ściśle literacką tkankę rękopisu *Zawiszy Czarnego*, którego fragmenty są jak „wolne elektrony”, które posiadają zdolność nieograniczonej niemal (ale nie dowolnej!) łączliwości, zdolność wchodzenia w rozmaite związki ze strukturami wyższego rzędu? Nie tylko wnoszą w nie swój sens, ale też same wzbogacają się i przemieniają w tych związkach.

## 22. LIRYKI Z KRÓLA-DUCHA

*Król-Duch* – jako całość złożona z ogromnej liczby wariantów – znalazł się w orbicie zainteresowań Mikołaja Sokołowskiego w jego ważnej książce o *Królu-Duchu*<sup>16</sup>. Autor ten pokazuje w niej oryginalny, nieortodoksyjny sposób lektury całości swoistego dzieła, złożonego z części wydanej za życia, rapsodów ze spuścizny rękopiśmiennej wraz z całą masą odmian, mniejszych i większych fragmentów. Rozpoznanie Sokołowskiego wymaga skrupulatnej analizy. Nie ulega wątpliwości, że wnioski płynące z jego propozycji powinny zostać przeanalizowane i spożytkowane dla tekstologii i edycji poematu.

Odmiany *Króla-Ducha* to tysiące oktaw, których uszeregowanie zgodnie z linearnym procesem odbioru (propozycja Sokołowskiego uzasadnia przekonująco inny sposób lektury) nastęrcza ogromne trudności. Niezależnie od pasjonujących, linneuszowskich niemal prób klasyfikacji tych odmian w celu wynalezienia im najodpowiedniejszego miejsca w treści poszczególnych rapsodów, 17. tom wydania Kleinerowskiego, zawierającego odmiany *Króla-Ducha*, stał się swoistą „czarną dziurą”, która pochłonęła ogromny materiał pisany w ostatnich latach życia poety. Czy naprawdę wszystko, co tylko było pisane oktawą w ostatnim okresie życia Słowackiego, musiało być jakimś wariantem *Króla-Ducha*? Najpierw w orbitę poematu włączono te oktawy, które jakoś tematycznie wiązały się z poematem – to przez występujące w nich postaci, to znów przez aluzje do opisywanych tam wydarzeń. Pozostały oktawy nie wiążące się tematycznie z *Królem-Duchem* – ale i one musiały ulec bezwładnej sile przyciągania. Kryterium formalne nie było najważniejsze – tom zawierający „odmiany” poematu zawiera także fragmenty pisane inną miarą wierszową niż oktawa.

W siedemnastym tomie *Dzieł wszystkich* Słowackiego pod redakcją Kleinera po odmianach poszczególnych rapsodów, po opracowaniach odmiennych tematów rapsodu IV, mamy dział zatytułowany: „Opracowania różne nie związane treściowo lub formalnie z wątkami rapsodów I-IV *Króla-Ducha*”. Dodam, że brak związków treściowych i formalnych może występować łącznie. Kolejne nieuchwytnie granice poematu wyznacza dział zatytułowany *Urywki*

<sup>16</sup> Zob. M. Sokołowski, „*Król-Duch*” *Juliusza Słowackiego a epepeja słowiańska*, Warszawa 2004.

luźne o przynależności wątpliwej. Są to dwa, wyodrębnione przez edytora miejsca, w których umieszczono te fragmenty, które – mimo braku motywacji treściowej bądź formalnej – uznano z innych, niewyjaśnionych powodów za odmiany poematu. Szczególnie te miejsca Kleinerowskiej edycji muszą być dokładnie przeanalizowane, tam bowiem mogły zniknąć fragmenty o większej autonomii, większej łączliwości niż kontekst *Króla-Ducha*.

### 23. LIRYKI STANOWIĄCE CZĘŚCI UTWORÓW PUBLIKOWANYCH ZA ŻYCIA AUTORA

Rozważając możliwości rozpoznania pojedynczych autonomicznych wierszy w strukturze większych całości, które dotarły do nas w formie rękopiśmiennej, możemy się domyślać problemów analogicznych występujących w dziełach wcześniejszych. Tu sytuacja jest nie tak pogmatwana, bo dotyczy utworów wydrukowanych za życia poety, obdarzonych autorską sankcją. Zdefiniowanie korpusu lirycznego – w obrębie całości pism wszystkich Słowackiego – nie może zostawiać na uboczu takich autorskich praktyk, jak wmontowanie w dramat, poemat czy inną formę obszerną liryku. Tak jak wcześniej upominaliśmy się o respekt dla wzajemnego kontekstu poszczególnych urywków utworów umieszczonych w większej rękopiśmiennej całości, tak tutaj należałoby upomnieć się o kontekst liryczny dla utworów, których pierwotnym miejscem objawienia i egzystencji są inne całości o charakterze integralnym, autonomicznym.

Przykładowo wspomnę tu następujące wiersze:

1. *Bajka* [opowiadanie Grzegorza z I aktu *Kordiana*] [*O Janku, co psom szyl buty*]
2. *Ofiarowanie* – wiersz dedykacyjny z *Poematu Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle*
3. *Kolęda* z dramatu *Złota Czaszka*
4. *Pieśń konfederatów barskich* z poematu dramatycznego *Książd Marek*

Wymienione wyżej utwory funkcjonują w obrębie większych całości, z których jednakże są wyraźnie wyodrębnione – czy to sytuacją narracyjno-dramatyczną, czy ekskluzywnością miejsca; są również często osobno wskazane jako przedmiot uwag czy rozmów w różnych wypowiedziach. Jednak ich status – jako bytów samoistnych – określiłbym jako znacznie mocniejszy, wyraźniejszy niż innych, dobieranych na zasadzie „kawalków przedniej urody” w anto-



logii Mariana Bizana. Ich miejsce jest wyznaczone przez autora jednoznacznie, natomiast drukowanie „osobne” – za życia poety – niecelowe. W obecnej sytuacji z punktu widzenia edytorskiego godne jest rozważenia pytanie, czy ma sens wzbogacenie kanonu lirycznego (wierszy) o niewątpliwe liryki, niewątpliwie autorstwa poety, w dodatku zaakceptowane do druku – w innym kontekście. Czy nie powinny one zostać poddane próbie lektury w kontekście korpusu lirycznego pozostałych wierszy poety?

Wydaje mi się, że taka lektura mogłaby wzbogacić o nowe spojrzenie interpretację tych utworów, a także być może zmodyfikować nieco światło padające na inne wiersze poety. Ale przede wszystkim stanowiłaby próbę otwarcia, pokazania, że i skończone utwory, jak *Kordian*, *Ksiądz Marek*, należałoby „otworzyć” i pokazać na ich przykładzie, że liryczny kanon poety jest otwarty na zmieniające się metodologie, że jest ruchomy, elastyczny. I nie chodzi nam tutaj o sztuczne usuwanie czy wzbogacanie kanonu o kolejne utwory czy „quasi-utwory”, które z większą lub mniejszą pomysłowością z trafniejszym bądź mniej trafnym uzasadnieniem można przytaczać, tylko o pokazanie liryczności, która znalazła wyraz w drobnych utworach, fenomenu liryzmu (objawiającego się w wierszach zwanych „drobnymi”) jako swoistego centrum – osobnego pola znaczeniowego. Jako swoistej galaktyki mającej ogromną siłę przyciągania, która może odrywać od planet o stałym wydawałoby się gruncie jakieś odłamki i meteory, tworzyć przelotne komety.

Strefa liryki osobistej – teksty zwane „wierszami” mają także ogromną siłę organizującą, stanowią „system” przedstawiania ciągłych, drobnych obserwacji i spostrzeżeń, prowadzonych od wieku dziecięcego do ostatnich chwil życia. Warto odczytać w takiej perspektywie stare, dobrze znane wiersze, przyrzeć się innym lirykom *in spe*, ale także spojrzeć na całość twórczości od tej strony – odświeżyć widzenie większych utworów, których przecież autor nie zamknął – pozostawiając rękopisy „otwarte” – nie poddające się porządkowaniu, do dziś stanowiące wyzwanie ogromnej wagi.

Wydanie, wydobywające z całości dramatycznych wystarczająco osobne realizacje liryczne, na pewno nie zdołałoby w ten sposób ogarnąć wszystkich takich całości. Ale miałyby one pełnić funkcję przykładowych preparatów – nie zaś swoistego dopełnienia, domknięcia całości. Chodzi tu o otwarcie tych „zamkniętych” – skończonych utworów i pokazanie innej lektury. Uniwersum tekstów poety składa



się – jest skomponowane – z drobnych elementów i większych struktur. Wzajemne oświetlenie tych struktur wyższego i niższego rzędu ma – może mieć, moim zdaniem – ogromne znaczenie dla interpretacji tekstu (praktyka posługiwania się wyrwanymi cytatami!).

#### 24. PODSUMOWANIE

Źródłem opisywanych trudności jest specyfika zachowanych rękopisów Juliusza Słowackiego oraz dotychczasowa praktyka edytorska, która utrwaliła pewien trudny do przezwyciężenia styl lektury pism poety. Katalog przykładowych problemów nie wyczerpuje zagadnienia, ale ukazuje, z jakiej miary problemami musi się zmierzyć wydawca. Możliwe jest natomiast przygotowanie takich edytorskich decyzji, żeby w sposób jak najbardziej odpowiedni – a więc możliwie kompletny i prawidłowo uzasadniony – zgromadzić i opublikować zbiór wierszy Słowackiego.

Z rozważań wcześniejszych wynikają następujące dyrektywy edytorskie:

1. Charakter spuścizny lirycznej Słowackiego oraz tradycje jej publikacji sugerują, że wskazane jest przyjęcie jak najbardziej łagodnego kryterium klasyfikacyjnego; nie można stosować dowolnych i nie wystarczających przesłanek dla zakwestionowania przynależności jakiegoś utworu do wierszy.

2. Obok edycji liryków w bloku wierszy istnieje konieczność ich powtórnej edycji także w rękopiśmiennych kontekstach – dotyczy to takich całości jak *Album podróży wschodniej*, *Zawisza Czarny*, *Raptularz 1843-1849*, *Dziennik 1847-1849*. Dopuszczalne jest publikowanie jednego liryku w dwóch, a czasem nawet w większej liczbie kontekstów.

3. Konieczne jest „otwarcie” kanonu poprzez wprowadzenie do niego niewątpliwych liryków z utworów o tekstach „stabilnych” – jak np. *Kordian*, *Ksiądz Marek*.

Zbiór wierszy byłby wówczas wielkością dynamiczną, a przyjmowane kryteria mniej arbitralne. Edycja powinna tę arbitralność jak najlepiej uzasadnić. Winna pokazywać, w jaki sposób spożytkowała rękopisy poety i na jakich zasadach dokonano redystrybucji tekstów z poszczególnych rękopisów. Ważne jest także pokazanie historii edycji – tradycja pokazuje czasem błędy, ale zdarza się, że podsuwa rozwiązania zaskakująco nowoczesne. Wiersze są „wolny-

mi elektronami” – wykazującymi ogromne możliwości łączenia się i tworzenia różnych całości – i tę dynamikę wydanie powinno odzwierciedlić. Nie można wprowadzać „sztucznego” porządku przez unieruchomienie tekstów, zamknięcie ich w jednym kontekście; dyrektywą powinno być raczej respektowanie „wielościowości” nawet „tworów wierszopodobnych”. Kosmos, oznaczający etymologicznie porządek i symbolizujący harmonię w skali makro jest przecież też tylko rodzajem dynamicznej równowagi, utrzymywanej mimo całej klasy zjawisk mniej przewidywalnych. Twórczość Słowackiego to właśnie taki kosmos: opanowany przez wiry, pełen zbląkanych komet, meteorów i gwiazd.

Częścią tego na wskroś zrewoltowanego kosmosu były także przeróżne – by posłużyć się tu tekstem *Księdza Marka*:

cudy – zjawienia,  
Przelotne niebios humory,  
Gwiazdy z grzywą, meteory,  
  
Nocne słońca – lby z płomienia,  
Szwadrony w zbrojach nieznanach  
Po obłokach malowanych  
Idące truchtem i cwałem...

Taki świat poetycki – kosmos – poprawiać, porządkować – zu-  
chwałę rzemiosło.....

Warszawa – Saska Kępa, 23 stycznia 2005 roku