

Zbigniew Goliński

O problemie tekstu kanonicznego w edytorstwie

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 58/4, 433-458

1967

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ZBIGNIEW GOLIŃSKI

O PROBLEMIE TEKSTU KANONICZNEGO W EDYTORSTWIE

Z doświadczeń każdego wydawcy, nawet przygodnego, rodzi się podczas rozwiązywania warsztatowych problemów publikacji refleksja natury ogólniejszej, przybierająca najczęściej kształt pytania: jaki właściwie tekst przekazuje on do druku? Pytanie, które leżeć powinno przed wszelkim doświadczeniem praktycznym, pojawia się zazwyczaj dopiero w trakcie samej roboty. Uświadomienie to kojarzy się na ogół z dwiema kategoriami ustaleń: że preparuje się „tekst autorski”, czasem z uzupełnieniem „autentyczny”, oraz że jest to „tekst poprawny”. Stajemy w ten sposób przed zagadnieniem terminologicznym, tkwiącym przecież głęboko w istotnym stanie refleksji teoretycznej tych czynności badawczych, które nazywać się zwykło tekstologią.

Określenie „tekst autorski” mieści się w kategorii przypisania dzierzawczego i oznacza, że chcemy mieć do czynienia z tekstem, jaki został napisany przez konkretnego autora. Określenie „tekst poprawny” wyprawdzamy z jakiejś normy, która wyznaczać ma, co przez poprawność powinno się rozumieć. Normy tej czy zespołu norm — należy to powiedzieć na wstępie — w rzeczywistości nie ma, nikt ich dla potrzeb wydawcy nigdy nie formułował. Kryteria poprawności pojmowanej umownie, wyczuwanej raczej intuicyjnie, choć w szatę uczonych rozważań przystrajane, nie istnieją, ponieważ mamy do czynienia z kryptotautologią: „poprawny” znaczy to samo co „autorski” (jeśli bierzemy pod uwagę te przypadki, kiedy rzetelność edytora pragnie rzeczywiście zadaniu takiemu sprostać).

Ta zdawkowa i potoczna, ale też — zdawać by się mogło — oczywista konstatacja stanowi podłoże i fundament wszelkiego działania edytorstwa. Dla usunięcia ewentualnych dalszych nieporozumień wyjaśnić trzeba, że terminem edytorstwo (*resp.* edytorstwo naukowe) określa się w niniejszej wypowiedzi zespół manipulacji badawczych i technicznych, których cel sprowadza się do udostępnienia dzieła literackiego w postaci wydania typograficznego, natomiast pojęcie tekstologii jako

nadrzędne zatrzymano dla określenia wszelkich kroków badawczych obejmujących teoretyczne rozważania w zakresie tekstu.

Postulat, o którym mowa, kładziony bywa z reguły bądź na czele formuł inicjujących postępowanie wydawnicze w edycjach konkretnych pisarzy, bądź między naczelne zadania tzw. krytyki tekstu — w pracach uogólniających doświadczenia edytorskie. Kilka wypowiedzi, wybranych świadomie z prac o różnej wartości, stwierdzeniu temu przyświadczy. Wydawca *Pism wszystkich* Trembeckiego tak ujął edytorskie postulaty przygotowywanej edycji krytycznej:

Dwie sprawy fundamentalne: ustalenie autorstwa i ustalenie poprawnego tekstu, są w przypadku Trembeckiego niesłychanie trudne. Podstawą wydania naukowego jest autograf lub druk, nad którego wydaniem autor czuwał¹.

Zespół zaś opracowujący *Pisma wybrane* Krasickiego:

Zadaniem wydawców jest wierne oddanie tekstu i języka pisarza [tj. Krasickiego] przy ograniczeniu aparatu krytycznego [...]².

Nieco staranniejszą w stylizacji formułę postulatywną zaproponowali redaktorzy „Biblioteki Pisarzy Polskich” we wstępie otwierającym tę monumentalną serię:

Podstawowym nakazem dyscyplin, które się zajmują wyłącznie lub częściowo tekstem literackim, jest możliwie najszersze udostępnienie uczonym i odpowiednio przygotowanym czytelnikom dokumentu literackiego w jego nieskażonej postaci, w jakiej wyszedł spod pióra pisarza i funkcjonował wśród współczesnych³.

Egzemplifikację przedstawianego zjawiska poszerzyć można powołując się na stanowisko autora *Sztuki edytorskiej*, który będąc świadom rozciągłości pojęcia „tekst poprawny”, w zależności wszakże od tego tylko, komu ma służyć przygotowany przez wydawcę tekst, pisze:

Z tego stanowiska określimy edytorstwo naukowe w zakresie dzieł literackich jako zespół naukowo uzasadnionych metod ustalania i udostępniania

¹ S. Trembecki, *Pisma wszystkie*. Wydanie krytyczne. Opracował J. Kott. T. 1. Warszawa 1953, s. LXXVII.

Wszelkie podkreślenia w cytatach — jeśli nie zaznaczono inaczej — pochodzą od autora niniejszego artykułu.

² I. Krasicki, *Pisma wybrane*. Opracowali Z. Goliński, M. Klimowicz, R. Wołoszyński. Pod redakcją T. Mirkulskiego. T. 1. Warszawa 1954, s. 227.

³ M. Rej, *Dzieła wszystkie*. T. 1: *Krótką rozprawa między trzema osobami, panem, wójtem a plebanem*. Opracowali K. Górski i W. Taszycki. Wrocław 1953, s. V. BPP, seria B, nr 1.

poprawnego tekstu utworów literatury jako sztuki posługującej się językiem dla celów wyrazu artystycznego⁴.

Podobnie funkcję wydawcy traktuje, a jednocześnie zadania tekstologii wyznacza rosyjski teoretyk edytorstwa:

Ustalenie autentycznego tekstu autorskiego jest głównym celem, do którego dąży tekstolog, i całą jego pracę charakteryzuje przede wszystkim to, w jakiej mierze cel ten został pomyślnie osiągnięty⁵.

Wyznaczniki: „poprawność”, „wierność”, „nieskazitelność” (od „nieskazony”), „autentyczność” — rozumiane tu są podobnie. Stosowanie terminów nieostrych pozwala zazwyczaj te same zjawiska nazywać tak lub inaczej przy intuicyjnym wyczuciu podobnych lub zbliżonych jakości. Wydawca Trembeckiego tylko pozornie rozdziela określenia „autorski” i „poprawny”, bo pisząc o tekście autorskim ma na myśli problematykę tzw. atrybucji tekstu. Przy komplikacjach, jakie sprawia wyznaczenie zasobu twórczości Trembeckiego, rozumienie to było słuszne. Okazało się przecież, że około 30% utworów przypisano w tym wydaniu szambelanowi JKMcI niepotrzebnie⁶. W pojęciu „tekst poprawny” było tu ukryte również pojęcie „tekst autorski”.

Redaktorzy „Biblioteki Pisarzy Polskich” posługując się rzadko na ogół używanym (w sensie „tekst”) terminem „dokument literacki” (nb. przez termin ten rozumie się najczęściej pomocnicze dla historii literatury przekazy źródłowe) postulują przygotowanie tekstu w „nieskażonej postaci”, tzn. tekstu autorskiego, oczyszczonego — jak wolno się domyślać — ze wszystkich naleciałości działania pozaautorskiego, jakie do tekstu tego dostać się mogły. Część druga, wyjaśniająca bliżej, co postulat ten oznacza w sensie niejako historycznym, jest pułapką werbalną lub zwykłym nieporozumieniem: „tekst w postaci, w jakiej wyszedł spod pióra pisarza” i „tekst, jaki funkcjonował wśród współczesnych” — to zjawiska, których utożsamiać nie należy. Z pewnością obowiązującej reguły poznawczej można twierdzić, że dla literackiej staropolszczyzny (aż po piśmarstwo epoki Oświecenia włącznie) bywały to teksty różne, żaden więc zabieg badawczy i wydawniczy nie może przywrócić im jedności.

Z wyjaśnień Konrada Górskiego, jak szerokie jest pojęcie poprawności, wynika, że chodzi tu o rozumienie bardziej lub mniej rygorystycznej wierności tekstowi autorskiemu w zależności od czytelniczego prze-

⁴ K. Górski, *Sztuka edytorska. Zarys teorii*. Warszawa 1956, s. 11.

⁵ *Основы текстологии*. Под редакцией В. Нечасовой. Москва 1962, s. 281. Rozdział, z którego pochodzi cytowana deklaracja, napisany został przez E. Prochorowa przy współpracy M. Sztokmara.

⁶ Zob. krytyczne omówienie spuścizny literackiej Trembeckiego (w tym również edycji przygotowanej przez Kotta): E. Rabowicz, *Stanisław Trembecki w świetle nowych źródeł*. Wrocław 1965.

znaczenia danej edycji, że mowa tu o wierności w kategoriach gramatycznych, jak ortoepika, fonetyka, interpunkcja *etc.* Zjawisko to wkracza w krąg zagadnień sąsiadujących, lecz mających znaczenie głębsze, nie ograniczone tylko do sprawy metody i techniki podawczej tekstu. Wydawcy dzielą się na różne ugrupowania, od zwolenników fetyszujących tekst podstawowy aż po modernizatorów, odrzucających wszystko, co wymagać by miało od czytelnika odrobiny wiedzy o języku i wysiłku intelektualnego.

Stanowisko tekstologa radzieckiego sprowadzić się daje do sygnalizowanej wyżej kategorii pojedynczego dzierzawczego przypisania tekstu: „autentyczny” znaczy tu to samo i tylko to samo co „autorski” (w najszerszym rozumieniu owego bardzo pojemnego wyznacznika).

Przedstawianie dalszych przykładów ilustrujących założenia edytorskie miałyby się z celem. Egzemplifikacja najzupełniej wyrwykowa, pochodząca z bliskich sobie chronologicznie, lecz różnych proveniencyjnie wypowiedzi, potwierdza sąd wyjściowy: kłopoty i niejasności terminologiczne tkwią u samego początku prób porozumiewania się edytorów i tekstologów. Oczywiście jest zatem, w przekonaniu piszącego te słowa, potrzeba przyjrzenia się raz jeszcze zarówno niektórym terminom jak i stanowiskom wypowiedzanym językiem tej terminologii; chociaż propozycje z tego oglądu wynikające będą najczęściej polemiczne w stosunku do ujęć dotychczasowych.

Rozważania należy jednak rozpocząć nie od dyskusowania potocznie stosowanej terminologii, lecz — odwracając niejako porządek i propozycje terminologiczne pozostawiając do okazji innej wypowiedzi — zając się obserwacją zjawisk, których nie wyważono dostatecznie w dotychczasowym postępowaniu edytorów i w koncepcjach tekstologów.

Spróbujmy punkt wyjścia znaleźć w analizie cytowanego już fragmentu programu edytorskiego „Biblioteki Pisarzy Polskich”, gdzie redaktorzy zakładali, że pragnąc spełnić podstawowy postulat dyscypliny, przygotowują czytelnikowi naukowemu dokument literacki „w jego nieskażonej postaci, takiej, w jakiej wyszedł spod pióra pisarza i funkcjonował wśród współczesnych”: Z pary sądów historycznych zestawionych nieopozycyjnie: „tekst autentyczny” — „tekst funkcjonujący współcześnie”, zajmiemy się tym drugim.

Określenie „tekst funkcjonujący współcześnie” jest mało precyzyjne, bowiem obszar współczesności (autorskiej?) można pojmować bardzo elastycznie, a ponadto stanowi ono determinant mało pojemny. Znacznie bardziej interesujące perspektywy poznawcze uzyskujemy przez rozszerzenie zakresu tego pojęcia, odrzucając ów nie dający się bliżej sprecyzować wyznacznik współczesności. Przez funkcjonowanie społeczne rozumieć chcemy te wszystkie wybrane fazy bytu historycznego, w których

dany utwór wchodził poprzez swój tekst do kanonu tradycji literackiej. Zdajemy sobie sprawę, że popularność czytelnicza utworu biegnie zazwyczaj meandrami, czasem bardzo kapryśnie. Mogą to być odcinki historycznie i niezbyt długie, i odległe od siebie w czasie. Może ów konkretny tekst literacki rozpocząć swą funkcję społeczną wcale nie współcześnie, nie równoległe do czasu powstania. Historyk literatury obcuje z takimi zjawiskami często, są one powszechnie znane. Te granice umownej chronologii, przykrojonej do pojęcia „współczesności” (rozumianej historycznie), wymykać się muszą raz po raz, nie są kategorią, która by przylegała do badanej rzeczywistości, są wreszcie wyznacznikiem naukowo raczej jałowym. Tekst funkcjonujący np. czterysta lat, żywy w tradycji — powiedzmy — przez lat trzysta, na swoją „współczesność” może wyliczyć dwa do czterech dziesiątków lat. Natomiast poza proponowanymi przez formułę granicami znajduje się olbrzymia nadwyżka, którą, nie wiadomo dlaczego, tekstolog miałby zbagatelizować.

Pozostając wszakże przy zredukowanym formalnie, a w istocie poszerzonym pojęciu: „tekst społecznie funkcjonujący” — spostrzegamy złożoność zjawiska, jakie jest wyznaczane przez to pojęcie. Problematyka wiążąca się z całym kompleksem zagadnień doń przynależnych interesować powinna przede wszystkim historyka literatury, edytor zaś ma obowiązek zgromadzić i zbadać wszystkie świadectwa dające odpowiedź nie tyle na pytanie, jak dany utwór funkcjonował w swej historycznej karierze, ile przede wszystkim na pytanie: w jakiej postaci, tj. w jakim tekście.

W praktyce edytorskiej rzadko spotyka się tekst, który by wszedłszy w obieg w postaci utrwalonej i powielonej drukiem (czasem tylko w powieleniach rękopiśmiennych, co stanowiło cechę charakterystyczną całych epok literackich, nawet już po wprowadzeniu druku) — pozostał w swym bycie społecznym historycznie nie zmieniony. Przeciwnie, obserwujemy często, że teksty na skutek różnorodnych kolei losu podlegały przemianom, drogą ingerencji autorskich lub pozaautorskich.

Autorską gospodarke tekstem w fazie jego „życia społecznego” oraz płynące stąd konsekwencje praktyczne dla wydawcy omówić wypadnie później. Jest to zjawisko dobrze znane, występujące zwłaszcza w okresach politycznego i obyczajowego ostracyzmu, nietolerancji, wyrażające się przez samocenzurę, wybiegi autora dla zmylenia cenzury oficjalnej, a w wypadkach skrajnych — chęcią unicestwienia własnego pisarstwa, itp.

Przemiany tekstu już funkcjonującego, których powodem jest ingerencja pozaautorska, wymagają nieco dokładniejszej eksplikacji. Najogólniej biorąc, wyliczyć tu można takie czynniki, jak: przekształcające się historycznie normy językowe, jakimi posługują się kolejni wydawcy,

oraz tychże wydawców osobiste upodobania językowe, deformacje (najczęściej kastracje, rzadziej zmiany tzw. realiów) z ręki cenzorów, przystosowania społeczne, aktualizujące tekst do nowych warunków politycznych czy obyczajowych.

Sytuację pierwszą najprzystępniej prezentują uwagi Stanisława Pigońa o postępowaniu warszawskiego wydawcy pism Aleksandra Fredry z 1871 roku:

wydanie Wójcickiego (jeżeli ono Wójcickiego) wykazuje w tekście utworów znacznie większą ilość drobnych odmianek. Drobnych, ale charakterystycznych i nie pozbawionych pewnej konsekwencji, a więc nieprzypadkowych. Wydawca kierował się pewną zasadą, którą nietrudno odczytać z charakteru przeprowadzonych zmian. Idą one mianowicie głównie w kierunku unowocześnienia i znormalizowania tekstu, ścierania zeń patyny i różnych znamienych odrębności; wydawca usuwa starzyzny językowe i indywidualne właściwości stylistyczne autora⁷.

Dalej przytacza Pigoń obszerną, wielokierunkową egzemplifikację zabiegów modernizacyjnych i odmładzających dawnego wydawcy.

Przykładem innym, kwalifikującym się jako szczególne zjawisko w praktykach edytorskich, jest przestosowanie tekstu w myśl odmiennej koncepcji gruntowania tradycji literackiej. Dostarcza go preparatorski zabieg Tadeusza Sinka przeprowadzony na tekście *Iliady*. Sinko dokonał w tłumaczeniu Franciszka Ksawerego Dmochowskiego, funkcjonującym przeszło sto lat, rewizji tekstu literackiego, motywując swe postępowanie, jak niżej:

Kamieniem obrazu dla wielu krytyków Dmochowskiego było to, że on, zwyczajem współczesnych, łatinizował wszystkie nazwiska bóstw greckich, nazywając Zeusa — Jowiszem, Herę — Junoną, Aresa — Marsem, Pozejdona — Neptunem, itd. Nazwiska te w tym wydaniu z powrotem zhellenizowano, przy czym trzeba było nieraz cały wiersz lub dwuwiersz przerobić. Także w niektórych wypadkach, w których Dmochowski źle oddał sens Homera, dociągnięto przekład do oryginału.

Dociągnięć tych (pomijamy już znaczne skrócenia przekładu Dmochowskiego) dokonywał wydawca dość bezceremonialnie, co uwidacznia już pierwszy wiersz epepei:

D m o c h o w s k i

Achilla śpiewaj, Muzo, gniew obfity w szkody,

S i n k o

Gniew Achilla, bogini, głos obfity w szkody,⁸

⁷ S. Pigoń, *Spuścizna literacka Aleksandra Fredry*. Warszawa 1954, s. 54.

⁸ Homer, *Iliada*. W przekładzie F. K. Dmochowskiego. Zrewidował, wstępem i komentarzem opatrzył T. Sinko. Wyd. 7, ze zmienionym wstępem Wrocław 1950, s. LXXII. BN II, 17.

Losów cenzorskiej deformacji doświadczył np. jeden z epitrów Krasickiego w wydaniu Lewentalowskim. Nie tylko wyłączono go z cyklu, w którym przez kilkanaście wydań zbiorowych (począwszy od edycji F. K. Dmochowskiego z 1802 r.) się pojawiał, lecz pomieszczony w tomie 4, między szczytkami utworów niepewnego pochodzenia, w grupie zatytułowanej *Pisma różne* — w czterech miejscach utracił fragmenty, jakie uznano widać za niebezpieczne dla całości imperium rosyjskiego. W sumie skreśliła cenzura 39 wersów⁹. Oto ostatni z usuniętych fragmentów tekstu, inwektywa na panujących tyranów, którym przeciwstawia się władców łagodnych i dobrych:

Tyran, wzniosły na tronie wśród poziomej rzeszy,
Widzi skłonione karki, co je jarzmo tłoczy,
Pasie nędznych widokiem jadowite oczy.
Czuje, ale to czucie krótkie, bo gwałtowne.
Przystępy zbójcy ludu przemocą warowne.
Przecież tyran niestety, a gdy lud uciska,
Więcej wewnątrz utracą, niż powierzchownie zyska.
Równość duszą wolności, a cnota ją wzburza,
Rzecz publiczna jej własna, niewolnikom — cudza.
Gdzie pan mówi: to moje, swobodny: to nasze.
Czujcie, ziomki, szacowne przywileje wasze¹⁰.

W pozaautorskich przemianach tekstu, wymienionych jako kategoria ostatnia, charakteryzujących się przystosowaniem utworu do aktualnych warunków politycznych, obserwujemy sytuacje szczególne, o zasięgu społecznie znaczącym, proponując nazwanie tego procesu folkloryzacją tekstu literackiego. Dla jaśniejszego wytłumaczenia zjawiska posłużę się wypadnie kilku przykładami.

W roku 1816, po Kongresie Wiedeńskim i utworzeniu Królestwa Polskiego, Alojzy Feliński opublikował w „Pamiętniku Warszawskim” wiersz pt. *Hymn na rocznicę ogłoszenia Królestwa Polskiego, z woli naczelnego wodza wojsku polskiemu do śpiewu podany*. Wiersz, do którego melodię ułożył Jan Kaszewski, był rzeczywiście śpiewany na rozkaz księcia Konstantego w wojsku polskim i opiewał m. in. w refrenie „anioła pokoju” — Aleksandra I, króla polskiego:

Przed Twe ołtarze zanosim błaganie,
Naszego króla zachowaj nam, Panie!¹¹

⁹ Zob. I. Krasicki, *Dzieła*. T. 4. Warszawa 1878, s. 404—406.

¹⁰ Wiersz z cyklu „listów poetyckich”, zatytułowany: *O obowiązkach obywatela. Do Antoniego Hrabiego Krasickiego*. Usunięte z niego zostały wersy: 17—24, 39—52, 67—72, 86—96. Cyt. za: I. Krasicki, *Satyry i listy*. Opracował Z. Goliński. Wrocław 1958, s. 157—158. BN I, 169.

¹¹ Zob. *Zbiór poetów polskich XIX w.* Ułożył i opracował P. Hertz. T. 1. Warszawa 1959, s. 300 (tu publikacja tekstu pierwotnego).

Nim jeszcze dobiegło końca panowanie cesarskiego króla Polski, *Hymn* został parokrotnie strawestowany. W późniejszych wersjach utracił strofy czczące cara oraz zmienił refren:

Przed Twe ołtarze zanosim błaganie,
Ojczyznę, wolność zachowaj nam, Panie!¹²

— lub: „racz nam wrócić, Panie!” Był też przez cały wiek XIX jakby nieoficjalnym hymnem narodowym, a popularność jego w czasie ostatniej wojny znowu się nasiliła. Wiersz pełnił zupełnie inną funkcję niż w zamiarze autorskim leżało: z lojalistycznego, wiernopoddańczego hymnu przerodził się w potężną pieśń patriotyczną, dzięki zmianom, jakich dokonał inny autor, i wszedł do trwałej tradycji na następne stulecie.

Nieco innym meandrem, lecz także bardzo charakterystycznym, chociaż reprezentującym zjawiska nie tak trwałe, jak wiersz *quasi-Felińskiego*, przewinęła się historia tzw. *Hymnu do miłości ojczyzny* Krasickiego. Polityczna kariera tej oktawy przypadła na dwa ostatnie dziesięciolecia stanisławowskie, kiedy w ulotnych rękopiśmiennych zbiorach pieśni wiersz występował wraz z dodatkową oktawą, wzmacniającą jego patriotyczną wymowę i przekształcającą go w pobudkę wojenną¹³. Razem ze znaną powszechnie oktawą *Święta miłości...* śpiewano również następującą apostrofę do wolności:

Wolności, której dobra nie docieka
Gmin jarzma zwykły, nikczemny i podły!
Cecho dusz wielkich, ozdobo człowieka.
Strumieniu cnoty zaszczycony źródły!
Tyś tarczą twoich Polaków od wieka,
Z ciebie się pasmem szczęścia nasze wiodły.
Większaś nad przemoc! a kto ciebie godny,
Pokruszył jarzmo albo padł swobodny¹⁴.

Obydwie oktawy stanowią zamknięte struktury i są całościami artystycznie autonomicznymi, ale obydwie zostały wyjęte z poematów: pierwsza z *Myszeidy* (pieśń IX, w. 33—40), druga z *Wojny chocimskiej* (pieśń V, w. 105—112)¹⁵. Taka niespodziewana kontaminacja dokonana być mo-

¹² Później w miejsce strof odrzuconych wprowadzono dwie nowe, autorstwa A. Goreckiego, oraz zmieniono melodię (na nutę znanej pieśni kościelnej *Serdeczna matko...*).

¹³ Zob. R. Wołoszyński, *Tadeusza Mikulskiego rozprawa o hymnie „Święta miłości kochanej ojczyzny...”*. „Pamiętnik Literacki” 1959, nr 3/4, s. 94—95.

¹⁴ Cyt. za: I. Krasicki, *Dzieła*. Edycja nowa i zupełna. Przez F. Dmochowskiego. T. 1. Warszawa 1803, s. 202.

¹⁵ Należy przy tej okazji raz jeszcze sprostować zasiedziałą w badaniach i powtarzaną wielokrotnie wersję, jakoby *Hymn do miłości ojczyzny* wprowadził Krasicki do poematu heroikomicznego. Rzecz miała się akurat przeciwnie: odczytana w Warszawie u króla (1774) w pierwszej (różniacej się od tej, która jest

że „w dniach wzrastającego napięcia walki wolnościowej, w latach 1793—1794”, kiedy „jakiś amator, a zarazem znawca poezji Biskupa Warmińskiego wydobyl ją z nieudalęgo poematu epickiego o Chodkiewiczu i połączył z *Hymnem do miłości ojczyzny*”¹⁶. Przez czas wprawdzie krótki, ale w dziejach narodu ważny, pełniła ona funkcję pobudki wojennej — funkcję zupełnie szczególną, a bynajmniej przez autora ani zamierzoną, ani przewidzianą. Nie zaszły zmiany w samym tekście, lecz oktawy otrzymały (najprzód tylko jedna, później połączone) byt samodzielny wraz z odrębnym tytułem, co stanowi komponent wiersza wcale niebłahy.

Zjawisko w paru przykładach przedstawione, zapewne nie nagminnie występujące, nazwijmy je szczególnym, kiedy tekst w trakcie społecznego funkcjonowania ulegając pozaautorskim przemianom (jak wiersz Felińskiego, jak owe dwie oktawy wyjęte z dwóch bardzo różnych poematów) uzyskuje byt samodzielny, niespodziewanie wysoką rangę, wykracza znacznie poza wyznaczoną mu przez autora rolę, staje się utworem zamkniętym — zjawisko to w rozważaniach uogólniających problemy tekstologiczne nie może być pominięte. Odrzucamy już bałamutną wersję, pomawiającą Krasickiego o włączenie oktawy o miłości ojczyzny do *Myszeidy* (choćby sprawa miała się odwrotnie) — nie przysłoby żadnemu z wydawców na myśl, by *Hymn do miłości ojczyzny* jako całość autonomiczną wymazać z twórczości Krasickiego, by osadziwszy go z powrotem w *Myszeidzie* skazać w tej funkcji na niebyt, odzegnać się w ten sposób od faktu historycznego, którego kwestionować nikt nawet nie próbował. A zjawisko to zarejestrowała historia również w tej szczególnej wymowie, że konfiskacie rosyjskich cenzorów podlegały wydania *Grammatyki* Kopczyńskiego, gdzie wiersz ów znalazł się jako egzemplifikacja toku wykładowego¹⁷.

publikowana obecnie) redakcji *Myszeis* miała zapewne tę właśnie, jedną z wielu dygresyjnych oktaw, która wyjęta z poematu dla swoich walorów liryczno-patriotycznych i ogłoszona osobno w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” (1774, t. 10, cz. 2) bez wiedzy autora, a następnie w osobnej ulotce — zrobiła karierę błyskotliwą, awansowała do rangi pieśni Szkoły Rycerskiej. Nie została jednak usunięta z poematu, który drukowano w roku następnym (grudzień 1775) w tekście — jak się przypuszcza — odmiennym od owego prezentowanego królowi latem 1774. Ostatnio J. Willaume („*Jeszcze Polska...*”. W: S. Russocki, S. K. Kuczyński, J. Willaume, *Godło, barwy i hymn Rzeczypospolitej. Zarys dziejów*. Pod redakcją B. Leśnodorskiego. Warszawa 1963, s. 187) dowodzi, jakoby apostrofa ta napisana została specjalnie dla Szkoły Rycerskiej, sugerując na podstawie opinii innego historyka, że po upadku państwa szybko utraciła popularność, ponieważ wiązano ją tradycyjnie właśnie z Korpusem Kadetów.

¹⁶ Wołoszyński, *op. cit.*, s. 95.

¹⁷ Zob. S. Pigoń, „*Występne*” książki. W: *Z dawnego Wilna. Szkice obyczajowe i literackie*. Wilno 1929, s. 59—60.

Dodać należy jeszcze jeden przykład, zbliżony w swej funkcji do poprzedniego. Jest nim mianowicie historia oficjalnego po odzyskaniu niepodległości hymnu narodowego. Zachodzi tu okoliczność gdzie indziej nie spotykana: *Mazurek Dąbrowskiego* nie tylko na mocy tradycji i obyczaju, lecz państwowym aktem prawnym został zatwierdzony w określonej oficjalnie postaci tekstowej¹⁸. Ten utwór także w zmiennych kolejach historycznych funkcjonował i funkcjonuje obecnie w postaci znacznie odmiennej od oryginalnej redakcji autorskiej Józefa Wybickiego.

Dobrane jednorodnie przykłady, wyznaczające zjawisko, które nazwailiśmy folkloryzacją tekstu literackiego o konkretnym autorstwie, mające rozpoznaną w szczegółach historię, posiadają specjalnie jaskrawą wymowę. Przypomnieliśmy je, aby wykazać, że tekst funkcjonować może w licznych wariantach, uzyskanych bądź przez zmianę poszczególnych wersów, bądź przez dowolne zonglowanie i zestawianie odpowiednio dobranych jego części, może być utworzony z drobnych fragmentów wyjętych z wielkich całości artystycznych i funkcjonować z powodzeniem, otrzymując stempel społecznej sankcji. Historia wiersza Felińskiego wskazuje nadto, że może dokonać się wolta wyznaczająca utworowi krańcowo odmienną wymowę ideową, nadać inne znaczenie polityczne niż to, jakiego nosicielem był tekst prymarny, w „postaci takiej, w jakiej wyszedł spod pióra pisarza”¹⁹.

Pojęcia folkloryzacji tekstów nie można wiązać z zabiegiem, jaki od

¹⁸ Zob. „Dziennik Urzędowy Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego” 1927, poz. 191. — „Dziennik Urzędowy Ministerstwa Oświaty” 1948, poz. 159: Rozporządzenie Ministra z 20 czerwca 1948.

¹⁹ Wielofunkcyjność dzieła sztuki w warunkach odmiennych częściowych rozwiązań w stosunku do kształtu prymarnego jest na ogół znana. Szczególnie jaskrawo, bo przekornie w historycznych losach, ilustrują to przypadki posągu Nerona. Zwyczajem przez cesarów przyjętym kazał Neron wystawić sobie w Rzymie kolosalny posąg, który wkrótce zaczął ulegać licznym mêtamorfozom, by w końcu, już po całkowitym zniszczeniu, użyczyć swej nazwy zbudowanemu w jego sąsiedztwie teatrowi Flawiuszów, zwanemu stąd Koloseum. A. Krawczuk (*Neron*. Warszawa 1965, s. 315) pisze: „Wespazjan kazał zdjąć głowę Nerona i osadzić na jej miejscu głowę boga słońca. Hadrian przesunął kolos o kilkadziesiąt stóp, aby dać więcej miejsca nowo wznoszonej świątyni. Cesarz Kommodus, panujący pod koniec wieku II, uczynił z posągu swoją podobiznę, ale od razu po jego śmierci przywrócono głowę Słońca. Kolos runął i został przetopiony w średniowieczu”.

Z bliższych piszącemu doświadczeń nasuwa się literacki przykład wielofunkcyjności utworu prezentowany przez panegiryczny wiersz M. Molskiego *Do JOJMć Księcia Ignacego Krasickiego arcybiskupa gnieźnieńskiego* (Bibl. Ossolineum, rkps 6811 I, s. 499—501), który po rychłej śmierci adresata skierowany został do następcy Krasickiego, tj. do I. Raczyńskiego. Zob. M. Molski, *Pisma z pośmiertnych rękopisów*. Zebrał W. Radliński. T. 2. Warszawa 1865, s. 120—123.

czasu do czasu obserwuje się w praktyce wydawniczej, zabiegiem sztucznym, na tanie efekty obliczonym, produkującym zbiorki poezji jednego pisarza, ale poezji pociętej na sztuki i zaprezentowanej w postaci wymików (oktaw, czterowierszy, dystychów *etc.*), jakoby dla odkrycia i zadokumentowania jakiejś interesującej tendencji tkwiącej w jego twórczości, tendencji dotąd rzekomo nie dostrzeganej. Stempel drukarski nie oznacza automatycznie stempla społecznej akceptacji, wejścia do tradycji. Inny oczywiście, bo odwrócony, zabieg stanowią próby tworzenia słowników tzw. zwrotów ulotnych, ponieważ czynność ta jest systematyzowaniem i zbieraniem owych lapidarnych literackich wypowiedzi, które już utrwaliły się w tradycji kulturowej danego języka narodowego.

Na zjawisko społecznego usankcjonowania dzieł literackich w ich postaci nieoryginalnej, tj. nie w autentycznych tekstach autorskich, należy zwrócić uwagę baczniejszą nie tylko ze względu na argumentację obalającą założenie o niezmienności tekstu w postaci takiej, w jakiej wyszedł on spod pióra pisarza i funkcjonował wśród współczesnych, lecz także dlatego, że zjawisko to zawiera ważki sygnał w kwestii wyboru tekstu do publikacji. Zwłaszcza gdy w polu obserwacji tekstologa znajduje się żywa tradycja literacka, budząca aktualny interes społeczny.

Recepcja pewnych dzieł literackich, funkcjonujących w określonym kształcie (*resp.* w określonych kształtach), składa się na proces, jaki by się chciało porównać do reakcji łańcuchowej. Dzieło wchodzi bowiem poprzez kolejne ogniwa do świadomości odbiorców biernych i czynnych, kształtuje wyobraźnię i świadomość artystyczną wielu nieraz pokoleń twórców. Powołanie się na edytorskie zdobycze w zakresie restytucji oryginalnych tekstów autorskich niektórych bardzo znanych i w powszechnej świadomości tkwiących utworów Mickiewicza, jak *Oda do młodości*, *Reduta Orzona*, a także paru amplifikacji fragmentów *Pana Tadeusza*²⁰ — powinno dostatecznie uświadamiać to zjawisko. *Oda do młodości*, odmieniona przez Konrada Górskiego przywróceniem autorskiej postaci tekstu²¹ — boć chyba kwestionować samego przewodu mickiewiczolodzy nie próbują, tak jest precyzyjny i przekonujący — funkcjonowała przecież w świadomości bardzo powszechnej przez wiele pokoleń w określonym, „dawnym” tekście. Czy wydawca i filolog mogą się czuć uprawnieni (w imię czego? — że dają kształt lepszy artystycznie, bardziej logiczny?) do zahamowania ciągu historycznej recepcji? Na pewno nie są w stanie go odwrócić²².

²⁰ Omawia je wszystkie K. Wyk a („*Pan Tadeusz*”. T. 2. Warszawa 1963).

²¹ Zob. K. G ó r s k i, *Historia tekstu „Ody do młodości” i próba jego ustalenia*. „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 3. Przedruk w: *Z historii i teorii literatury*. T. 2. Warszawa 1964.

²² Na zjawisko to zwracałem uwagę w związku z propozycjami dotyczącymi

Spróbujmy powołać się na zjawisko bardzo bliskie wspomnianemu wyżej. W rozwoju języka obserwuje się jako naturalny — proces leksykalizacji pewnych wyrazów i zwrotów, nie tyle na mocy jakiejś wewnętrznej logiki przemian języka, ile przez „zasiedzenie się” wskutek powszechnego (lub względnie powszechnego, tzn. tylko w jakiejś grupie społecznej) używania²³. Analogia tkwi w istocie zjawiska, a nie w możliwościach oddziaływania na zjawisko. Edytor posiada praktycznie sposób, by swój wybór przeprowadzić, jeśli znajdzie poparcie wydawcy, natomiast językoznawca konkretnego procesu nie zahamuje, może tylko oświadczyć swój protest i wstrzymać się od używania danych zwrotów czy słownictwa.

Zamykamy w tym miejscu wstępne uwagi na temat pojęcia „tekst funkcjonujący” (z zaniechaniem wąskiego, o nikłej przydatności, określenia „funkcjonujący współcześnie”) — sygnalizując konsekwencję tego zjawiska dla refleksji edytorskiej: miejsce w tradycji utworu o określonym tekście.

Z kolei wypadnie przejść do omówienia pojęcia „tekst autorski” czy też „oryginalny tekst autorski”. (Termin „oryginalny” w rozumieniu „autentyczny” oznaczać może także pewną umowność, ponieważ za produkt taki uznać by należało wyłącznie autograf, skoro nawet najpieczołowiczej doglądany przez autora w trakcie procesu wydawniczego produkt książkowy niemal z reguły wnosi do tekstu elementy obce.) Pojęcie to jest rozciągle, ogarnąć ma przecież dynamiczny proces powstawania utworu literackiego — rozciągliwy w czasie i przemianach, jakim utwór w trakcie powstawania zazwyczaj podlega. Oznacza to, że tekst autorski konkretnego utworu może istnieć w licznych wariantach (jako tekst) w obu fazach swego istnienia: przed publikacją i po publikacji. Sytu-

tekstu podstawowego dla wydań pism XBW: *Nad tekstami Krasickiego. Studia*. Wrocław 1966, s. 256—259. (Maszynopis pracy doktorskiej powstał w r. 1960.) — Podkreśla to zjawisko w życiu utworu Wyka (*op. cit.*, t. 2, s. 36). To samo zapewne miał na myśli Pigoń (*Spuścizna literacka Aleksandra Fredry*, s. 67) pisząc o manipulacjach odmładzających, jakich dokonywano na pismach Fredry: „Za cenę kilku retuszów można było szatę słowną komedii w podaniu scenicznym jako tako uwspółcześnić, usunąć znad dzieła wrażenie zabytku. Ale dzisiaj, po pięciu ćwierciach wieku, jest to już niemożliwe i niepotrzebne”.

²³ Z. Klemensiewicz (*Mickiewicz w dziejach języka polskiego*. W zbiorze: *O języku Adama Mickiewicza. Studia*. Wrocław 1959, s. 477) pisał o tych znanych powszechnie i będących w użyciu zwrotach, że „żyją już własnym, samodzielnym życiem, mają znaczenie w dużej mierze niezależne od pierwotnych związków kontekstowych, w pewnym sensie leksykalizują się, czy może słuszniej: prowerbializują, paremizują”. — Trudno sobie dziś wyobrazić (w moim pokoleniu), by kto powiedział: „Młodości, dodaj mi skrzydła” — jak proponuje nowy tekst *Ody do młodości*.

acja pierwsza — ewolucja tekstu odbywająca się w trakcie powstawania utworu uznawana bywa za zjawisko normalne i wówczas mówi się o konceptach, szkicach, brulionach, różnych redakcjach *etc.*, natomiast o sytuacji drugiej, kiedy autor zmienia tekst utworu w kolejnych publikacjach, mówi się zwykle, że autor posiada żywy stosunek do własnej twórczości bądź do określonego utworu, co ma walor czegoś w rodzaju uogólnienia teoretycznego. O ile zjawisko pierwsze nie budzi — poza sprawami warsztatowymi — dyskusji, o tyle drugie, równie często w doświadczeniach wydawców spotykane, od dawna wywołuje kontrowersyjne zdania. Powstaje bowiem generalny, szczególnie zawikłany, problem edytorski: co właściwie jest tekstem, za którym by się należało jako za podstawą wydania opowiedzieć.

Obie te sytuacje można uprościć wprowadzając określenie pomocnicze: „tekst określonej fazy twórczej”. Termin „oryginalny tekst autorski” jest bardzo obszerny i choć wyznacza ściśle pewną „jakość” tekstu, tzn. wyłącza dopatrywanie się w nim naleciałości innych rąk, to w postępowaniu zakłada się, iż rozpoznanie oryginalności należy do wstępnych czynności badawczych edytora. Edytor zaś nader często dysponuje kilkoma tekstami autorskimi, których autentyczność nie podlega dyskusji, a teksty te różnią się pomiędzy sobą — choćby nawet tylko nieznacznie. Utrwalają różne fazy twórcze wyznaczające dynamikę kształtowania się danego dzieła literackiego. Dodatkowa komplikacja powstaje, gdy nie da się ustalić kolejności chronologicznej wprowadzanych zmian przy doraźnym, nie dość konsekwentnym, czy wręcz kapryśnym kontakcie twórcy z utworem.

Niekwestionowanym prawem autora, będącego suwerennym gospodarzem dzieła, jest ingerencja we własny tekst, przez co tworzy on nowe (tj. odmienne) jakości literackie. Edytor natomiast znajduje się w sytuacji przymusowej — zadaniem jego jest dać do publikacji jeden tekst — dokonywa zatem różnych manipulacji intelektualnych, by poddać temu obowiązkowi. Obserwuje się praktyki bardzo rozmaite, przy użyciu różnorodnej argumentacji. Można by tutaj cytować rozbieżne sądy związane z tekstami tego samego utworu literackiego, zrezygnuje jednakże, bez wprowadzenia dyskusji, które nieraz przeradzają się w osobiste utarczki, przedstawić parę typowych argumentacji dotyczących pisarstwa najwybitniejszych przedstawicieli polskiej literatury.

Stanisław Pigoń pod kątem przydatności edytorskiej rozpatruje sytuację wydania pism Fredry z 1880 roku. Jakkolwiek ukazało się pośmiertnie, w formowaniu jego brał udział Fredro przez to, że zostawił „szczegółowe instrukcje dotyczące zawartości, układu, tytułu, nawet piśmowni planowanego wydania”. Mając na względzie ten udział autorski w przygotowaniu edycji, Pigoń stawia następujące pytania:

jak się ustosunkować do tych zaleceń autora zawartych na arkuszach z poprawkami? Czy przyjąć je co do litery jako wyraz woli, która jest poza dyskusją?²⁴

Na autorskie żądanie usunięcia przedmowy do pierwszej edycji z 1826 r. badacz odpowiada:

Uszanowalibyśmy w ten sposób jego wolę, ale przystonilibyśmy zarazem jego oblicze twórcy, a z dwóch obowiązków opieki nad spuścizną literacką ten jest nam ważniejszy: nie zubożać osobowości twórczej autora²⁵.

Edytor przedstawia kilka kategorii zmian projektowanych przez Fredrę do kolejnego wydania — i za każdym razem odpowiada: nie. Świadomość poznawczych walorów tych pism w całym bogactwie ich historycznego bytu przeciwstawiona została woli autorskiej, o której powiedziano wyżej, że jest poza wszelką dyskusją. Powtórzyć wypadnie w dłuższym cytacie całą argumentację Pigionia:

Dzieła Fredry stanowią fundament repertuarowy komedii klasycznej, dają wyraz pewnej minionej już epoki obyczajowej, grane być mogą tylko stylowo. W takim zaś razie każdy retusz, który nam ów styl może zasłonić, jest już zbędny, co więcej, jest szkodliwy. Dzisiaj ma dla nas wagę wyłącznie pierwszy tylko stempel; wrażliwi jesteśmy w komedii Fredry właśnie na ów bukiet przeszłości i nie chcielibyśmy go zatracać. Trwałe pomniki sztuki działają przecież także przez swą patynę dawności; nie wyszłoby im na korzyść, gdyby się starać o przywrócenie im świeżości właściwej nowym odlewom brązowym. Nie godzi się więc również i z dzieła Fredry zdejmować patynę czasu, owszem, utrzymać ją trzeba w całej pełni uroku. Także oczywiście w wyrazie słownym. W nim zaklęta jest spora część powabu, nęcącego do zasmakowania w tym świecie piękna.

Wniosek z tych wywodów jest krótki, dostatecznie chyba uzasadniony i zrozumiały. Nie będziemy respektować tych zabiegów odmładzających, jakie na własnych dziełach podobało się przeprowadzać sędziwemu Fredrze. Szatę językową jego dzieł pierwszego okresu utrzymamy w kroju pierwotnym, bez późniejszych na niej naszywek²⁶.

W stanowisku Pigionia względ estetyczny wysunięty został na plan pierwszy, tym razem przed argument o poznawczym walorze dzieła, w jego postaci pierwotnej wyrazistszym. Argument wrażliwości na historycznie zdeterminowany kształt dzieła, na stempel dawności, oznacza w tej wypowiedzi postawę badawczą.

Inne, bo odmiennej próbie argumentacji filologicznej poddane, jest postępowanie wydawcy dzieł Norwida w zakresie utworów spełniających jednorodne (lub zbliżone) warunki filologiczne.

[Niektóre wiersze] znajdują się w paru (kilku) równoległych tekstach, prawie zawsze różniących się od siebie mniejszymi lub większymi odmian-

²⁴ Pigoń, *Spuścizna literacka Aleksandra Fredry*, s. 17, 59.

²⁵ *Ibidem*, s. 60.

²⁶ *Ibidem*, s. 67.

kami (inne słowa albo ich porządek, inne obrazy itp.), dochowanych jednak w różnych kontekstach i rozmaitego rodzaju przekazach.

— i dlatego po rozróżnieniu i sklasyfikowaniu wszystkich przypadków owej „wielokontekstowości” jedną z grup wydzielono na podstawie następujących przesłanek:

tekst autonomiczny — starannie przestyliizowany, rozbudowany albo zredukowany — zostaje włączony, jako konkretne ogniwo dialektyczne, do *Vademecum*, czyli do osobnego cyklu poetyckiego, który należy traktować nie tylko jako ciąg utworów autonomicznych (z jakich zostało zbudowane), ale również jako swoistą całość poetycką²⁷.

Po czym Juliusz Wiktor Gomulicki wymienia sporą liczbę wierszy, które postępowaniu takiemu poddano.

Ten sposób dialektycznego myślenia, fetyszyzujący dynamikę ciągłych przemian — jest przeciwstawieniem metody proponowanej przez Pigionia, i przed Gomulickim miał swoich prekursorów. Podobne rozwiązania po wielopróbnym doświadczeniach i żywej, kilkadziesiąt lat trwającej dyskusji przyjęto w stosunku do dwóch redakcji wiersza *Do autora trzech Psalmów* Słowackiego: jednej opublikowanej jeszcze za życia poety oraz drugiej, odnalezionej w autografie znacznie później, będącej wyrazem ostrzejszej polemiki literackiej z autorem *Psalmów przyszłości*²⁸. Podobnie ogłoszone zostały równolegle dwie redakcje *Warszawianki* Wyspiańskiego: według pierwszego wydania z 1898 r. oraz „redakcja ostateczna” z lat 1901—1906²⁹. Postępowanie takie może się wydać

²⁷ C. Norwid, *Dzieła zebrane*. Opracował J. W. Gomulicki, T. 1. Warszawa 1966, s. 892, 893.

²⁸ Obie redakcje ogłosił J. Kleiner (w: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*. T. 7. Lwów 1930, s. 433—455; wyd. 2: Wrocław 1956, s. 259—291), przedstawiając szczegółowo dzieje utworu i wzajemny stosunek tekstów. Następnie redakcje te, w kolejności odwrotnej niż w wydaniu Kleinera, ogłosił J. Krzyżanowski (w: J. Słowacki, *Dzieła*. Wydanie przygotowane przez Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza. Wyd. 3. T. 1. Wrocław 1959, s. 253—276 (teksty), 341—342 (nota)). W notce wydawniczej uzasadniał to postępowanie w taki sposób: „Tekst pierwszy [według pierwodruku A. Małeckiego z nie znanego dz'śiaj źródła], całkowicie wykończony, odtwarzający płomienny rewolucjonizm poety, uchodzi słusznie od lat stu za jeden z najwymowniejszych manifestów postępowej myśli romantycznej i jest dziełem powszechnie znanym. Ten właśnie взгляд, obok chronologii, każe wysunąć go na miejsce pierwsze i naczelne. Tekst drugi, krótszy i późniejszy [według pierwodruku z 1848 r., jaki ukazał się w Lipsku], w dynamice rewolucyjnej słabszy, przygotowany do druku przez poetę [?], stanowi również całość artystycznie wykończoną”. Wyniki późniejszych badań każą wprawdzie zmodyfikować tę ostatnią konstatację, nie zmienia to jednak wartości cytatu dla dokumentowanej tezy.

²⁹ L. Płoszewski (w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*. T. 1. Kraków 1964, s. 477) charakteryzował obie redakcje następująco: „Wyspiański przygoto-

w poszczególnych wypadkach nawet uzasadnione. Jest to jednak tylko wybieg wydawcy świadczący o jego bezradności, technicznie rzadko dopuszczalny — ograniczać się może do wydań specjalnych, gdyż przeznaczona do szerszego obiegu czytelniczego edycja tego rodzaju praktyk unieść nie jest w stanie.

Kazimierz Wyka w studiach o tekście *Pana Tadeusza*, odsłaniając wielkie bogactwo przemian tekstowych, jakim podlegał poemat w trakcie powstawania, a także i późniejsze autorskie zmiany czy inkrustacje dokonywane w utworze już po jego ogłoszeniu — wysuwa propozycję, która na tle przyjętego obyczaju wydawniczego i praktyk dość powszechnych wydaje się Wyce niejaką herezją. Pisze on mianowicie, że wobec bardzo skomplikowanej sytuacji tekstowej arcydzieła można by tekst, jaki w pewnym momencie autor uznał za dojrzały do publikacji, zaprezentować dzisiejszym czytelnikom:

Interwencje poety w tekst *Pana Tadeusza*, nieraz w ostatnim momencie wprowadzane, muszą być całkowicie uszanowane w wydaniu naukowym, w wydaniu krytycznym. Nie uważałbym jednak za świętokradztwo tekstologiczne edycji poematu, w której zostałyby całkiem wiernie — lub wedle wyboru zaproponowanego przez wydawcę — powielony tekst redakcji rękopiśmiennej poematu, tej, w której był on oddany do drukarni³⁰.

Autorska gospodarka w tekście następuje zatem sytuacji złożonych, co więcej, zawikłanych, dla tekstologa wszakże nie do ominięcia i — jak widać z paru przedstawionych przykładów, problemy te bywają rozmaicie rozwiązywane. Jest to stwierdzenie truistyczne, a ilustracja wskazać miała tylko pewne kierunkowe tendencje proponujące różne rozwiązania. Ta truistyczna konstatacja winna być potraktowana jako przesło wyводу prowadzącego do rozpatrzenia sytuacji, w której pewna zgodność poglądów na założenia badawcze i na rządzące tekstologią normy poczyną się łamać pod naporem bogactwa indywidualnych sytuacji tekstowych, pod naporem zróżnicowania poszczególnych, niepowtarzalnych (historycznie niepowtarzalnych) — jak się czasem zdawać może — okoliczności.

Owo niekwestionowane prawo w sensie najszerszym, bo i formalnym, i swobody twórczej, to prawo autora do zmian we własnym tekście. Do obowiązku wydawcy należy poszanowanie woli autorskiej w tym działaniu. Problemowi woli autorskiej, która jest zjawiskiem zmiennym, podle-

wywał drugie wydanie *Warszawianki* po dwóch przeszło latach, w ciągu których wydał kilka dramatów i dwa poematy; miał już większe doświadczenie wierszopisarskie. Znaczna część zmian wypłynęła z jego nowych intencji artystycznych, ma charakter formalny”.

³⁰ Wyka, *op. cit.*, t. 2, s. 37.

gającym dynamice psychologii twórczości, poświęcono sporo miejsca w dyskusjach szczegółowych. Wychodzono bowiem z założenia, że bez pomyślnego rozwiązania tego zjawiska, bez znalezienia właściwego klucza do opanowania pojęcia, bez uchwycenia go w pewne tryby, z jakich by się nie wymykało, bez ujęcia go w ściśle definiujące kategorie — edytor pozostanie w świecie chaosu, skazany na rozstrzygnięcia subiektywne, indywidualnie dyktowane, co postępowanie to z góry by niejako dyskwalifikowało, ujmowało mu powagi czynności badawczych.

Wnikliwie i szeroko — w dyskusji z propozycjami innymi, posiłkując się bogatą egzemplifikacją zaczerpniętą z materiału wielkiej klasyki literackiej — przedstawił tę problematykę Konrad Górski. Wyszedł on z podstawowego rozróżnienia: formalno-prawnej woli autorskiej i twórczej woli autorskiej. Argumentacja przebiegała w ten sposób, żeby wyeliminować z obrębu zastosowań edytorskich zjawisko pierwsze, natomiast skupić uwagę i zabiegi badawcze na wydobyciu z gamy autorskich interwencji tylko tych dokonań, które by wyrażać miały żywy, twórczy stosunek autora do własnego dzieła. W brzmieniu pełnym rekapitulacja Górskiego jest następująca:

1. Do nie kwestionowanych przez nikogo zasad edytorskich należy poszanowanie woli autora, jeśli chodzi o ostateczny kształt, jaki pragnie on nadać tekstowi swego dzieła.

2. Przez wolę autora należy rozumieć jego intencję twórczą w chwili tworzenia dzieła, ewentualnie w okresie jego doskonalenia, jeśli autor okazuje nadal dla tegoż dzieła żywotne zainteresowanie.

3. Nie należy zaś uważać za wolę autora braku przeciwdziałania z jego strony, czy nawet prawno-formalnej zgody, gdy w technicznej pracy nad publikacją dzieła biorą udział osoby postronne i wprowadzają do tekstu różne zniekształcenia języka i treści, znajdujące się w wyraźnej sprzeczności z intencją twórczą autora w chwili powstawania dzieła³¹.

Z przedstawionej propozycji wyciągnąć należy wniosek nasuwający się formalnie, jak zazwyczaj wówczas, kiedy mamy do czynienia z propozycjami dotyczącymi faktów humanistycznych: jeśli nakreślono koncepcję rozróżnienia woli formalno-prawnej i woli twórczej, to naturalnym porządkiem nasuwa się problem, jak rozpoznać twórczą wolę autora w gospodarzeniu własnym tekstem i odróżnić ją od woli nietwórczej.

Zmącić porządek zaproponowany jest zbyt łatwo, jednym lub drugim przykładem ukazując komplikacje, jakich układ Górskiego nie eliminuje i pozostawia wydawcę w bezradności lub przynajmniej w rozterce. Przede wszystkim należy powrócić do zjawiska określonego jako for-

³¹ K. Górski, *Co rozumieć należy przez wolę autora przy sporządzaniu poprawnej edycji tekstu*. W zbiorze: *Z polskich studiów slawistycznych*. T. 2. Warszawa 1958. Przedruk w: *Z historii i teorii literatury*, t. 2, s. 279—280.

malno-prawna wola autora i wyłączyć z terenu rozważań te wszystkie sytuacje, które muszą obowiązywać edytora. Jak długo pisarz żyje, a i później, jak długo władają prawami autorskimi jego spadkobiercy, publikowane być mogą dzieła tylko w takim kształcie, jakiego życzy sobie autor lub właściciel praw spadkowych. Sytuację tę zabezpieczają przepisy o prawie autorskim. Oznacza to, że tekstolog formalnie wkraczać może dopiero po wyekspirowaniu terminu określonego ustawowo, że przedtem jest wyeliminowany przez prawo z działania. Eliminacja prawna bądź tylko znaczne ograniczenie praktycznego działania edytora nie oznacza bynajmniej usunięcia pewnych zjawisk z pola widzenia tekstologa. Obserwować on może wiele faktów na bieżąco, co daje mu dodatkową orientację w okolicznościach tych wszystkich ciśnień zewnętrznych, jakim poddawana jest twórczość pisarska. Równoczesność taka stwarza okazje do zbierania nawet osobistych enuncjacji na konkretne tematy — jednym słowem, tekstolog uzyskuje w takiej sytuacji na ogół lepsze warunki poznania tych wszystkich zjawisk towarzyszących pisarstwu, a poszerzających horyzont badawczy, niż wydobyć może z przysypanego kurzem dokumentu historycznego³². Chociaż współczesność wymyka się z kręgu działania praktycznego, pozostać powinna materią dla refleksji teoretycznej na pierwszym niejako miejscu i przez poznawanie różnorodności indywidualnych sytuacji refleksję tę wzbogacać.

Dla Górskiego pojęcie woli formalno-prawnej nie, sprowadza się do aspektu wyżej określonego, lecz wyznaczać ma także zjawiska, które należy nazwać raczej współdziałaniem z autorem (z całkowitą autorską aprobatą) niż udziałem w pracy nad publikacją dzieła. Tu — by pozostać w kręgu *Pana Tadeusza* — zakwalifikować należy *casus* współpracy Stefana Witwickiego, co sam Mickiewicz w przypisach do poematu skwitował. Tego typu współdziałania nie należy kwalifikować przecież jako pracy technicznej, przez którą zazwyczaj rozumie się ingerencje redaktorskie, nawet cenzury, zmiany bezwiedne dokonywane przez kopistów, itp.

Nadto Górski identyfikuje wolę autorską z intencją twórczą w chwili tworzenia, ewentualnie doskonalenia dzieła. Kolidują tych dwóch zjawisk łatwo uświadomić, powołując się na przykład zaczerpnięty z książki Wyki o *Panu Tadeuszu*, gdzie autor wysuwa propozycję restytucji pewnego fragmentu na rzecz integralnego tekstu poematu, mianowicie przywrócenia poematowi epilogu nocnej wyprawy Tadeusza do pokoju Teli-

³² Wystarczy tu powołać się np. na dzieje przemian *Cichego Donu* M. Szolcowa. Wydawca jest w stanie prześledzić okoliczności towarzyszące poszczególnym fazom zmian, nie może natomiast ogłosić tekstu innego, niż wskaże żyjący autor.

meny (w ks. III, w. 790—800), który to fragment Mickiewicz usunął podobno za namową Witwickiego i spowodował szczerbę uderzającą w lekturze uważniejszego nieco czytelnika. Wyka proponuje przywrócenie owych wierszy:

Brak tego ustępu czyni przecież nieuzasadnionymi psychologicznie i obyczajowo pretensje cioci Telimeny do młodzieńca [...]. Zdaniem moim nie ma żadnych podstaw, ażeby w przyszłych edycjach poematu ustęp ten pomijać; cały ten przypadek filologiczny przypomina sprawę „strofy pocałunkowej” z *Dziadów*³³.

Kolizja oczywista. Jeśli nawet pojęcie intencji twórczej utrzymać w kategoriach estetycznych, to pojęcie woli twórczej jest kategorią z zakresu psychologii twórczości i pozostaje — w przekonaniu piszącego te słowa — poza rygorami kontroli naukowej³⁴.

W materii tej Julian Krzyżanowski ma zdanie odmienne niż Górski:

We wszystkich przypadkach tego rodzaju [tj. kiedy dokumentacja tekstowa jest skomplikowana] o wyborze i wyglądzie tekstu decyduje wola wydawcy, a nie autora, jakkolwiek odległość obydwu tych osób powinna być minimalna. Wydawca naukowy, dziedziczący prawa autorskie (on przecież otrzymuje honorarium za pisarza, którego prawa wygasły), bierze na siebie ogromną odpowiedzialność moralną, musi mianowicie znać na wylot wydawanego autora, jego życie i zwyczaje literackie, jego intencje, jego słabe strony, nade wszystko zaś winien pamiętać, że jest wykonawcą jego woli, i zapomnieć o własnych ambicjach poprawiania go [...]³⁵.

Stanowisko Krzyżanowskiego nie przekonywa. Mniejsza o rzekome dziedzictwo praw autorskich, co by się wyrażać miało w pobieraniu honorarium za autora (przecież wydawca pobiera wynagrodzenie za własny wkład pracy!), mniejsza też o odpowiedzialność moralną, bo przecież postawa intencjonalnie najczystsza nie jest żadną gwarancją poprawnego postępowania naukowego ani nawet logicznego myślenia. W sednie propozycji Krzyżanowskiego, rozwiązującej — zdawać by się mogło — ten węzeł gordyjski jednym cięciem, tkwi przecież tautologia. Mówi on, że

³³ Wyka, *op. cit.*, t. 1, s. 28—29, przypis.

³⁴ W dyskusji nad książką Wyki poruszyłem ten problem w sformułowaniu podobnym jak wyżej, na co autor napisał m. in. (odpowiedź na zbiorową recenzję studium o *Panu Tadeuszu*, w: „Pamiętnik Literacki” 1935, z. 3, s. 266): „czy intencja twórcza oznacza to samo co wola autorska? Chyba nie, i sam dr Goliński doskonale pokazuje na przykładzie odrzuconego przez Mickiewicza zakończenia księgi III, jak intencja twórcza może wejść w kolizję z wolą autora. Powtarzam wszakże — nie wiem”. Zamierzeniem moim w zestawieniu opozycyjnym dwóch faktów literackich, kwalifikowanych jako wola autorska i intencja twórcza, było przekonać, że obydwa pojęcia dla potrzeb tekstologii są minimalnie przydatne, że otwierają drzwi do nikąd.

³⁵ J. Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*. Wrocław 1966, s. 447.

o postaci wydawanego dzieła, o wyborze jego kształtu podstawowego przeznaczonego dla odbiorcy, o jego wyglądzie „decyduje wola wydawcy”, ale też postępowanie to jest uwarunkowane (moralnie?) przekonaniem, że tenże wydawca jest wykonawcą woli autorskiej. Wydaje się, że w tym stanie rzeczy nie posunęliśmy się ani o krok naprzód i w dalszym ciągu tkwimy przy problemie woli autorskiej, proponowanej zazwyczaj jako uniwersalny klucz do zagadnienia wyboru tekstu podstawowego.

Sprawę woli autorskiej poruszył Dymitr Lichaczew w dyskusyjnym artykule o tezach Górskiego. Operując przykładem głośnej historii przemian, jakim pod piórem Tolstoja ulegała *Wojna i pokój*, a więc sytuacją literacką o znaczeniu szczególnym dzięki randze autora i dzieła — Lichaczew wykazywał z powodzeniem, iż wola twórcy jest zjawiskiem, które postępowaniu badawczemu wymyka się całkowicie. Propozycję swoją skierował natomiast w inną stronę, mianowicie przyjęcia kryterium estetycznego za wyznacznik optymalnej jakości dzieła, ujawnionej przez odpowiednią analizę³⁶. Do propozycji tej przyjdzie powrócić.

Jeśli klucz Górskiego wymyka się z rąk, to przecież nie dlatego, że, w wielu przypadkach, jakimi posłużyć się można, zacytujemy dokumenty świadczące, iż autor przejawiał w tym samym względzie zmienną wolę, od wprowadzania zmian bardzo drobnych aż po decyzje eliminujące całe połączenie własnej twórczości, chociaż unicestwić dzieł już opublikowanych nie był w stanie. Wiele takich historycznie zaświadczonych przypadków jest dobrze znanych i nie kontrsytuacjami należy operować, by uchwycić na nowo sedno sprawy. Wszelkie poszukiwania rozwiązań utykają wobec faktu, że problematyka sprowadza się do sprzężenia nierozdzielnego dwóch zjawisk. Po pierwsze — praktyki, jaką narzuca społeczna potrzeba swobodnego obiegu i funkcjonowania dzieł wchodzących do tradycji współczesnej wydawcy, po prostu potrzeba publikacji, które powinny być dla czytelnika jednoznaczne tekstowo; po drugie — teoretycznego uzasadnienia, jakie by zawrzeć można było w formule w miarę zwartej, pozwalającej wyeliminować całkowicie subiektywizm z działania wydawcy, uniknąć więc zarzutu, że wymyka się ono postępowaniu naukowemu.

Sięgnijmy znów do propozycji Krzyżanowskiego, który wskazując na ewidentne przykłady równoległego istnienia kilku odmiennych tekstów tego samego utworu literackiego, stwierdza po prostu, iż wydanie krytyczne „jako tekst główny i podstawowy podaje [...] tekst wybrany przez wydawcę, który wybór ten musi naukowo uzasadnić” (co chyba oznacza, że w wydaniu popularnym jako tekst jedyny). Wskazówką bar-

³⁶ Zob. D. Lichaczew, *Wola autora i dociekliwość badacza*. „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 1.

dzo ogólną ma być obyczaj edytorski z lepszym lub gorszym powodzeniem stosowany od bardzo dawna:

Tradycyjnie przyjmuje się tutaj wydanie ostatnie drukowane za życia autora jako wyraz jego woli. Zasady tej jednak nie należy stosować rygorystycznie, bo znane są wypadki, kiedy autor, zwłaszcza płodny i często wznawiany, nie miał ani czasu, ani ochoty robić korekty wydania ostatniego, albo też zmieniał swój stosunek do własnego dzieła i dobrowolnie je ubożył lub zniekształcał³⁷.

Nie posunęliśmy się ani o jotę w stosunku do propozycji Górskiego, argumentacja Krzyżanowskiego bowiem wskazuje na istniejące, choć bliżej nie określone zjawisko woli autorskiej nietwórczej, a w każdym razie nietwórczego, chociaż czynnego, stosunku do własnego dzieła, czego wydawca nie powinien respektować. Wiadomo doskonale, że każdy wydawca, podobnie jak i badacz, przestaje się liczyć z tego rodzaju wolą autorską i zastrzeżeniami, kiedy tracą moc przepisy prawne, czego najlepszym dowodem są zainteresowania badawcze dla całych połąci twórczości pisarskiej, których autor się wyrzekł, chociaż nie potrafił ich zniszczyć. Franciszek Dionizy Kniaźnin w słowie do czytelnika umieszczonym na wstępie *Poezji* pisał z zażenowaniem, ale bardzo świadomie:

Na podchlebny rozkaz tak zacnych i wysokich osób zebrane tu poezje wydaję. Wciągnąłem tu niektóre i z dawniej wysłych, co poprawić lub przerobić można było, tak dalece, iż nie umieszczonych w tym zbiorze nie chciałybym mieć za swoje: ani sądzę, żeby kto życzył ich sobie, chyba z krzywdą autora i swojego w tej mierze smaku. Wstyd mię przeszłych edycji, a osobliwie biednych owych *Erotyków*, gdzie *vox, vox, praetereaque nihil*, pióro tam suche, dziecinne, bez sił i bez tego wszystkiego, co wiek Stanisława ozdobnym czyni. Ten mój wstyd i szczere jego wyznanie niech będzie ofiarą z mej strony życzliwą tak dla literatury krajowej, jak i dla tych wszystkich, których niewprawne jeszcze pióro mogłoby równie jak moje żałować rychłego nazbyt wydania surowych pierwiastków³⁸.

Wyznanie takie jest dzisiaj dla historyka literatury wskazówką na temat ewolucji poglądów estetycznych Kniaźnina, dla wydawcy zaś — tylko sygnałem ogólnym, że kolejne edycje jego pism mają lub mogą mieć ślady autorskiej gospodarki tekstami.

Z przedstawionego powyżej stanu świadomości edytorskiej na temat tej czynności, jaką nazywa się wyborem i ustanowieniem tekstu, nie wynikają propozycje, których by nie można zakwestionować z całym

³⁷ Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 446—447.

³⁸ F. D. Kniaźnin, *Do czytelnika*. W: *Poezje*. Edycja zupełna. T. 1. Warszawa 1787, s. VIII. Kniaźnin pisze przede wszystkim o tomiku *Erotyków*, który ukazał się drukiem u Grölla w 1779 roku.

przekonaniem. Wydaje się, że szkopułem wikłającym całą problematykę i przesuwającym ją poza kategorie dyskusji naukowej jest archaiczne w sposobie stawianie pytań na temat zjawiska będącego przedmiotem operacji intelektualnych. Ambicją poznawczą było bowiem zawsze wyznaczenie definitywnego tekstu dzieła literackiego, który miał być zaprezentowany i dany czytelnikowi zarówno naukowemu jak i popularnemu, a w dzisiejszych warunkach społecznych — masowemu odbiorcy. Przekonanie o potrzebie konstrukcji tekstu definitywnego (formułowane czasem jako działanie rekonstruujące) łączyło się z naturalnym kolejnym przesłem tego rozumowania, że ma to być tekst wyznaczający optymalną jakość dzieła literackiego, a ustalony raz na zawsze, otrzymał nazwę „*ne varietur*”, tekst kanoniczny. Czy na tej koncepcji nie zawążyła poza wymogiem praktycznym (nie można drukować dla masowego odbiorcy paru odmian tekstowych dzieła literackiego) postawa przyjęta z doświadczeń religijnych i prawnych?

W dziedzinie pierwszej — pisze Krzyżanowski — dzieła wchodzące do „kanonu” ksiąg biblijnych, o ile przynosiły teksty błędne, stawały się źródłem takich czy innych herezji. W dziedzinie drugiej zniekształcone teksty kodeksów prawnych wiodły do wyroków niesprawiedliwych. Wskutek tego Kościół rzymski wprowadził w stosunku do *Biblii* zasadę wydania *ne varietur*, przynoszącego tekst, który nie może ulegać zmianom ³⁹.

Postulat *editio ne varietur* — jest postulatem panującym na terenie naszych doświadczeń edytorskich. Przekonanie takie wyraził Kleiner, przystępując do wydania *Dzieł wszystkich* Słowackiego:

Celem edycji niniejszej jest dać kompletny, opracowany krytycznie tekst dzieł Słowackiego, doprowadzony do postaci, jaką mu naprawdę wyznaczyły zamierzenia twórcze poety. W zakresie tekstu ma być ona według intencji wydawców (czy i w wykonaniu, to przyszłość okaże) *editio ne varietur* ⁴⁰.

Tak samo u progu wydania pism Fredry stwierdzał Pigoń:

W pracy nad wydaniem naukowym dzieł Fredry, przy krytycznym ustaleniu tekstu definitywnego, *editio ne varietur*, szczególnie obcesowo narzuca się zagadnienie: co tu wziąć za tekst podstawowy. Stary to i wciąż jeszcze doraźnie odnawiany problem ⁴¹.

Wyka na temat *Pana Tadeusza*:

Słowem, tekst ostateczny poematu traktujemy jako sprawę otwartą. [...] Polemika, jaką wywołały zawarte w tym szkicu spostrzeżenia, może być

³⁹ Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 451.

⁴⁰ J. Kleiner, [O metodach wydania „*Dzieł wszystkich*” Słowackiego] W: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*. Wyd. 2. T. 1. Wrocław 1952, s. I.

⁴¹ Pigoń, *Spuścizna literacka Aleksandra Fredry*, s. 51.

traktowana jako wstępne ogniwo polemiki na temat, jak w edycji całkowicie krytycznej powinien wyglądać tekst definitywny poematu⁴².

Przekonanie o celu edytora, sprowadzającym się do wypreparowania tekstu *ne varietur*, zwłaszcza w tzw. wydaniach akademickich, dzieli cała, bardzo ruchliwa wydawniczo i teoretycznie tekstologia radziecka⁴³.

Podstawowy błąd w stawianiu pytania o rekonstrukcję (*resp.* konstrukcję) tekstu definitywnego tkwi w przekonaniu o uniwersalnym poznaniu istniejącym potencjalnie w metodach badań literatury. Wobec przedmiotu, którym się operuje przy opracowaniu edycji, tj. wobec tekstu, nie stawiano przez bardzo długi okres pytania o jego istotę. Dopiero niedawno podjęte zostały próby określenia, czym właściwie jest przedmiot tych manipulacji intelektualnych i poznawczych. Dyskusję otworzył Kazimierz Wyka, po nim podjął ją Konrad Górski.

Definicje tekstu dzieła literackiego będą się zawsze różnić w zależności od tego, jak się będzie chciało definiować samo dzieło literackie, którego wieloaspektowość w badaniach literackich kwestionowana nie bywa. Rzecz polega na tym, by określić, co w utworze literackim pragnie się widzieć dla konkretnych potrzeb badawczych jako jego cechę ontologiczną. Dzieło literackie może być przecież rozpatrywane jako komunikat językowy, zamknięty system językowych znaków brzmieniowych, przedmiot swoiście zorganizowany artystycznie, wytwór ludzkiej myśli, fakt historyczno-społeczny itp.

Propozycje pojmowania terminu „tekst”, jakie pojawiły się we wspomnianej dyskusji, propozycje przez ich autorów ugruntowane oraz wszelkie inne zanegowane dyskusyjnie — różnią się od siebie w zależności od tego, co każdy z autorów pragnąłby w definicji dzieła literackiego uznać za cechę konstytutywną, co w dziele literackim jest poznawczo dostępne i poznawczo wartościowe. Obydwie wspomniane definicje (Wyki i Górskiego) odczytują dzieło literackie jako docelową strukturę oraz jednocześnie jako swoiście uformowany, niezmienny kształt artystyczny. Toteż według Wyki

Tekst jest to wytwór materialny stanowiący fundament bytowy każdego dzieła literackiego i polegający na zespole reprezentatywnych wobec języka i intencji twórczej znaków, jakie pierwszy utrwalił autor i jakie dają się powielać⁴⁴.

Przecież w gruncie rzeczy definicja Wyki zawiera element wyznaczników dzieła literackiego, które daje się odczytać i ze stanowiska poetyki

⁴² Wyka, *op. cit.*, t. 2, s. 37—38.

⁴³ Zob. Z. Goliński, *Wybrane problemy tekstologiczne w pracach radzieckich*. „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 3.

⁴⁴ Wyka, *op. cit.*, t. 2, s. 18. Podkreślenie w tekście oryginału.

lingwistycznej, i ze stanowiska swoistego determinizmu psychologicznego, zawartego w formule o jego reprezentatywności wobec intencji twórczej autora. Definicja Górskiego zakłada dwa rozumienia terminu, mianowicie:

1. Tekst jest to ostateczny kształt językowy nadany dziełu przez autora w wyniku twórczego procesu i wyrażający tę realizację intencji twórczej, na której osiągnięcie pozwoliły warunki powstawania dzieła i możliwości pisarskie tegoż autora;

2. tekst jest to graficzne utrwalenie wyżej określonego kształtu językowego, czyli po prostu zapis językowo-brzmieniowej warstwy utworu; możliwe dzięki współczesnej technice utrwalenie kształtu językowego dzieła za pomocą płyty gramofonowej czy taśmy magnetofonu nie ma z tym znaczeniem nic wspólnego⁴⁵.

Obcujemy w tej koncepcji z utrwaleniem graficznym ostatecznego kształtu językowego nadanego dziełu — jako z punktem dojścia procesu twórczego wyrażającego intencję twórczą przykrojoną do potencjalnych możliwości pisarza. Oznacza to, że wszelkie pośrednie kształty językowe (nie będące ostatecznymi), wyrażające różne fazy intencji twórczej w trakcie (nie tylko w wyniku) procesu twórczego, jako tekst kwalifikowane być nie mogą. Ostateczny produkt twórczego procesu może być poznawalny tylko przy założeniu, że przez „ostateczny” rozumieć będziemy chronologicznie ostatni. Możemy wyznacznik taki przyjmując tylko ze stanowiska jakiejś określonej poetyki, która by zakładała ostateczność pewnych struktur dzieła, wyznaczających optymalny wynik twórczego procesu.

Wydaje się, że definiowanie pojęcia „tekst” można sprząć z próbami definicji „dzieła” — ale jednocześnie w ten sposób znaleźć się w punkcie wyjścia badań literackich. Toteż Kazimierz Wyka na zakwestionowanie swej definicji odpowiedział bardzo prosto:

Przypuszczam, że krzyżują się tutaj dwa punkty widzenia. Ze stanowiska potrzeb tekstologa-wydawcy pojęcie intencji twórczej nie jest konieczne, obejdzie się on bez niego. Ze stanowiska potrzeb tekstologa-interpretatora, który jako pewną całość do zbadania traktuje zarówno to, co autor uznał i przekazał definitywnie, jak to, co zamierzał i odrzucił, jest to pojęcie — moim zdaniem — wręcz niezbędne. Więcej. Tekstologowie pierwszego typu jakże często nim się posługują, tyle że pod maską, anonimowo. W szerszej dyskusji gotów jestem to udowodnić, także i dlatego do niej zapraszam⁴⁶.

Przedmiot dyskusji sam się eliminuje, jak widać z dotychczasowej linii rozumowania niniejszego. Nie trzeba się wzajemnie przekonywać,

⁴⁵ K. Górski, *Dwa podstawowe znaczenia terminu „tekst”*. W zbiorze: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*. Wrocław 1966, s. 315—316.

⁴⁶ Wyka, odpowiedź na zbiorową recenzję, s. 266.

że tekstolodzy-wydawcy — jak nazywa ich Wyka — istotnie posługują się z reguły pojęciem intencji twórczej dla wsparcia dokonywanych zabiegów na tekście i przy wyborze tzw. tekstu podstawowego. Piszący te słowa jest przekonany, że postępowanie oparte na kryterium realizowania intencji twórczej kryje pod maską koncepcji zabiegi pozbawione w gruncie rzeczy rygorów metody. Natomiast uprawnienia badacza (choćby się miał nazywać tekstologiem-interpretatorem), który jako pole działania wyznaczył sobie rekonstrukcję dziejów powstawania i przemian dzieła literackiego, nie kładą tamy przed przyjęciem, bardzo właściwie uproszczonym, tego wszystkiego, co Wyka nazywać chce intencją twórczą. Jeśli badania programowo układają się po trójkącie: zapis — język — intencja, co oznaczać ma śledzenie również odpowiednich przekazów utworu, jak bruliony, czystopisy, egzemplarze korektowe, *editio princeps*, kolejne wydania z poprawkami autora — jednym słowem, wszystkie te utrwalenia wyznaczające kolejne fazy przemian, jakie w procesie twórczym uchwycić można na podstawie zachowanych materiałów tekstowych — do postępowania takiego nie ma potrzeby się wtrącać. Wydawca winien pozostać przy kategoriach opisu procesu zaświadczonego przez dokumentację materiałową, opisu tak pomyślanego, by jego subiektywna konstrukcja w jak najmniejszym stopniu mogła być narażona na krytykę, iż przez arbitralny dobór faktów uniemożliwia założone przez korzystającego z usług edycji postępowanie badawcze.

I w tym sensie — rozwiązań problemu, który tu jest dyskutowany, problemu pojęcia tekstu dla potrzeb wydawcy dzieł określonego pisarza, dla potrzeb tekstologii wydawniczej, nie należy łączyć z jednoznacznymi deklaracjami metodycznymi, nawet tak szeroko pojętymi, jak choćby kategorie opozycyjne metod poietocentrycznych i ergocentrycznych, zakładających bądź badanie genezy, bądź też struktur, procesu lub dzieła. Przegląd stanowisk wzajemnie kwestionujących wyniki swoich badań byłby tu zupełnie nie na miejscu. Samoświadomość metodologiczna winna się wiązać z postępowaniem tekstologa bardziej niż z działalnością przedstawicieli wybranej metody, których interesować mogą próby badań kierunkowo świadomie ukształtowane. Powinien on sprostać potrzebie badań literackich skupionych nad interpretacją poszczególnych wielkich dzieł, służyć dociekaniom nastawionym na syntetyczne badanie procesu literackiego. Rozwiązania tekstologa winny przekroczyć antynomię struktury i procesu.

Nie wystarczy bowiem tylko ten stopień refleksji krytycznej, który by pozwolił na polemiczne odcięcie się od propozycji dotychczas wysuwanych i od praktyki niemal powszechnej. Mianowicie zakładających konstrukcję jakiegoś tekstu idealnego, który by wyrażał jednocześnie wszystkie stany woli autorskiej, rozciągłej w czasie, a przejawiające się

w kolejnych utrwaleniach tych faz literackiego procesu twórczego, który by jednocześnie stanowił jakieś *optimum* intencjonalne na miarę możliwości autora (edytora?), który by także uniósł historyczne wrośnięcie w tradycję żywą, pulsującą przez pokolenia. Czy zadaniem tekstologa jest powoływanie bytów, co nie istniały nigdy?

Wydaje się, że edytor powinien mieć pełną świadomość trzech funkcji spadających na niego z tytułu wykonywania czynności wydawniczych, funkcji, jakich w jednym szeregu ustawić nie można. Winien on mieć świadomość, że:

1. Podstawowym jego zadaniem jest przygotowanie do wydania i wydanie tekstu, w czym skazany jest najczęściej z góry na postępowanie arbitralne, ponieważ socjologia wiedzy podpowiada, że jego, tzn. danego indywidualnego badacza, subiektywne uwarunkowanie poznawcze jest praktycznym kryterium decyzji wyboru, wobec której zostaje postawiony (spośród będących do dyspozycji tekstów należy wybrać na potrzeby wydania jeden).

2. Powołanie bytu, jakim ma być tekst kanoniczny, jest niemożliwe, gdyż powoływanie bytów idealnych nie leży w kompetencjach badacza, a tzw. tekst kanoniczny musiałby być funkcją rozciągniętego w czasie procesu powstawania i przemian dzieła. Chodzi tu o zjawiska nawet nie tyle skrajne, co częste: kiedy proces twórczy trwa całe lata, kiedy dzieło literackie powstaje w poświadczeniach różnych tekstów (niekoniecznie bardzo się różniących, czasem tylko w niuansach). Jakimi wyznacznikami ma się posłużyć edytor, by uzyskać pewność, co w poszczególnych fazach twórczych było realizacją intencji, a co już tą realizacją nie było, kiedy konkretyzacje autorskie zbliżały się do konkretyzacji odbiorcy, tzn. były zdystansowane, zupełnie odmienne niż w czasie tworzenia — nazwijmy je umownie — prymarnego. Przykładów dyskusji o pojedyncze słowa, wyrażenia, interpretację dałoby się mnożyć bez liku (twórczość Norwida, *Pan Tadeusz*).

3. Dzięki opanowaniu techniki edytorskiej można w sprzyjających warunkach, a więc przy zachowaniu względnie bogatej dokumentacji tekstowej, pokusić się o rekonstrukcję (empirycznie sprawdzalną w postaci swoistej partytury) procesu powstawania dzieła literackiego w jego tekstowych wyznacznikach — jako produktu pośredniego wiedzy o literaturze, który to produkt ma być udostępniony i przekazany dalszym zabiegom badawczym. W zależności od warunków i potrzeb można partyturę rekonstruującą rozbudowywać do maksimum bądź też odpowiednio redukować.