

Marek Troszyński

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

Colloquia Litteraria 1/1, 85-102

2006

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.

MAREK TROSYŃSKI

**JAK WYDAĆ WSZYSTKIE WIERSZE
JULIUSZA SŁOWACKIEGO?
ROZWAŻANIA NAD EDYTORSKIM „KANONEM”
WIERSZY SŁOWACKIEGO. CZĘŚĆ I¹**

1. ŻYWIÓŁ LIRYCZNY

Klasyczny schemat wydań dzieł zebranych jednego autora, którego twórczość obejmuje różne rodzaje i gatunki literackie, w tomie pierwszym (lub w tomach pierwszych) przewiduje publikację wierszy. Mówiąc o wierszach, mamy na myśli utwory literackie niewielkich rozmiarów posiadające wartość samodzielnej wypowiedzi, których ukształtowanie językowe pozwala je odróżnić od prozy². Ostateczną instancją, co należy za wiersz uznać, a co nie, jest autor, nawet jego kaprys. W przypadku autora, którego większa część do-

¹ Tekst powstał w wyniku opracowania koncepcji wydawniczych całej twórczości Słowackiego i został wygłoszony w lutym 2005 roku na zebraniu zespołu edytorstwa Instytutu Badań Literackich. Z tego powodu nie może odnieść się do nowego wydania wierszy Słowackiego (J. Słowacki, *Wiersze*. Nowe wydanie krytyczne, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005). Ten nieporęczny (i bardzo drogi) tom wydania określonego jako krytyczne (?) wymagałby solidnej analizy – już powierzchowne zapoznanie się z nim nasuwa wielorakie wątpliwości. Tom realizuje wiele pomysłów dotyczących kompozycji korpusu, sformułowanych w poniższym tekście, powielając jednak jawnie nietrafne rozpoznania poprzedników (na przykład klasyfikując liryk jako ogólnie *Przypowieści i epigramatów*). Przyjęte rozwiązania pozbawione są częstokroć wyczerpującej i rzetelnej dyskusji, rzeczowej argumentacji. Pomijając już kwestie „kanonu” wierszy – kompozycji lirycznego korpusu – powtórzono liczne błędy lekcji wydań wcześniejszych. Ograniczę się do najoczywistszych przykładów: „dzienną” zamiast „dziejów”, „zbrodni znów” zamiast „zbrodniarzów”, Błędy dostrzeżone przy bardzo powierzchownej lekturze niestety każą się spodziewać innych bardziej ukrytych i mniej oczywistych przykrych niespodzianek. Pisanie we wstępie (s. XXIV) o „skali i charakterze poczynionych innowacji i zmian różnej rangi i doniosłości” przy braku edytorskiej skrupulatności (pośpiech?) i rozważki budzi niepokój.

² Nie czyni się w niniejszym tekście przedmiotem osobnego rozważania kwestii definicji liryku, a w szczególności rozgraniczenia pola semantycznego terminu „wiersz” i „liryk”.

robku pozostała w pośmiertnych rękopisach, skazani jesteśmy na zastosowanie zespołu zewnętrznych kryteriów, które w zgodzie z duchem twórczości i epoki pozwolą na wydobycie poszczególnych obiektów obszaru badawczego zwanego ogólnie zespołem wierszy. Czy stan dzisiejszy wiedzy pozwala na dokonanie obiektywnej redystrybucji poszczególnych fragmentów rękopisu, szczególnie pod kątem wydzielenia z nich zespołu wierszy? W tym celu trzeba posłużyć się zbiorem kryteriów, które w znacznym stopniu – bo w zupełności nie pozbawią go nigdy – odbiorą arbitralnym decyzjom edytorskim znamię przypadkowości.

Zewnętrzne kryteria, stosowane łącznie lub rozdzielnie w rozmaitych konfiguracjach, służą zdyscyplinowaniu – ujednoczeniu edytorskich poczynań w stosunku do tekstów autora nieżyjącego. Podzielić je można na cztery grupy:

- kryteria gatunkowe (teoretyczne);
- kryteria edytorskie (pragmatyczne);
- kryteria estetyczne (chodzi o etap pracy nad utworem, nie subiektywną ocenę wartości);
- kryteria tradycyjne (sankcjonujące przyzwyczajenia czytelników).

Zastosowanie każdego z wymienionych kryteriów w praktycznej realizacji edytorskiej budzi spore wątpliwości, których pokonanie ze względu na konkretny cel pracy (edycja!) jest konieczne. Zastosowane kryteria wyodrębniają w efekcie bogactwo form – od przypadków czystych i niewątpliwych po przypadki graniczne, skrajne, wątpliwe. Nie wydaje się celowe zniwelowanie tego bogactwa formalnym wybiegiem, poprzez utworzenie na przykład kategorii zupełnie neutralnej, jakiejś „podstawowej jednostki edytorskiej” spełniającej zestandaryzowane wymogi określonej klasy czy grupy utworów. Wyodrębnienie takich jednostek dotyczyć by musiało całej twórczości, korpusu dzieł jednego autora; tutaj zajmujemy się tylko jej fragmentem – wierszami. To określenie – „wiersze” – będziemy stosować wymiennie na określenie liryków drobnych, zdając sobie jednocześnie sprawę z braku możliwości utożsamienia tych dwu zbiorów, wyodrębnionych na innych zasadach klasyfikacyjnych.

Niektóre z liryków stanowią wyraźnie wyodrębnione fragmenty innych, większych utworów. W dramatach pełnią funkcje swoistych cytatów lirycznych (np.: *Pieśń konfederatów z Księdza Marka*, kołę-

da ze *Złotej Czaszki*). Niektóre wiersze powstały wręcz w taki sposób, że decyzją autora wyjmowane bywały z większej całości i publikowane jako odrębna całość liryczna: tak na przykład poeta fragmentowi *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* nadał tytuł *Grób Agamemnona* i publikował wraz z *Lillą Wenedą* (o czym dokładniej niżej). Fragment zaś na przykład *Samuela Zborowskiego* wpisany w sztambuchu z pamięci – jest jego parafarazą. Przypadki tego typu odmian, powstające z różnych przyczyn (właśnie w efekcie przytaczania z pamięci czy też dalszej pracy nad brulionową lub gotową już wersją tekstu) wymagają odpowiedzi na pytanie, czy zasługują na uhonorowanie jako odrębne wiersze.

Jeśli dodać do tego wielokierunkową, wzajemną ekspansję poszczególnych rodzajów i gatunków literackich, w duchu konstytutywnego wszak dla romantyzmu sprzeciwu wobec tradycyjnego, sztywnego podziału, będziemy mieli obraz zaledwie podstawowych przyczyn trudności w określeniu kanonu. W tej wzajemnej ekspansji rodzajów i poszczególnych gatunków na swoje terytoria w twórczości Słowackiego, postrzeganego może najczęściej jako wybitnego i płodnego dramaturga, najbardziej zauważalna jest wszechobecność żywiołu lirycznego.

Truizmem jest stwierdzenie, że przenika on całą twórczość poety; obecny jest przecież nie tylko w lirykach, ale i w dramatach, powieściach poetyckich, poematach, wreszcie trudnych do ogarnięcia, określenia czy zdefiniowania fragmentach i urywkach – rozmaitych próbach i szkicach pisanych prozą i wierszem. Obok publikowanych tradycyjnie wśród wierszy tzw. listów poetyckich, wierszowanych przypowieści, wierszowanych dialogów, mamy przecież także teksty większych utworów, w których tkankę dramatyczną czy naracyjną poeta wplatał samodzielne, własne utwory liryczne. Zamknięte w większej całości mają również wartość utworów autonomicznych – ich sens, potencjał treściowy i interpretacyjny nie wyczerpują się w tym jednym intertekstualnym sąsiedztwie. Przynależność do liryki poszczególnych tekstów jest ostatecznie kwestią niezależnej, autorskiej deklaracji, której oczywiście nie może być w przypadku posthumów. Pragmatyczna próba ograniczenia pola badawczego w przypadku liryki do wierszy drukowanych osobno za życia, a więc wyodrębnionych z całą pewnością przez samego poetę jako autonomiczne jednostki, ograniczałaby tę twórczość w zakre-

sie liryki do 18 utworów, a więc około 10 procent całego dorobku lirycznego.

2. STRUMIEN TWÓRCZOŚCI

Drugim – może ważniejszym nawet – źródłem trudności jest wynikająca z temperamentu specyfika twórczości, a dokładniej – jej materialnego wyrazu, jakim jest zbiór rękopisów. W przypadku Słowackiego to właśnie ten nieokielznany żywioł twórczy, to bezprzeszanne notowanie z całkowitym lekceważeniem dla jakichkolwiek reguł i klasyfikacji, ta fascynująca heterogeniczność jednego, ale bogato rozgałęzionego (splątanego) strumienia twórczości jest zasadniczą przyczyną kłopotów edytorskich – także z kanonem wierszy, który podlega ciągłym przyptywom i odpływowom. Śmiem twierdzić, że w takiej skali, w takim stopniu nie są one obecne w przypadku twórczości innych wielkich epoki – Mickiewicza, Norwida czy Krasińskiego. Nie lekceważąc innych, występujących w przypadku edycji tych autorów problemów (wydanie mickiewiczowskich prelekcji paryskich!!!) nie mamy nigdzie takiego wpływu wizji edytorskiej na recepcję twórczości. Słowacki według Kleinera i Krzyżanowskiego, Słowacki Gubrynowicza i Małeckiego, Słowacki Pawlikowskich (by pominąć pomniejszych) różnią się między sobą znacznie.

Kwestia ustabilizowania kanonu wierszy jest w pomniejszeniu odbiciem problemu w skali makro – a więc dla edytora realnej konieczności delimitacji całego dorobku poety. Problem dotyczy nie tylko wierszy i również nie tylko (choć w przeważającej mierze) posthumów. A przecież taka delimitacja to dopiero wstępny etap czynności edytorskich. Redystrybucja poszczególnych fragmentów jako wierszy dokonuje przesunięć w strukturze całej twórczości, i zasadniczo praca nad wierszami może być odpowiedzialnie wykonana na sam koniec – jako ukoronowanie rozpoznania pozostałych, większych utworów.

Metodę pracy twórczej Słowackiego, jak też i jej technikę – materialny efekt w postaci notesów i luźnych kart poszczególnych rękopisów – oddaję za pomocą pojęcia „strumień twórczości”. Począwszy od pierwszego notesu, rękopisu zwanego nicejskim, a zawierającego juvenilia, do ostatnich pugilaresów mamy do czynienia ze swoistymi dowodami rzeczowymi na bezprzykładne uleganie przymusowi pisania – zapisywania, notowania. Od zawsze utwory

literackie w tych notesach sąsiadowały z prywatnymi zapiskami i notatkami o charakterze dziennikowym, zawsze było tam sporo rachunków i rysunków. Poeta miał tendencję do prowadzenia swoich „bałaganiarskich” zapisków, które można metaforycznie określić formułą przejętą z tytułu amorficznej prozy Białoszewskiego: *Szумы, zlepy, ciagi*.

Nic dziwnego, że próbujący potem oddzielić ziarno od rzekomych plew edytorzy, przejęci nieadekwatnym kryterium podziałów gatunkowych, rękopis *Raptularza 1843-1849* wydali pokawałkowany w 8 tomach; dla niektórych fragmentów w ogóle nie znalazło się miejsce.

3. RĘKOPIS DYSTRAKCYJNY

Rękopisy – czy to w zeszytach (poszytach), czy na luźnych kartach – poświęcane jednemu utworowi wkrótce stawały się odzwierciedleniem powszednich życiowych potrzeb, codzienności. Pojawiały się rysunki, zapiski, kolumny cyfr, rachunki, a rękopis zmieniał funkcję i pełnił rolę po prostu podręcznego papieru, na którym notowane były załączki pomysłów, całe zdania czy nawet skończone wiersze, jak się zdaje dzieła – wedle klasycznych reguł – autonomiczne. Wedle reguł klasycznych – ale tu mamy przecież do czynienia z temperamentem na wskroś romantycznym, którego twórczość uciskana w gorsecie klasycznych reguł stosowanych w edycjach musi się czuć jak burzliwa rzeka ujęta przez praktycznych, acz bezdusznych inżynierów w betonowe koryto.

Wygląd zewnętrzny rękopisów Słowackiego w sposób niezamierzony, podświadomy wyrażający temperament, skłonności i nawyki pisarza można określić słowem „dystrakcyjny”. Na dobrą sprawę w wielu przypadkach nie wiadomo, czy możemy mówić o trakcie głównym – od którego odbiegają boczne ścieżki myśli. Istotą są właśnie dystrakcje, te wszystkie „dziczki”, boczne pędy, przed którymi musi się cofnąć misja zbyt pedantycznego klasyfikatora. Odpowiedniejsza byłaby tu być może formuła Deleuze’a adaptowana przez Mikołaja Sokołowskiego zmagającego się z odmianami *Króla-Ducha*³.

³ Mikołaj Sokołowski, *Król-Duch Juliusza Słowackiego a epepeja słowiańska*, Warszawa 2004.

4. RĘKOPIS DYSTRAKCYJNY A POEMAT DYGRESYJNY

Ten dystrakcyjny charakter – nieład rękopisów – ma swoje *pendant* na płaszczyźnie świadomego aktu twórczego. Najbardziej ewidentnie uwidoczniają to poematy dygresyjne – których Słowacki na polskim gruncie był mistrzem. Były one dla autora czymś w rodzaju podręcznych notesów, w których, nie zwracając uwagi na konsekwencje wpływające z bardzo pretekstowo traktowanej fabuły czy narracji, wprowadzał w trybie literackim swoją obecność, swoją sytuację pisarską, dzień powszedni, kłopoty i zmartwienia. Utożsamiał w dygresjach „ja” literackie z własną postacią, ożywiał je własnym bytem i w jego imieniu się wypowiadał, w jego imieniu toczył boje z innymi, także nazywanymi z imienia bądź wskazywanymi przez jednoznaczne sugestie.

Poematy dygresyjne, które – w zgodzie przecież z formułą gatunku – zawłaszczają niefikcyjną rzeczywistość pisarza, każą trochę poważniej i mniej rutynowo potraktować jako kolejny po poemacie dygresyjnym, a logicznie z niego wypływający etap anarchizacji twórczości, rękopiśmiennej dystrakcji. To w obrębie twórczości poety, w jej ewolucji następstwo całkiem logiczne. Poeta rzucił się w wir poematu dygresyjnego, który obiecywał mu taką nieograniczoną wprost niezależność i swobodę. Ale wyrazem poczucia takiego prawdziwego wyzwolenia z klasycystycznych reguł, tego już znacznie przecież rozluźnionego gorsetu rodzajów i gatunków, był wielowątkowy rękopis. Nawiązywał nim do fenomenu literackiej sylwy, zjawiska znajdującego się wedle badaczy poza zasięgiem kategoryzacji rodzajowych czy gatunkowych, a więc dryfującego już ewidentnie w stronę niezależnego (od tradycyjnych podziałów) morza literackości, czy wręcz piśmienności.

5. ZAPOWIEDZI UTWORÓW CYKLICZNYCH

Z rękopisem dystrakcyjnym mamy do czynienia już w przypadku pierwszego znanego notesu, zwanego nicejskim. Inne rękopisy z tego okresu, który zaowocował całym szeregiem ukończonych i wydanych dzieł, miały charakter jednowątkowy. Totalna anarchia rękopiśmienna późnego Słowackiego została przygotowana także pewnymi tendencjami charakterystycznymi dla wcześniejszego, bardziej jeszcze „klasycznego” w prowadzeniu rękopisów okresu twórczości poety. Myślę tu o jego tendencji do planowania utworów cyklicznych – wpisującej się w prąd epoki tworzącej romantyczne cykle. Istniejące,

znane nam utwory zanurzane były w kontekście jakiegoś wielkiego zamysłu twórczego, który na ogół pozostawał w fazie intencjonalnej lub tylko częściowych realizacji. Czytelnik był informowany o zamierzonym kontekście, którego nie otrzymywał, a kolejne realizacje cyklu ukazywały się w chmurach kolejnych pomysłów, tworząc osobliwy korowód, w którym gotowe dzieła łączyły się z dziełami tylko pomysłanymi bądź ich fragmentami.

Znamy co najmniej trzy wyraźne autorskie deklaracje – obietnice tworzenia dzieł powiązanych w cykle.

Najpierw odczytywano taką intencję w wypowiedzi Trzeciej Osoby z Prologu *Kordiana* (1834) – szczątkowo zrealizowaną w *Balladynie*, *Lilli Wenedzie*, może także w dochowanych innych urywkach i fragmentach dramatycznych, jak *Jan Kazimierz czy Złota Czaszka*. Miała to być w przypisywanych poecie przez badaczy intencjach chęć stworzenia w literaturze polskiej dramatycznego cyklu analogicznego do Szekspirowskich kronik historycznych.

Zamiar ten w sposób już bardziej dosłowny został wyeksplikowany w liście dedykacyjnym z *Balladyny* z 9 VII 1839 roku. Znalazła się w nim informacja twórcy:

„że *Balladyna* jest tylko epizodem wielkiego poematu w rodzaju *Ariosta*, który ma się uwiązać z sześciu tragedii, czyli kronik dramatycznych. Cienie już różne ludzi niebyłych wyszły ze mgły przedstworzenia i otaczają mnie ciężką gwarzącą: potrzeba tylko, aby się zebrały w oddzielne tłumy, ażeby czyny ich ułożyły się w postacie piramidalne wypadków, a jedną po drugi (j garstkę na świat wypychać będą; i sprawdzą się może sny mego dzieciństwa⁴”.

Jak widać sam poeta w tym miejscu powołuje się nie na Szekspira ale raczej na *Ariosta*.

Umieszczony w rękopisie *Zawiszy Czarnego* (1844-45) fragment, traktowany i drukowany jako autonomiczny wiersz pt. *Śni mi się wielka a przez wieki idąca/Powieść* można odczytywać jako kolejną, trzecią już taką zapowiedź. Mimo określenia „powieść” – badacze sugerują, że w powstałym prawdopodobnie w 1844 i kontynuowanym 1845 dramacie chodzi również o cykl jakichś dramatów historycznych (Kleiner⁵).

⁴ J. Słowacki, *Balladyna*, [w:] *Dzieła wszystkie* pod red. J. Kleinera, W. Floryan, Wrocław 1956-1975, tom IV, s. 22 (dalej cytuję jako JSDW/tom/strona)

⁵ Juliusz Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, Kraków 1999, oprac. J. Star-nawski. Tom IV, s. 512.

Tym razem chyba słuszniej Sawrymowicz⁶ odczytuje ten wiersz jako bezpośrednią zapowiedź *Króla-Ducha*, tej „wielkiej, idącej przez wieki powieści” będącej przecież już w fazie wstępnych pomysłów. Sam zaś *Zawisza Czarny* – niezależnie od pojawiających się w jego rękopiśmiennym kontekście deklaracji – może być odczytywany jako ogniwo takiego wcześniej projektowanego cyklu – czy to zapowiedzianego w *Kordianie*, czy to anonsowanego w wierszu.

Wszeghogarniający żywioł twórczości poety podlegał tylko naturze jego kapryśnego temperamentu pisarskiego. Nie zwykł on czynić granic pomiędzy życiem a czynnościami pisarskimi, nie mogło mu tym bardziej zależeć na podkreślaniu autonomii poszczególnych utworów. Z czasem wręcz przeciwnie – zaczęło mu zależeć jakby na granic tych zacieraniu. To zacieranie granic jest następstwem opisywanego przeze mnie niżej „dryfu genetycznego”. Zjawisko to jest prawdziwą przyczyną ogromnych kłopotów przy próbach delimitacji utworów poety.

6. „DRYF GENETYCZNY” – CASUS PODRÓŻY WSCHODNIEJ

Zobaczmy na konkretnym przykładzie, jak wyglądały poszczególne nurty tego strumienia twórczości. Początkiem nurtu, o którym chcę mówić, jego źródłem jest *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*.

Ten pierwszy poemat dygresyjny, powstały w 1836 roku, nie doczekał się druku za życia autora – nie ma w ogóle śladów zabiegania o jego publikację. Wspaniały poemat pozostał w notatniku z podróży wschodniej. Dopiero w 1839 roku, oddając do druku napisaną rok wcześniej *Lillę Wenedę*, umieścił obok niej poeta fragment pieśni VIII *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* – jako osobny wiersz zatytułowany *Grób Agamemnona*. W ten sposób wyodrębnił i opublikował 21 sekstyn z nieznanym czytelnikom większej całości. Wyrwał fragment poetycki będący refleksją odnoszącą się do czasu greckiej podróży, aby przydać mu okolicznościowej roli autorskiego kontekstu – komentarza do publikowanego właśnie dramatu.

Wkrótce potem, pracując w pierwszej połowie 1841 roku nad początkowymi pieśniami *Bentowskiego*, poeta posłużył się znowu tek-

⁶ *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, Warszawa 1960, s. 500.

stem poematu o podróży wschodniej. W nowy utwór wtopił wcześniej pisane sekstyny, przerobiwszy je uprzednio na oktawy, bo one były odłąd najczęściej miarą wierszową nowego poematu. Ale na tym nie koniec.

Po opublikowaniu pierwszych pięciu pieśni *Beniowskiego* poeta pracował nad kolejnymi. W materiale kontynuującym poemat Kleiner wyodrębnił dwie redakcje – wcześniejszą i późniejszą. Redakcja późniejsza powstaje w tym samym czasie, w którym poeta opracowywał już pierwsze rapsody *Króla Duchy* (praca nad redakcją C *Beniowskiego* datowana jest na drugą połowę 1845 roku). Te najpóźniejsze fragmenty, powstałe, gdy poeta zaprzątnięty był już ideą nowego poematu, „owiewa – jak wyraził się Kleiner – atmosfera *Króla-Ducha*” (JSDW XI 40). Jest tego kilkaset wersów, więc to świadectwo jakiejś poważniejszej intencji, a nie chwilowa poetycka chimera. Dalej pisze o tych fragmentach Kleiner: „Wszystkie one zrodziły się z dziwnej idei, by złączyć [*Króla-Ducha*] z *Beniowskim*. Próby zespolenia redakcji trzeciej *Beniowskiego* z *Królem-Duchem* są ostatnią warstwą poematu – i grupą końcową w wydaniu” (JSDW XI 40). Dziś dziwić się należałoby raczej zdziwieniu Kleinera; idea ta nie była dziwna, lecz stanowiła istotę drogi pisarskiej, ewolucji twórczej poety, stanowiła jej najpełniejszy wyraz.

Na przykładzie losów fragmentów, których geneza łączy się z powstałym w 1836 roku poematem o wschodniej podróży, mogliśmy zobaczyć jak dryfują one i jak się zmieniają w późniejszej twórczości, aż po *Króla-Ducha*, którego fragmenty, jak wiemy, pisał (dyktował Felińskiemu) Słowacki w ostatnich dniach przed śmiercią.

7. UTWORY INNYCH AUTORÓW JAKO OGNIWA WŁASNYCH CYKLI

Pisząc o strumieniu twórczości poety, należałoby wspomnieć o jeszcze jednej tendencji, jak się wydaje – pokrewnej. Otóż niezależnie od połączeń pomiędzy własnymi dziełami Słowacki przekopywał, tworzył jakby „kanały”, które łączyły jego twórczość z dziełami innych autorów – przede wszystkim Mickiewicza. Podobne relacje jak z *Beniowskim* łączy *Króla-Ducha* z Mickiewiczowskimi *Dziadami*; właściwie wszystkie najważniejsze dzieła „wielkiego pierwszego” doczekały się swoistych trawestacji – kontynuacji: tak jest w przypadku *Konrada Wallenroda* czy *Pana Tadeusza*. Tutaj badacze skłonni są mówić o typowym dla okresu genezyjskiego zjawisku dydaktycznej reinterpretacji twórczości w duchu Nowej Wiary.

Istnieje jednak także znacznie wcześniejszy *casus* poematu *Wacław*, którego tkanka narracyjna (niezależnie od wszelkich niezgodności i anachronizmów) w intencjach autorskich była pomyślana jako kontynuacja *Marii* Malczewskiego. W późniejszej jednak twórczości mamy do czynienia z ostentacyjną wręcz praktyką intertekstualności, wcześniej wyrażaną w dygresjach poematów, wstępach, listach dedykacyjnych.

8. AUTORSKA ŚWIADOMOŚĆ BEZŁADU PANUJĄCEGO W DZIELACH

Przyrodzony sposób pisania nie oddzielającego sfery życia od literatury ani też nie uznający wewnątrz sztywnych podziałów, uwidoczniony z czasem także w tkance poetyckiej pisanych utworów, stał się przyczyną nieprawdopodobnych trudności tych wszystkich, którym przyszło się zmierzyć z zadaniem edycji dzieł Słowackiego. Zbliżający się nieuchronnie ku śmierci poeta miał przenikliwą świadomość tego stanu rzeczy; wiedział, że „rozejrzenie się” w pozostawionych przezeń rękopisach będzie zadaniem skomplikowanym. To myśląc przecież o sobie i tej sytuacji, poeta pisał o fikcyjnej postaci Dumanowskiego, autora *Króla-Ducha*, i o jego (więc swoich) posthumach:

Bezład panujący w ostatnich dziełach, zwłaszcza w filozoficznych rozmowach świadczy, iż go różne o różnych naukach zalatywały wiadomości... Wszystko to zmieszane razem i pozarte... a potem jakby z jednego ducha poety wyrzucone zadziwiło, gdyśmy się w pozostałych papierach dokładnie rozejrzeli. (JSDW XVII. 80)

To dość dokładny opis zewnętrznego wymiaru chaosu w pozostawionych papierach, zresztą wskazującego na „metodyczność” – w tym szaleństwie jest metoda – i wskazówkę, że „jeden duch poety” jest tutaj gwarantem porządku – ale innego, w innym wymiarze osiągniętego. Ta mierzwa to jest całość – jedność, świadectwo jednego ducha, którego zamknąć w ciasnych formułkach i praktycznych kategoriach po prostu się nie da.

9. EDYTORSKI IMPAS

To, z czym mieli do czynienia kolejni dysponenci pisarskiej schedy po Słowackim, to bezładny stos kart i karetek, brulionów, książek i poszytów, pularesów i notesów – ale przede wszystkim luźnych kart, wobec którego byli po prostu bezradni. Było to zadanie ponad

siły nie tylko niechętnego i niekompetentnego Małeckiego – to było zadanie do wykonania tylko przez fanatycznego wielbiciela, oddanego tej sprawie całym sercem. Spuścizna Słowackiego nie znalazła w odpowiednim czasie swojego Miriama czy Gomulickiego.

Czas naglił, żądania „czytelniczej publiczności” miały wymiar niemal prokuratorskich oskarżeń wobec właścicieli rękopisów – trzeba było „jakkolwiek” zabrać się do publikacji tej schedy. Możliwe były tylko dwa sposoby – wydawanie wedle własnego gustu rozmaitych „ładnych kawałków” (Małeki), lub nazbyt scholastyczna próba rozdzielenia tej mierzwy, która wrasta w samą siebie i nie pozwala wydrzeć z siebie ani kawałka, żeby nie pokazać po tym odczowaniu powstałych blizn i ran.

10. EDYTORSKA REWOLUCJA KLEINERA

Takiego rozdzielenia i redystrybucji poszczególnych fragmentów, rozejrzawszy się dokładnie w rękopisach poety – a raczej w tym, co do jego czasów się zachowało – dokonał Kleiner. Jego edytorską pasję opanował furor dzielenia i łączenia. Ciągłe nawet zapisy rękopiśmienne dzielił na fragmenty i łączył je na zasadzie zbieżności tematycznej, gatunkowej z fragmentami pochodzącymi z innych rękopisów. Tak powstałe „dzieła” – choć raczej należałoby je określić jako powołane *ad hoc* autorytarnie „jednostki edytorskie” – traktował już niemal jako autorskie utwory Słowackiego i stan ten sankcjonował, nadając im karkołomne tytuły, którymi posłużyć się później. Tak powstały byty wcześniej nie istniejące. Pracę Kleinera można porównać do sporządzania preparatów, które przygotowuje się dla łatwości ich mikroskopowego oglądu, obserwacji, ale o których się wkrótce zapomina, że są tylko bytami sztucznymi, wygenerowanymi przez badacza. Tak w końcu Kleiner chyba uwierzył, że Słowacki napisał na przykład utwór zatytułowany przez niego roboczo: [Fragment rozmowy z Księdzem, mogący należeć do redakcji A lub B, a zawierający przypowieść o obrazach rodziców], zapominając niejako, że takie utwory są dziełem twórczości nie tyle autora, co edytora.

11. KANON LIRYKÓW CZY PRZYGDNE SPOTKANIE PRZYPADKOWYCH TEKSTÓW

Czy w świetle powyższych rozważań mówienie o „kanonie lirycznym” Słowackiego nie jest w jakimś sensie *contradictio in adiecto*?

Wiersze – z definicji – są utworami raczej krótkimi, więc skala problemu w tym przypadku jest jakby mniejsza, przynajmniej objętościowo. Jednak ze względu na wyjątkową łączliwość wierszy z innymi większymi całościami problem jest to rozległy. Właściwie nie ma fragmentu twórczości, który by można przy kwestii wydobywania liryków pominąć.

Nic dziwnego przeto, że kanon wierszy – powiedzmy umownie kanon liryków – w ciągu ponad półtora wieku ulegał ciągłym zmianom. Nie znam drugiego takiego przypadku, żeby w takiej kwestii – uznania bądź nie jakiegoś utworu za wiersz w obrębie czyjejs twórczości – mogła być tak ogromna rozpiętość. Można powiedzieć, że od osobistego gustu i drukowania po prostu „ładnych kawałków”, do momentu Kleinerowskich rozstrzygnięć mieliśmy do czynienia nie z przyrostem jakiegoś kanonicznego zespołu tekstów, ale z falującym, migotliwym zbiorem, którego poszczególne elementy migrowały, wypadały i powracały, podważając sam sens istotny, realną możliwość skutecznego poszukiwania zbioru „kanonicznego”.

To, co zaproponował Kleiner, jest nie tylko rozbieżne z wcześniejszymi rozwiązaniami edytorskimi Gubrynowicza z 1909 roku, ale nawet ze współczesnymi Kleinerowi decyzjami wydania Krzyżanowskiego.

12. W STRONĘ BIZANA

Pod koniec wydawania dzieł wszystkich, już po śmierci Kleinera jako autora koncepcji układu całości, czytelnicy otrzymali inne, konkurencyjne wydanie liryków. Dokonało ono prawdziwej woltury i – nie z naukowych pozycji, ale z ważniejszych może, bo czytelnicy – postawiło edytorskie osiągnięcia Kleinera w nowym świetle. Wydawca zbioru *Ja, Orfeusz*⁷ Marian Bizan wyzyskał przyrodzoną urodę „tekstury” Słowackiego – zalecającą się pięknymi fragmentami wyjętymi z dramatów i poematów, które tak na miejscu prezentują się w wydaniu wyboru liryków. W sto lat po Małeckim nastąpił odwrót z pozycji kryteriów gatunkowych – które zaowocowały Kleinerowskim impasem – w kierunku indywidualnego gustu.

Antologia Bizana jest nową realizacją koncepcji wydawania „ładnych kawałków” (autora wyboru nie interesowała też „cało-

⁷ J. Słowacki, *Ja, Orfeusz, Liryki i fragmenty z lat 1836-1849*, oprac. M. Bizan, Warszawa 1974.

ściowość” ujęcia). Tomik powstał z dala od akademickich – co wcale nie znaczy jałowych – dyskusji, co wierszem jest, a co nie jest, co zasługuje na miano odrębnego, świadomie zaprojektowanego przez poetę liryku. Autor wyboru chciał pokazać pełniejszy obraz Słowackiego tym, którzy wiersze – „krótkie kawałki” przeczytają jeszcze, ale nigdy nie sięgną po większe całości. Nie mówię już o *Królu Duchu*, ale o takich utworach jak *Poeta i natchnienie*, *Książd Marek*, *Złota Czaszka*, *Zawisza Czarny*, *Książę Niezłomny*, *Samuel Zborowski*, *Próby poematu filozoficznego* – z takich to bowiem utworów (a nawet do tych utworów przypisanych odmian tekstowych!) zaczerpnięty został materiał do tej antologii. Można powiedzieć, że Bizan z całym rozmysłem „uwierszowił” Słowackiego – z wielkich, niedostępnych, zamkniętych dla większości śmiertelników na siedem pieczęci utworów powykrawał zgrabne kawałki, takie zwiastuny wydobywające na światło dzienne, reklamujące fragmenty najbardziej *brilliant*.

„Ten zabieg dopuszczalny, jak się zdaje, w popularnym wydaniu, ma umożliwić odczytanie w nowym kontekście pewnych bardziej lub mniej zamkniętych całości lirycznych, które – zdaniem wydawcy – mogą na prawach wyboru pełnić w obecnej edycji funkcję samodzielna⁸” – motywował swój wybór Bizan.

W cytowanym fragmencie został powołany byt określony jako „całość liryczna”, która w dodatku może być „bardziej lub mniej zamknięta”. „Całość liryczna” wydaje się formułą doskonałą – wystarczająco niedoprecyzowaną, by być praktycznie przydatną. A sformułowanie „bardziej lub mniej zamknięte” określa dokładnie poetykę szczególnie późnych liryków Słowackiego. Podkreśla się bardzo często ich otwartość, fakt, że bez uprzedzenia i wstępów wprowadzają w sam środek sytuacji lirycznej i potem tak nas z nią też zostawiają. Więc te „preparaty” Bizana doskonale funkcjonują w obrębie już usankcjonowanych, niekwestionowalnych, odrębnych całości, które podobnie są „bardziej lub mniej zamknięte”. To zresztą jeden tylko z aspektów romantycznego zamachu na formę zamkniętą – nawet tak klasyczny wobec anarchizującego kolegi Mickiewicz potrafił zacząć utwór od kwestii „Nam strzelać nie kazano”.

⁸ Tamże s. 19.

Pomiędzy pierwotną dowolnością bezradnych edytorów a sztywnym gorsetem podziałów gatunkowych zastosowanym przez Kleinera mamy więc także tradycję (całkiem świeżą) drukowania liryków będących niekoniecznie intencjonalnie autonomicznymi utworami, ale wyodrębnianymi z innych większych utworów „całościami lirycznymi”.

13. TENDENCJE EDYTORSKIE

Nie wglębiając się w szczegółowe omawianie zmian w obrębie tego, co jako zbiór wierszy i i liryków w ciągu minionego półtora-wiecza wydawane było, można sumarycznie przedstawić główne tendencje.

W początkowej fazie mieliśmy do czynienia z sytuacją, w której wiele oderwanych fragmentów zapisanych na luźnych kartach było pochopnie ocenianych jako odrębna całość liryczna i drukowanych jako oddzielna całość – wiersz. Pierwszy ruch należał do Małeckiego. Osobnicze predyspozycje i dezaprobata dla towiańszczyzny uniemożliwiły mu odpowiedni edytorski dystans, potrzebny do akceptacji i publikacji wszystkich wierszy. Jego wydanie nie uwzględniło wiele z tego, co w zbiorze liryków znaleźć by się mogło czy nawet powinno. W następstwie takiej postawy, odmawiającej prawa zaistnienia w oficjalnej edycji niechcianych utworów, wkrótce zmieniła się sytuacja. Wiersze były drukowane w czasopismach, bardzo często przez niewiadomych wydawców; wiele z nich ukazało się w „Warcie” jako „nieznane”. Sporo przetrwało do czasu naukowej edycji Gubrynowicza i Hahna, gdzie obecnych jest jeszcze kilkadziesiąt fragmentów, których próżno by szukać w dzisiejszych wydaniach wierszy.

Większość z nich została później rozpoznana jako odmiany *Króla-Ducha*. Kluczowe znaczenie miało tutaj opracowanie przez Pawlikowskich wydania *Króla-Ducha*, które w znacznej mierze dokonało uporządkowania tekstu poematu – i wokół poematu – przyporządkowując odmiany krążące wcześniej po różnych miejscach wydań jak luźne elektrony, co się odbiło zasadniczo na spadku ilości wierszy. *Król-Duch* był zresztą najpoważniejszym, ogromnym dziełem, które wchłonęło w siebie uznawane przedtem za odrębne wiersze oktawy. Ale nie jedynym. W mniejszym stopniu dotyczyło to także pozostałych utworów, jak *Beniowski*, *Zawisza Czarny*, *Samuel Zborowski* i inne.

Prawdziwej hekatombie pośród utworów wcześniej uznawanych za wiersze dokonał Kleiner, który rozpoznając większe całości, wiele fragmentów poetyckich powplatał i to czasami dość dowolnie, jako fragmenty dramatu. Nie wahał się nawet, by te funkcjonujące dotychczas jako autonomiczne utwory urywki ukryć – częstokroć milcząco! – wśród odmian i rzutów zaniechanych, a więc w tych częściach książki, do których naprawdę już mało kto prócz zainteresowanych specjalistów zagląda. W ten sposób uśmiercone zostały jako byty samoistne wcześniej znane fragmenty. Takie kolosy jak *Król-Duch*, *Samuel Zborowski* i inne, nic nie zyskały na anektowanych fragmentach – tym bardziej, że pogrzebano je raczej niż opublikowano częstokroć w działach „Rzutów pierwotnych i ustępów zaniechanych”.

Dzisiaj nastał czas rewizji najbardziej wyrazistych przypadków nadużyć dokonanych przy okazji tej redystrybucji urywków poetyckich, swoistych „wolnych elektronów”. Ich liczba i rodzaj argumentacji przekonują nas, że wszystkie dotychczasowe rozwiązania wymagają ponownego rozpatrzenia – każdy poszczególny przypadek z osobna. Rewizja ta musi być dokonana bezstronnie – a więc uwolniona od jakiegokolwiek tendencji. Nie powinna mieć na celu pozyskania jak największej liczby „samodzielnych wierszy” ani też odwrotnie – zmniejszenia liczby wierszy oraz odrębnych fragmentów i urywków przez wciągnięcie ich w obręb – lub choćby orbitę – jakichś większych całości.

14. FILOZOFIA „KANONU”

Wydawca wierszy – liryków w obrębie klasycznie pojmowanego wydania dzieł czy pism wszystkich musi określić, w jaki sposób – na podstawie jakich kryteriów – wyodrębni i opublikuje zbiór wierszy Słowackiego. Teoretycznie zarysowują się trzy możliwości.

1. Wydrukowanie tych wierszy, które bezdyskusyjnie u wszystkich wydawców miały miejsce w kanonie lirycznym (kanon minimalny) – a więc wierszy wydanych za życia poety, wzbogacony zbiorem innych, nie budzących żadnych wątpliwości wierszy z rękopisów.

2. Uwzględnienie także innych wierszy – całości lirycznych w jak najszerszym zakresie, z wykorzystaniem każdej możliwości uznania fragmentu czy utworu za liryk (kanon maksimum).

3. Wyjście pośrednie – ograniczające możliwości uznania fragmentów za odrębne wiersze do ściśle określonych, ograniczonych sytuacji (złoty środek). W tym przypadku należałoby podjąć próbę ustalenia ścisłych kryteriów. Podjęty trud, wydaje mi się, byłby podległy subiektywnym ocenom, bardzo łatwy do zakwestionowania.

Oczywiście możliwość zarysowana w punkcie drugim, zapewniając „pozyskanie” jak największej liczby wierszy, gwarantuje przynajmniej to, że nie pozostawi przypadkowo żadnego, nawet tylko „domniemanego” wiersza poza zasięgiem zainteresowania. Idąc w kierunku takiego rozwiązania, należałoby ściśle wyodrębnić przypadki przynależności do większej liczby kontekstów. Uznanie fragmentu za formę na tyle samodzielną, że gotową do publikacji jako osobny wiersz, nie musi od razu oznaczać braku jego publikacji w kontekście innej całości.

Wydaniem zbiorowym Słowackiego honorującym klasyczny układ gatunkowy stosowany w dziełach zebranych są *Dzieła* pod redakcją Krzyżanowskiego. Kleiner – zgodnie z dość karkołomną zasadą chronologiczno-gatunkową – wiersze drukuje w dziewięciu tomach wydania dziewiętnastowoluminowego. Pojawiają się one w tomach od 1. do 9. – za wyjątkiem tomu 3. oraz w części 1. tomu 12. W 5 innych tomach (3. 10. części drugiej tomu 12., pierwszej 13., w tomie 15. oraz 17.) znajdują się inaczej sklasyfikowane „całości liryczne”, które Kleiner umieścił w obrębie innych utworów.

Szczególne zaciekawienie i zarazem niepokój budzi tom XVII – publikujący warianty i odmiany *Króla-Ducha*. Bo w tomie tym właściwie wszystkie oktawy, jakie powstały w ostatnich latach życia (i nie tylko oktawy), potraktowano niemal automatycznie jako należące do poematu, jako „otulinę” *Króla-Ducha*.

Mimo zasadniczych różnic co do szczegółowej zawartości kanonu wierszy pomiędzy wydaniem Krzyżanowskiego i Kleinera, oba wydania prezentują niespełna 160 pozycji (158/159), licząc jako jedną pozycję cykl *Przypowieści i epigramatów*, natomiast licząc podwójnie dwie wersje *Uspokojenia* i *Odpowiedzi na Psalm* *przyszłości*. Niektóre różnice pomiędzy tymi wydaniem będą omówione na szczegółowych przykładach.

15. DECYZJE PODSTAWOWE

1. Pierwszą decyzją, jaką należałoby podjąć w fazie wstępnej, jest rozstrzygnięcie kwestii, czy warto dokonywać rozdziału wierszy drukowanych za życia poety od tych niepublikowanych. Przy tak wielkiej ilościowej dysproporcji pomiędzy nimi w przypadku Słowackiego podział ten nie wydaje się praktyczny. Rozdzielanie wierszy powstałych w tym samym czasie tylko dlatego, że te nieliczne zostały wydrukowane i znane były publiczności czytelniczej, mija się chyba z celem. Jest dużo sposobów, by z takim faktem zapoznać zainteresowanych czytelników. Wystarczająco wyrazistym wyodrębnieniem tej garstki opublikowanych wierszy będzie np. uzupełnienie ich o datę pierwodruku.

2. Kolejne rozstrzygnięcie musi być podjęte w sferze cykli. U Słowackiego mamy do czynienia z dwoma rodzajami cykli. Jeden tworzą grupy utworów wyodrębnione w cykl przez wydawców, inne są cyklami wynikającymi z topografii rękopisów. Do pierwszych należą całości tematyczno-gatunkowe – jak cykl *Listów egipskich* czy *Przypowieści i epigramaty*. Drugie są heterogeniczne – bo ich wspólną cechą jest wzajemne sąsiedztwo rękopiśmienne. Mamy zatem rękopis nicejski (mieliśmy raczej, bo niestety, zaginął), obejmujący juvenilia; mamy cykl wierszy wpisanych w *Albumie podróży wschodniej*, wierszy z *Raptularza 1843-1849* czy wierszy wpisanych w *Dzienniku 1847-1849*; w końcu spore ilości wierszy pojawiające się przysgodnie w autografach poświęconych innym większym dziełom, jak *Zawisza Czarny* również stanowią swoisty cykl. Ponad połowa wierszy daje się umieścić w takim naturalnym kontekście jakiegoś cyklu, obejmującym większe, rękopiśmienne całości.

Jedynym takim cyklem, konsekwentnie przez wydawców respektowanym, są *Przypowieści i epigramaty* – obejmujące u Krzyżanowskiego 64, u Kleinera 63 pozycje.

Kwestia odpowiedniej prezentacji, publikacji cykli jawi się jako kluczowa – problem ten obejmuje swoim zasięgiem dużą grupę utworów. Konieczność zachowania cykli autorskich jest oczywista (niezależnie od metod ich klasyfikacji), wątpliwości i problemów może nastręczyć rekonstrukcja niektórych cykli rękopiśmiennych. W przypadku cyklu heterogenicznego rysuje się potrzeba dwójakiego rozwiązania. Niektóre wiersze istnieją w rękopisie w otoczeniu różnogatunkowych zapisów i należałoby je tak wydruko-

wać, by ocalić sens wyływający z całości kontekstu. Co wcale nie eliminuje możliwości czy wręcz konieczności wydrukowania ich osobno w tomie poświęconym wierszom. Można by także przemyśleć sposób odpowiedniego umieszczenia w edycji wierszy informacji o przynależności poszczególnych obiektów takiego zbioru do jakiegoś cyklu.

Warszawa Saska Kępa 23 stycznia 2005