

Słowacki rękopiśmienny

**Rec.: Marek Troszyński, Alchemia
rękopisu. “Samuel Zborowski” Juliusza
Słowackiego. Warszawa 2017.**

Danuta Zawadzka

SŁOWACKI RĘKOPIŚMIENNY

Marek Troszyński, *ALCHEMIA RĘKOPISU. „SAMUEL ZBOROWSKI” JULIUSZA SŁOWACKIEGO*. (Recenzenci: Stanisław Rosiek, Elżbieta Kiślak). Warszawa 2017. Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo, ss. 312. „Filologia XXI”. Komitet redakcyjny: Maria Prussak, Paweł Bem, Łukasz Cybulski, Andrzej Piotr Lesiakowski.

Publikacja Marka Troszyńskiego jest pierwszą edycją dokumentacyjną rękopisu *Samuela Zborowskiego*, późnego dramatu Juliusza Słowackiego, nigdy przezeń nie opublikowanego. Autor *Alchemii rękopisu* należy do grona znawców i edytorów spuścizny poety, spod jego ręki wyszło „pierwsze całkowite wydanie” *Raptularza 1843–1849* oraz szereg studiów o twórczości Słowackiego, w tym książki: *Austeria „Pod Królem-Duchem”* oraz *Słowacki. Poza kanonem*¹.

W edycji przedstawiono trzy sposoby upublicznienia manuskryptu, opatrzone dwoma indeksami i *Anekssem*, w którym mieszczą się fragmenty łączone w toku dziejów wydawniczych z *Samuelem Zborowskim*, oraz wstęp z rozbudowaną refleksją tekstologiczną, a także *Notę edytorską*. Zastępuje ona komentarz edytorski – tu Troszyński omawia m.in. przykłady nowego odczytania rękopisu (jest ich 11) oraz tłumaczy założenia tzw. transkrypcji diachronicznej (na jednym przykładzie), której formuła, nie spotykana w wydaniach tradycyjnych, może budzić opór. Już w tym miejscu trzeba odnotować cenny, wielostronny i pomysłowy sposób dokumentowania rękopiśmiennego autografu, a zatem, prócz zamieszczenia jego podobizny, dążność do oddania w druku układu stronicy manuskryptu wraz ze wszystkimi skreśleniami (transliteracja topograficzna) oraz uprzytomnienie czytelnikowi procesualności pisania poprzez pokazanie następstwa etapów pracy nad tekstem: od najwcześniejszych powstałych do najpóźniejszych, przy czym wlicza się tu też fragmenty odrzucone (transkrypcja diachroniczna). U podstaw nowego wydania – jak zaznacza Troszyński we wstępie – leży nastawienie na dokumentację zawartości i charakteru manuskryptu Słowackiego oraz wykorzystanie w tym celu możliwości współczesnego edytorstwa: „jest [ono] rezultatem zmian, jakie zaszły w podejściu do zagadnienia edycji rękopisu, szczególnie nieukończonego i niedopracowanego przez autora brulionu” (s. 23). Dużego formatu tom, w pięknej szacie graficznej, o eleganckiej typografii i składzie, ukazał się w serii „Filologia XXI”, skupiającej książki ważne dla współczesnych badań filologicznych i edytorstwa. Okazałość poligraficzna, prócz walorów estetycznych, ma w tym przypadku znaczenie funkcjonalne i służy maksymalizacji efektu edytorskiego, a więc uobeczeniu dokumentu możliwie najbliższemu oryginałowi, tj. karta za kartą, tak by szpały na stronicy z transliteracją biegle równoległe do kolumny rękopiśmiennej.

¹ J. Słowacki, *Raptularz 1843–1849. Pierwsze całkowite wydanie wraz z podobizną rękopisu*. Oprac., wstęp, indeksy M. Troszyński. Warszawa 1996. – M. Troszyński: *Austeria „Pod Królem-Duchem”. Raptularz lat ostatnich Juliusza Słowackiego*. Warszawa 2001; *Słowacki. Poza kanonem*. Gdańsk 2014.

Już postać materialna *Alchemii rękopisu* czyni z pracy Troszyńskiego edycję wyjątkową – i kosztowną – na jaką można sobie pozwolić w przypadku niektórych tylko rękopisów, o szczególnym znaczeniu. Nieautoryzowany, prawdopodobnie ostatni, dramat Słowackiego, którego atrakcyjność artystyczna i aktualność ideowa (konflikt między polską wolnością a prawem w perspektywie mesjanistycznej) ciągle zdają się rosnać² – wart jest takich zabiegów. Nie tylko jednak ranga *Samuela Zborowskiego* jako tekstu, uzasadniająca tę wyjątkowość, ale i proponowane przez Troszyńskiego rozwiązania edytorskie oraz towarzyszące im koncepcje tekstologiczne zasługują na przybliżenie i dyskusję.

Książka odzwierciedla kilka ważnych tendencji zarysowujących się w badaniach nad polskim romantyzmem. Po pierwsze, to właśnie dzieje wydań pośmiertnych w sposób dobitny ujawniają kulturowy, zmienny i nieuchronnie skonstruowany charakter historii literatury. Odkrywamy bowiem dzięki nim, że uchwyconą w medium literatury pamięć kulturową modelują nie tylko okoliczności pozaliterackie i pozatekstowe (polityczne, społeczne, cywilizacyjne), lecz i tekstowe właśnie, a więc fizyczność rękopisów oraz założenia kolejnych edytorów. Naturalnie, „wielkie narracje” wywierają wpływ na tekstologie wydawców, te jednak zależne są również od materialnych nośników pamięci, jakimi są bruliony, i szerzej: od stanu papierów pośmiertnych danego autora, postawy sukcesorów, wreszcie od poglądów i gustów literackich edytora. *Editio posthuma* pojawia się w polskim romantyzmie tak często, że przypomnienie w ostatnich latach skali tego zjawiska pozwala mówić o „romantyzmie brulionowym”³, za jego szczególnie reprezentatywną przedstawicielkę wypada zaś uznać późną twórczość Słowackiego, z nieomal całym Dziełem mistycznym. Troszyński jest doskonale świadom tego, że pisma genezyjskie poety dostały się w ręce wydawców w postaci „nieuporządkowanych stert”⁴, należy do wytrwałych badaczy Słowackiego, prekursorów „raptularzowego”, filologicznego trybu poznawania i upowszechniania piśmiennictwa epoki romantyzmu. Nie dziwi więc publikacja *Alchemii rękopisu* w ramach serii „Filologia XXI”, zasłużonej już dla odnowy refleksji tekstologiczno-edytorskiej w Polsce, publikacja potwierdzająca zarazem powrót do źródeł jako elementarną potrzebę obecnych badań nad romantyzmem. Nie chodzi zresztą wyłącznie o źródła rękopiśmienne i „przed-tekstowe”, chociaż one właśnie ujawniają dość ostentacyjnie – jak zauważa Monika Rudaś-Grodzka – tekstocentryczne nastawienie humanistyki i nieumiejętność obcowania badaczy z ludźmi przeszłości, w całej szczególności ich egzystencji⁵. Druk, w przeciwieństwie do rękopisu, na ogół nie jest w stanie zachować jej śladów. Widać bowiem również – np. dzięki serii „Nowa Biblioteka Romantyczna” – potrzebę otwarcia się na „kulturę oglądaną tym razem od dołu”⁶ i na źródła nowego typu, związane z codziennością i ówczesnym rozwojem techniki oraz mediów (m.in. prasy) lub odnajdowane w miejscach dotąd nie branych pod uwagę: na pograniczu poezji i medycyny, literatury i dyskursu publicznego, nauki, życia uniwersyteckiego. Do głosu dochodzi także tendencja odmienna od zaciekawienia brulionem i wariantowością tekstu, wysuwająca na plan pierwszy oczekiwania współczesnego odbiorcy, które pociągają za sobą potrzebę takiego wydawania tekstów źródłowych, by służyły one przede wszystkim „do czy-

² O „bardzo wysokiej pozycji” *Samuela Zborowskiego*, mogącego konkurować z *Dziadami*, pisała ponad dekadę temu M. Kalinowska we wstępie do poświęconego ostatniemu dramatowi Słowackiego tomu zbiorowego „Świat z tajemnic wypowiedziany”. *Studia o „Samuelu Zborowskim”* (Red. M. Kalinowska, J. Skuczyński, M. Bizior. Toruń 2006, s. 7).

³ E. Szczegliacka-Pawłowska, *Romantyzm „brulionowy”*. Warszawa 2015, s. 21–22.

⁴ M. Troszyński, *Hiperteksty Słowackiego. Z Marią Prussak rozmowa o rękopisach dramatów*. W: *Słowacki. Poza kanonem*, s. 359.

⁵ M. Rudaś-Grodzka, *Biografia więzienna*. W: B. Waligórska, *Listy z cytadeli 1886*. Ancilla libri M. Rudaś-Grodzka. Warszawa 2018, s. 17.

⁶ M. Zielińska, *Pogoda w czasach romantyków*. Warszawa 2017, tekst na okładce.

tania” oraz funkcjonowały w przestrzeni kulturowej, co przyświeca np. toruńskiej edycji dzieł Zygmunta Krasińskiego⁷.

Większość przywołanych tendencji napotkamy w *Alchemii rękopisu* – książka Troszyńskiego chce sprostać różnym wymogom czytelniczym, choć wydawca wydobywa przede wszystkim znaczenie rękopisu i za jego pośrednictwem dokonuje przewartościowania edytorskich dzieł utworu. Bez mała 40 lat temu Andrzej Żurek, bezpośredni poprzednik Marka Troszyńskiego w pracy nad rękopisem *Samuela Zborowskiego*, był przeświadczony o tym, że dramat Słowackiego „miał szczęście do wydawców” i dlatego tym usilniej należy zmierzać do wyeliminowania ostatnich kilku błędów, jakie przy publikowaniu owego tekstu jeszcze się popełnia⁸. Słowacki i tym razem „ma szczęście” do edytora wnikliwego, który programowo stawia wolę twórcy ponad wszelkimi konwencjami edytorskimi. Do diagnozy Żurka trzeba wnieść wszakże korektę: mowy dziś nie ma o konieczności usunięcia jedynie „kilku błędów” wydawniczych; zdaniem Troszyńskiego, *Samuel Zborowski* wymaga zasadniczej rewizji założeń edytorskich i efekt takiego przewartościowania stanowi opisywana *Alchemia rękopisu*. Do radykalnego rewidowania dotychczasowych edycji Troszyński zdążył już przyzwyczaić czytelników wydaniem *Raptularza*, który w swojej formie, podobnie jak publikowany obecnie *Samuel Zborowski*, w wielu punktach opierał się na zaprzeczeniu koncepcji Juliusza Kleinerer przyjętej w *Dzielałach wszystkich*. Mimo 20 lat dzielących obie publikacje (1996, 2017) i różnic gatunkowych – notatnik i dramat – opór Troszyńskiego wobec edycji Kleinererowskiej konsekwentnie dotyczy nadmiernej ingerencji wydawcy w materię tekstów pośmiertnych Słowackiego, a więc parcelowania zawartości rękopisu (w przypadku raptularza – zupełnego zniszczenia jego integralności) oraz „podziału na »tekst główny« i »marginalia«”⁹. Tę konsekwencję Troszyńskiego warto docenić, gdyż – zważywszy na zmiany, które zaszły w ciągu owych 20 lat w edytorstwie – świadczy ona o dobrej intuicji filologicznej badacza i wadze publikacji *Raptularza*. Przemiany zachodzące w filologii i edytorstwie potwierdziły przyjętą wówczas przez niego hierarchię wartości: obecnie na cenzurowanym znalazł się typ wydania krytycznego, zainteresowanie natomiast przyciągają brulion i rękopis¹⁰, upomniano się o zachowanie w druku ich integralności i wariantowości.

Tym bardziej więc wypada odnotować odstępstwo Troszyńskiego od „raptularzowych” zasad, zauważalne w *Alchemii rękopisu*. Widać to już na karcie tytułowej, której zawartość i układ informują czytelnika o tym, że ma on do czynienia z autorską Marką Troszyńskiego propozycją odczytania, a następnie edytorskiego uobecnienia rękopiśmiennego utworu zwanego w historii literatury *Samuelem Zborowskim*, nie zaś z nową edycją dramatu Juliusza Słowackiego w opracowaniu badacza. W tym miejscu chyba najdobitniej realizuje Troszyński – potem pojawiają się niekonsekwencje – przywoływaną na początku zapowiedź nowego podejścia do edycji rękopisu. W świetle genetyki tekstu brulion, z jakim mamy tu

⁷ M. Strzyżewski, *Zygmunt Krasiński. Edycja nowa*. W: Z. Krasiński, *Wiersze*. Oprac. edytorskie M. Szargot. Toruń 2017, s. VIII-IX. *Dzielał zebrałne. Nowe wydanie*. Red. M. Strzyżewski. T. 1.

⁸ A. Żurek, *Nad tekstem „Samuela Zborowskiego. Układ dramatu*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1979–1980, s. 109.

⁹ M. Troszyński, „*Raptularz*” jako dzieło literackie. W: *Słowacki, op. cit.*, s. V.

¹⁰ Można to zaobserwować zwłaszcza we francuskiej krytyce genetycznej oraz jej rozgależonej recepcji – zob. P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*. Przeł. F. Kwiatek, M. Prussak. Warszawa 2015. – Ł. Cybulski, *Krytyka tekstu i teoria dzieła. Jerome McGann wobec anglo-amerykańskiej tradycji edytorstwa naukowego*. „Teksty Drugie” 2014, nr 2. – *Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*. Red. M. Prussak, P. Bem, Ł. Cybulski. Warszawa 2017 (tu zwłaszcza: P. Bem, Ł. Cybulski, *Genetyka tekstów Pierre’a-Marca de Biasiego a polska recepcja krytyki genetycznej*). – M. Antoniuk, *Jak czytać stronę brulionu*. *Krytyka genetyczna i materialność tekstu*. „Wielogłos” 2017, nr 1.

do czynienia, dokumentuje pewną fazę pisania, jest więc jedynie przed-tekstem, forma przedwydawniczą, z której poprzedni edytorzy czynili tekst, Troszyński zaś w taki sposób czynić tekstu nie chce. Przypomnijmy, że inaczej było w *Raptularzu 1843–1849*, gdzie na okładce jako autor figurował Słowacki¹¹, co sugerowało, że Troszyński wydobyl z papierów integralne i intencjonalnie założone dzieło, w którym poeta – jak badacz wyjaśniał we wstępie¹² – realizował wyznaczniki gatunkowe sylwy szlacheckiej. Intencjonalność sylwy, jednostronnie tłumacząca genezę amorficznej formy, nie wszystkim odbiorcom tamtej nowatorskiej publikacji trafiła do przekonania¹³; tym razem już od tytułu wiemy, że edytor ostrożniej podchodzi do problemu intencji autorskiej. *Alchemia rękopisu* w dużej mierze przerzuca na czytelnika zadanie – niełatwe – lekturowego odkrywania/układania *Samuela Zborowskiego*, edytor zaś kształtem publikacji umożliwia wielość odczytań, w zależności od potrzeb i kompetencji założonego odbiorcy. To jedna z nowości tomu w porównaniu z dotychczasowymi formami ogłaszania dramatu, preferującymi punkt widzenia edytora, kosztem nawet rozwiązań autora.

Historię wydań *Samuela Zborowskiego* śledzi Troszyński we wstępie, gdzie omawia m.in. dzieje archiwalne i wydawnicze brulionu, poczynając od działań wuja Słowackiego, Teofila Januszewskiego, poprzez kolejne „edytorskie symulakra” (s. 10). Kolejne losy edycji utworu „wydobytego niemal z kosza na śmieci” (s. 8) – jakże optymistyczne w rezultacie – rozpoczyna Antoni Małnecki, który go w przysłowiowym koszu umieścił, nie włączając do *Pism pośmiertnych* (1866 i 1885). Doszło do tego przede wszystkim ze względu na – jak sądzi Troszyński – stan rękopisu, trudnego do odczytania, chociaż nie bez wpływu na decyzję wydawcy pozostawało zapewne jego restrykcyjne wyobrażenie dzieła literackiego, które nadaje się do publikacji. Manuskrypt w ręce spadkobierców dostał się w postaci luźnych kartek z wielowariantowymi zapisami utworu pozbawionego tytułu, początku, końca, z częściowo tylko zarysowaną kompozycją i segmentacją treści, co determinowało również charakter kolejnych edycji.

„Problemy wynikające z materialnego kształtu dramatu sprawiły, że także proponowane przez późniejszych wydawców rozwiązania nie mogły być uzasadnione analizą wymagającej dopiero skomponowania całości. Kolejne edycje porządkowały i stabilizowały tekst przy pomocy czynionych w ciemno założeń wstępnych, nie pozostawiając tym samym właściwie żadnej szansy ich zakwestionowania – wbudowane *a priori* w konstruowaną całość implikowały takie interpretacje, które je nieuchronnie potwierdzały” (s. 8).

W latach 1884–1903 fragmenty utworu drukowano w periodykach jako *inedita* Słowackiego o charakterze liryków bądź urywków dramatycznych, przy czym przypisywano je również innym dramatom, zwłaszcza *Zawiszy Czarnemu*, którego tytuł poeta omyłkowo umieścił na jednej z kart *Samuela Zborowskiego*. Edycje całościowe zawsze polegały na rekonstrukcji domniemanego kształtu utworu, przeprowadzanej – podkreśla Troszyński – bez sygnalizowania czytelnikowi hipotetycznego statusu całości i jej zależności od zmiennej sytuacji edytorskiej i literaturoznawczej. Ich szereg rozpoczyna Artur Górski ogłoszeniem dramatu na łamach „Słowa” (1901), w postaci książkowej zaś Henryk Biegeleisen (1903), który zainicjował jego podział na 5 aktów; następnie wyszły pierwsze wydania krytyczne: Wiktora Hahna (1909), w ramach publikacji zbiorowej dzieł Słowackiego, i Stanisława Cywińskiego – jako osobnego utworu (1928); po drugiej wojnie światowej *Samuel Zborowski* ukazał się w tomie 13 *Dzieł wszystkich* w opracowaniu Juliusza Kleinera i Jana Kuźniara (1963).

¹¹ Na okładce *Alchemii rękopisu* nazwisko poety stanowi element podtytułu.

¹² Troszyński, „*Raptularz*” jako dzieło literackie, s. VII–VIII.

¹³ Zob. E. Łubieniewska, rec.: M. Troszyński, *Austeria „Pod Królem-Duchem”*. *Raptularz lat ostatnich Juliusza Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 3. – M. Sokołowski, *Czująca dusza*. „Teksty Drugie” 2004, nr 1/2.

Dziejom wydawniczym dramatu towarzyszy, formowana przez wiele lat, refleksja tekstologiczna nad rękopisami późnych dzieł Słowackiego: nad ich stanem materialnym oraz zapisem procesu twórczego. Ponad dekadę wcześniej Troszyński nazwał manuskrypty ostatnich dramatów Słowackiego „hipertekstem”, mając na myśli „całe gniazdo tekstów połączonych wzajemnymi odnośnikami, siecią odniesień, tak jakby linków; kolejność ich odczytania jest wyznaczona przez logikę hipertekstu, ale nie jest z góry zaprogramowana”¹⁴. Edytorzy *Samuela Zborowskiego*, od Górskiego do Kleinera i Kuźniara, nie respektowali tej specyfiki, skupiając się na konstruowaniu „tekstu głównego” w myśl założonej intencji autora: „dokonywano selekcji, eliminując rzeczowe niezgodności w stosunku do – przyjętej za główną – linii narracji. Ta selekcja była częściowo niezależna od skreśleń [poety], bo niektórzy z nich poczytywano za omyłkowe czy niekonsekwentne” (s. 9). Na tych konstrukcjach bazowali z kolei interpretatorzy, choć niektórzy z nich sięgali w swoich pracach do urywków umieszczanych w dziale fragmentów usuniętych z tekstu głównego – lecz objętością prawie mu dorównującym – a nazwanym w wydaniu Kleinera „Rzutami pierwotnymi i ustępami zaniechanymi”. *Alchemia rękopisu* posłużyła, z jednej strony, omówieniu dotychczasowych pomysłów zamiany „hipertekstu” w normatywnie rozumiany tekst, z drugiej wnikięciu w istotę i genezę owego „gniazdowego” pisania, przede wszystkim zaś – nowemu odczytaniu i edytorskiemu upublicznieniu „hipertekstu” dramatu Słowackiego.

Tom, jak wspomniałam, składa się z kilku części: wstępu i *Noty edytorskiej* – do których jeszcze powrócę – indeksów oraz „tekstu” *Samuela Zborowskiego*: w postaci „transliteracji topograficznej”, zsynchronizowanej z drukowaną obok fotokopią rękopisu, a także jego „transkrypcji diachronicznej”. Umożliwienie czytelnikowi, dzięki faksymile, wzrokowego choćby kontaktu z materiałem manuskryptu zawsze jest znakomitym pomysłem, odbiorca ma bowiem okazję zobaczyć indywidualny dukt pisma, krój liter, zabrudzenia papieru, ilość skreśleń, sposób rozmieszczenia tekstu na karcie. Egzystencjalny, intymny wręcz, wymiar pisania – i lektury – w przypadku autografów Słowackiego, zwłaszcza utworów późnych, nieautoryzowanych, jak *Samuel Zborowski*, wprowadza od razu w całą ich specyfikę materialną i moment twórczy: zapis na luźnych kartach o nieustalonej paginacji, brulionowy charakter (np. skrótowość) i brak oznak przygotowywania do publikacji, stosunkowo wiele skreśleń, niekonsekwentny sposób substytuowania ustępów odrzuconych, ubytki kart wynikające z rozproszenia manuskryptu po śmierci poety. Wszystko to widzimy na fotokopii, która – prócz tego, że współtworzy przeżycie lekturowe – ma olbrzymią wartość interpretacyjną, pokazuje bowiem dynamikę energii twórczej i „miejsca gorące” utworu, wymagające intensywnej pracy autora.

Fotokopii umieszczonej po lewej stronie towarzyszy po stronie prawej transliteracja topograficzna, bez wątpienia bardzo potrzebna, ponieważ autograf bywa nieczytelny – mimo kaligraficznego charakteru pisma Słowackiego – głównie ze względu na system skreśleń oraz właściwości (cienkiego) papieru. Transliteracja topograficzna, odpowiednik – jak zaznacza Troszyński – dyplomatycznej, ma na celu „ujawnienie wszystkich zmian i specyficznych elementów tekstu w miejscu, w którym znajdują się w rękopisie”, przy czym „w przypadku zapisów nakładających się na siebie wariant późniejszy umieszcza się obok wcześniejszego, oznaczonego jako skreślony” (s. 37). Nazwa techniki transliteracji o tyle jest trafna i charakterystyczna dla *Alchemii rękopisu*, że podkreśla ważność przestrzennego przedstawienia narracji – swoistych map poszczególnych stron i całego dokumentu – dla wierności odwzorowania oryginału drukiem. Myślenie kartograficzne wykorzystuje Troszyński również w graficznych indeksach, składających się z ikonek pomniejszonych kart rękopisu. Pierwszy z nich, *Indeks mozaikowy*, ma ukazywać za pomocą kodu barw relację zawartości manuskryptu do kształtu dramatu w *Dzielałach wszystkich* oraz typ i zakres ingerencji edytorskich.

¹⁴ Troszyński, *Hiperteksty Słowackiego*, s. 358.

Drugi zaś (*Plan rękopisu dramatu*) prezentuje stan posiadania, tj. stosunek zachowanych kart do niezachowanych, symbolizowanych przez puste stronicie. Niewątpliwie są to bardzo pomysłowe wizualizacje, próbujące przekazać na jednej płaszczyźnie wiele informacji trudnych do unaocznienia – o ich czytelności i precyzji, zwłaszcza *Indeksu mozaikowego*, można dyskutować. Przede wszystkim jednak warto zauważyć, że oba symulują istnienie całości, o wymiernej liczbie kart, podczas gdy owej całości nie ma – nie wiadomo dokładnie, ile kart przepadło, a nadto: czy i co zostałyby usunięte bądź dopisane. Troszyński nie ukrywa, że myśli o „domniemanej, pierwotnej objętości rękopisu” (s. 57), podaje też niewątpliwą korzyść płynącą z panoramicznego ujęcia, a jest nią „obserwacja dynamiki pisania, wyrażająca się w zmiennej liczbie kolumn, gęstości zapisu, intensywności duktu i zmienności innych cech, które w oglądzie pojedynczych stron mogłyby ująć uwadze” (s. 57). To prawda, a wykreowane symulakrum całości można by złożyć na karb kodu spacialno-kartograficznego, narzucającego widzenie z góry. Ale istnieją również inne powody odchodzenia od charakteru brudnopisu, poważniejsze, do których przyjdzie powrócić.

Synchronizacja w transliteracji topograficznej odręcznej kolumny tekstu z jej drukowanym odpowiednikiem tak, by miejscem rękopiśmiennym po stronie lewej odpowiadały ich drukowane odwzorowania, umieszczone na tej samej wysokości po prawej stronie, wymagała sporej inwencji w obrębie składu. Trzeba przyznać, że efekt jest bardzo dobry, czytelnik otrzymał przejrzysty tekst z odcyfrowanymi niewyraźnymi słowami, wydobytymi spod skreśleń i nadpisań, a jednocześnie taki, który zachowuje ślady indywidualnej pracy pisarskiej: stylizowane na odręczne przekreślenia czy wznoszące się lub opadające linie liter. Transliteracja topograficzna w zamysle wydawcy służyć ma raczej badaczom i pomagać np. w ocenie rozstrzygnięć przyjętych w poprzednich edycjach *Samuela Zborowskiego*, ale też – dodajmy – mogą po nią sięgnąć czytelnicy pragnący odbyć niespieszną podróż po rozwidleniach myśli i kosmosie wyobraźni Słowackiego. Istotnie – zwykła, nie alchemiczna, lektura byłaby bardzo utrudniona, ponieważ rękopis nie respektuje typowych oczekiwań odbiorców dramatu: nie zawiera podziału na akty (poza wyodrębnieniem aktu II) i w wielu jego miejscach poeta nie podaje imion osób wypowiadających poszczególne kwestie. Transliteracja topograficzna jest zatem pomocna, chociaż wymaga sporego zaangażowania czytelnika – zostanie on jednak hojnie wynagrodzony, mogąc obserwować z bliska genezyjskie teksto- i światotwórstwo Słowackiego.

Oczywiście, najpierw transliteracja topograficzna dokumentuje dokonane przez Troszyńskiego nowe odczytanie tekstu, którego efekty i przykłady omawia on we wstępie i w *Notcie edytorskiej*. Chodzi na ogół o miejsca nieczytelne, ale nie wyłącznie takie, czasem bowiem ignorowano – jak wykazuje badacz – wyraźnie zapisane słowo i zamieniano je na inne, o podobnej grafii, a (rzekomo) bardziej dopasowane do kontekstu pod względem np. ideowym. Tutaj właśnie odsłania Troszyński najlepiej swój kodeks filologiczny, który można by sprowadzić do zasady: maksymalna otwartość na zapisy brulionu – minimalne ingerencje edytorskie i gotowość ich kwestionowania, włącznie z ustaleniami własnymi. Badacz w miejscach wątpliwych porównywał zapis rękopiśmienny (na wysokiej rozdzielczości skanach) z rozstrzygnięciami przyjętymi w istniejących wydaniach – czasem przywracając starsze lekcje, sprzed *Dzieł wszystkich* – oraz, w końcowym etapie pracy, z oryginałem z autopsji. Publikując wykaz ilustrujący „różne przypadki trudności lekcji na poziomie pojedynczych wyrazów” (s. 41), zaprasza Troszyński czytelnika *Alchemii rękopisu* do samodzielnego, dalszego ich ustalania (na podstawie fotokopii). Jak bowiem zauważa, ów wykaz: „Może być także zachętą dla podjęcia własnych poszukiwań i wskazaniem miejsc wymagających szczególnego zastanowienia. Bywa tak, że świeże spojrzenie nawet niespecjalisty przynosi nowe, trafne odczytania” (s. 41). Wcześniej podaje jedną z ważniejszych zasad krytyki tekstu przyjętych w omawianym wydaniu, dotyczącą rezygnacji z koniektur, domyślnego dodawania brakujących słów lub ich części: „Obecna edycja nie stosuje tradycyjnych strategii uzupełniania tekstu za pomocą często bardzo wątpliwych koniektur. Dopisywanie wyrazów

jakiemukolwiek autorowi, a już szczególnie pocie rangi Juliusza Słowackiego, nie jest rozwiązaniem rozsądnym. Symulowanie spójności tekstu niedokończonego nie jest i nie może być zadaniem edytora” (s. 38; podkreśl. D. Z.).

Podobne deklaracje z miejsca zyskują przychylność współczesnego czytelnika – cóż bowiem może być bardziej wartościowego w edytorstwie od uznania jego służebności wobec rękopisu lub zapisu dzieła z innego etapu powstawania tekstu oraz egzystencjalnego świadectwa kreślącej go ręki? Nowe edytorstwo odkryło fascynującą potencjalność świata przedtekstów, a więc brulionu i innych „dokumentów genezy”¹⁵, Troczyński zaś upomina się właśnie o honorowanie niespójności „tekstu niedokończonego”. Lecz wie on – ponieważ sam je opisał (s. 23) – że podobne deklaracje wobec *Samuela Zborowskiego* już padały, również w najbardziej „występnej” wobec obowiązujących obecnej tendencji wydania Kleinera i Kuźniara *Dzieła wszystkie*, ale trudno było im sprostać.

Kłopot z uleganiem pokusie edycji *ne varietur*, tj. ustalenia jedynej i ostatecznej postaci dramatu, widać także i tutaj, przy omawianiu najbardziej spektakularnej z nowych lekcji, które zaproponował Troczyński. W wypowiedzi Chóru Duchów, która w *Dziełach wszystkich* brzmi: „Gdzież piekło... to widmo babie, / Ten dawny... gobelin... stary”¹⁶, Troczyński zakwestionował jako niezasadne słowo „gobelin” i poprawił je na zgodne z manuskryptem: „Gibelin” (s. 24, 252). Poprawka jest trafna, można to stwierdzić na podstawie zamieszczonej przez Troczyńskiego fotokopii – widać wyraźnie „i” oraz majuskułę „G”. Zadowala również jej uzasadnienie, w tym jednak tylko zakresie, że lekcja z „gobelinem” pozbawia ten ustęp skojarzenia z Dantem („Gibelinem”) i tradycyjną wizją piekła w *Boskiej Komedii*. Słowacki zaś w wypowiedzi Chóru Duchów podważa, jak argumentuje Troczyński, Dantejskie właśnie, przestrzennie wyobrażone piekło z perspektywy genezyjskiej, w której łączy się ono z zalegniwnieniem ducha.

Argumentacja w pełni przekonuje, dobrze więc, że odzyskałiśmy tak istotne powiązanie intertekstualne, natomiast nie mam pewności, czy trzeba było traktować lekcję z „Gibelinem” w duchu edycji *ne varietur*. O takim zaś podejściu świadczyłyby oceny, jakimi kwituje Troczyński decyzje swoich poprzedników, którzy drukowali *Samuela Zborowskiego* z „gobelinem”: „ingerencja ekstremalnie nieodpowiedzialna” (s. 26) czy – pośrednio owego miejsca dotyczące stwierdzenie – „stosunek edytorów [...] odbieramy jako kuriozalny” (s. 23). Tymczasem z historii tekstu zrekonstruowanej w *Alchemii rękopisu* wynika, że wydawcy brali pod uwagę obie wersje – w *Dziełach wszystkich* „napisano po prostu: »gobelin | przez omyłkę Gibelin«”, Cywiński zaś „podaje w przypisie formę zapisaną w autografie, co prawda w wersji z minuskułą: »gibelin«” (s. 25).

Koniektura „gobelin” powstała również nieprzypadkowo, jak słusznie Troczyński dowodzi, mianowicie przez skojarzenie z „pojawiającą się w wielu miejscach [twórczości genezyjskiej Słowackiego] i często omawianą metaforą kobierca” (s. 26). Nieprzypadkowo, ale bezzasadnie, uważa Troczyński (skoro można odczytać wyraźnie zapisane słowo „Gibelin”) – i z tym właśnie trudno się zgodzić. Czy bowiem wyraźna grafia wyklucza „omyłkę” (choć rzeczywiście nie należałoby tu używać sformułowań sugerujących błąd, lepiej: dwuznaczność, oboczność), jeśli kontekst jej nie wyklucza i jeśli mamy do czynienia z brudnopisem? Kontekst zaś, wbrew temu, do czego nas przekonuje Troczyński, „gobelinu” nie unieważnia, ponieważ wszystkie sąsiadujące z nim sformułowania – „widmo babie”, „blade, słońcem wypite z kolorów jedwabie”, „zbite zwierciadło”, „obraz na pajęczynie” – ale także następujące po wersji „Ten dawny... Gibelin... stary” frazy przekreślone przez poetę: „Do prababek / U prababek na kotary” (s. 100–101), mieszczą się w polu semantycznym obrazu o rysunku nieczytelnym,

¹⁵ De Biassi, *op. cit.*, s. 48–85.

¹⁶ J. Słowacki, *Samuel Zborowski*. Oprac. J. Kleiner, J. Kuźniar. W: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner, przy współud. W. Floryana. T. 13, cz. 1. Wrocław 1963, s. 170.

wyblakłym i archaicznym z perspektywy mówiącego. Można ten ustęp wiązać, jak chce Troszyński, z dziełem Dantego jako „najbardziej znanego ilustratora idei piekła zgodnej z doktryną chrześcijańską” (s. 25), ale można również – z wyobrażeniem piekła pojawiającym się w tradycyjnych domach, stąd owe „prababek [...] kotary”. W jakiej mierze wolno mówić o wymyślonym jedynie wyposażeniu wnętrza: przeniesieniu wizji Gibelina na gobeliny („Gibelin” w znaczeniu dzieła Gibelina), w jakiej zaś mierze należy uznać, iż Słowacki podobne przedmioty mógł widzieć i czy ma coś z tym wspólnego rozkwit XVIII-wiecznego tkactwa gobelinowego – rzecz do zbadania. Wiąże się z tym ogólniejsze pytanie: czy w przypadku brudnopisu nie byłoby zasadne założenie, że jego „przed-tekstowy” charakter nie tylko nie upoważnia do eliminacji żadnego z sugerowanych przez manuskrypt znaczeń, ale i nie wyklucza dalszego przeredagowywania, być może w odmiennym kierunku, albo przeciwnie – w stronę uprzednio odrzuconych ustępów. Na straży etapowości i procesualności brulionu stoi w *Alchemii rękopisu* jego potrójna forma edytorska, która wielostronnie dokumentuje etapy pisania *Samuela Zborowskiego*, jednak prowadzona przez Troszyńskiego refleksja tekstologiczna czasami zdaje się z nią rozchodzić i paradoksalnie zmierzać w stronę normatywną.

Jeśli transliteracja topograficzna umożliwi odczytanie rękopisu, zwłaszcza miejsc zawierających nagromadzenie skreśleń, to transkrypcja diachroniczna w zamierzeniu wydawcy miała ułatwić ciągłą – integralną – lekturę *Samuela Zborowskiego*. Tak więc w głównej kolumnie biegnie strumień tekstu bez skreśleń, ale w postaci wyodrębnionych wariantów, ułożonych w porządku ich powstawania, obok zaś została umieszczona – pionowo i równoległe – sekwencja oznaczeń pokazujących miejsce odnośnych partii tekstu w edycji *Dzieł wszystkich*. Usytuowanie obok siebie brulionu i „wydania krytycznego” unaocznia skalę rozbieżności istniejących między obydwoma edycjami i uzasadnia potrzebę upublicznienia wersji rękopiśmiennej. Zakres ingerencji poprzedników Troszyńskiego możemy stwierdzić już na podstawie wyglądu strony – nie podzielony tekst manuskryptu sąsiaduje z kolejnymi imionami dialogujących postaci oraz z oznaczeniami aktów. Dzięki paralelnym kolumnom zauważamy, że obrazy i dialogi (zajmujące czasami kilka stron albumowego formatu), które należą do narracji rękopisu, nie występują w edycji Kleinera i Kuźniara, zostały bowiem wyłączone z tzw. tekstu głównego i odesłane do „Rzutów pierwotnych i ustępów zaniechanych”. Ponowne włączenie wcześniejszych wersji motywuje badacz zamiarem odtworzenia czasowości pisania, tj. chęcią „zachowania bliskości wersów powstałych w jednym ciągu twórczej myśli” (s. 44). Dla interpretatorów Słowackiego, jeśli szukają oni inspiracji do odświeżającego spojrzenia na dzieła poety, transkrypcja diachroniczna to wspaniały dar, otrzymujemy bowiem kaskady wierszy, które na dwa, trzy lub więcej sposobów wypowiedziane daną myśl czy obraz, te zaś następują w porządku od najstarszych zapisów do najpóźniejszych. Korzyść poznawcza nie wymaga uzasadnienia: możemy po prostu obserwować pracę wyobraźni Słowackiego (z całą tej pracy konsekwencją i wszystkimi jej sprzecznościami) w konkretnych miejscach powstającego utworu, a efekt poetycki jest wręcz niepokojąco znakomity. Niepokój rodzi się mianowicie wówczas, kiedy czytelnik spostrzega (się), że ulegając nawykowi lektury ciągłego, pozbawionego hierarchizacji zapisu, który ma przed oczami – oraz powabowi tej poezji – bierze w nawias subtelne graficzne sygnały oddzielające poszczególne warianty i czyta sztuczny tekst, będący sumą chronologicznie ułożonych wersji dramatu, nie dokonując między nimi wyboru.

Może więc w *Alchemii rękopisu* graficzne oznaczenia granic wariantów (system nawiasów ostrokątnych) są zbyt delikatne, a może dochodzimy do naturalnego ograniczenia możliwości transkrypcji diachronicznej, która – jak wynika z *Genetyki tekstów* Pierre’a-Marca de Biasiego – najlepiej sprawdza się w mikroanalizach i przy niewielkich partiach brulionu¹⁷.

¹⁷ Zob. de Biasi, *op. cit.*, s. 105–106: „Ta metoda, użyteczna dla studiów mikrogenetycznych, [...]”

Pojawia się wątpliwość, czy ta metoda nadaje się do prezentacji dużych całości i – jak zapowiada Troszyński – „tekstu do czytania” (s. 43), tym bardziej że badacz pomija w nim warianty z drobnymi poprawkami (s. 44). Trudno wskazać uzasadnienie owych dyskusyjnych rozwiązań i sygnalizowanych tu wcześniej niekonsekwencji w rozumieniu specyfiki brulionu, ponieważ nigdzie w *Alchemii rękopisu* nie napotykaemy otwartej deklaracji w sprawie stosunku jej autora do założeń krytyki genetycznej¹⁸, włącznie z podstawowym rozróżnieniem na rękopiśmienny przed-tekst i tekst¹⁹. Wpływ myślenia francuskich teoretyków genetyki, choćby de Biasiego, którego kanoniczna praca w tłumaczeniu na język polski wyszła w tej samej serii co *Alchemia rękopisu*, widać we wstępnej, tekstologicznej części tomu – to np. operowanie formułą „brudnopisu roboczego”, oraz w pomysłach edytorskich, jeśli idzie tak o transkrypcję diachroniczną, jak i transliterację topograficzną, mimo że nazwy obu metod zostały nieco zmodyfikowane²⁰. Jednakże jest to wpływ domyślny, powody zaś jego nieodnotowania można tylko zgadywać.

W pewnej mierze wynikają one zapewne z istnienia rodzimych tradycji filologicznych i edytorskich, uwzględniających wagę pośmiertnych wydań romantycznych i problemy z ich publikowaniem, tradycji, które w przypadku Słowackiego sięgają lat siedemdziesiątych XX wieku, by przypomnieć studium Stefana Treugutta *Słowacki i problemy interpretacji filologicznej*²¹. Do zawartej w tym artykule – a także w późniejszym: *Czy istnieje filologia genezyjska*²² – dyskusji z wydaniem Kleinera, prowadzonej w obrębie tradycyjnego edytorstwa, do tego, co o istnieniu *Samuela Zborowskiego* i *Króla-Ducha* napisała Marta Piwińska²³, Troszyński śmiało dołożyć może własne prace i przemyślenia tekstologiczne, znacznie bardziej krytyczne wobec *Dzieł wszystkich*. Aktywne współtworzenie teorii i praktyki edytorskiej istniejącej w Polsce w odniesieniu do twórczości mistycznej Słowackiego nie wyklucza jednak otwarcia na inspiracje zewnętrzne – które to otwarcie zresztą Troszyński ogólnie deklaruje – jeśli mogłyby one pomóc w rozwiązywaniu problemów wydawania tego poety. Ale czy rzeczywiście mogłyby? Czy do myślenia Troszyńskiego o procesie twórczym Słowackiego i ontolo-

idealna do interpretowania krok po kroku kolejnych zmian, musi być jednak powiązana z transliteracją dyplomatyczną”, tj. w omawianym przypadku – „topograficzną”.

¹⁸ Pareńskie lat temu, po edycji *Raptularza*, Sokółowski (op. cit., s. 129) wskazywał na ogólne podobieństwo metody Troszyńskiego i jego zainteresowania rękopisem do prac Bellemin-Noëla, ale i na znaczne różnice, włącznie z odmiennie zdefiniowanym przez polskiego badacza celem: „Troszyński nie jest zainteresowany genezą danego utworu. Nie interesują go kolejne zapisy świadczące o rozwijaniu się pewnych pomysłów lub ich zanikaniu. [...] Pragnie raczej przywrócić dziełu taką formę, jaką posiadało, kiedy Słowacki skończył je pisać”.

¹⁹ De Biasi (op. cit., s. 50) tak określa tekst: „Dlatego właśnie »tekst«, powiązany ze światem swojej rękopiśmiennej genezy, której się przeciwstawia – realne przeciw wirtualnemu, społeczne przeciw prywatnemu, ukończone przeciw nieukończonemu, stabilne (prawie) przeciw niestabilnemu – w perspektywie genetycznej urzeczywistnia się dopiero w druku, który przenosi to, co napisane, ze stanu własnoręcznego i prywatnego »rękopisu« do typograficznego i publicznego statusu jednostki tekstowej”.

²⁰ De Biasi posługuje się nazwami: „transliteracja dyplomatyczna” (u Troszyńskiego: topograficzna) i „transliteracja linearna diachroniczna” (*ibidem*, s. 104–106), ale raz pojawia się „transkrypcja linearna diachroniczna” (*ibidem*, s. 109), być może tylko w przykładzie (u Troszyńskiego zawsze: transkrypcja diachroniczna). Wydaje się, że termin „transkrypcja” nie odpowiada istocie tej metody uobecniania rękopisu.

²¹ S. Treugutt, *Słowacki i problemy interpretacji filologicznej*. W: *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*. Red. M. Prusak. Warszawa 1993. Pierwodruk: „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1.

²² S. Treugutt, *Czy istnieje filologia genezyjska*. W: *Geniusz wydziedziczony*. Pierwodruk w zb.: *Słowacki mistyczny*. Red. M. Janion, M. Żmigrodzka. Warszawa 1981.

²³ M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*. Warszawa 1992, s. 232–286.

gii jego późnych tekstów genetyka brulionu spod znaku de Biasiego dałaby się z pożytkiem zaaplikować? Nie chodzi o szczegóły, lecz o generalną dyrektywę dotyczącą statusu przed-tekstu przy braku tekstu (opublikowanej wersji), a więc niedefinitywnego charakteru brulionu.

Odnosi się wrażenie, że badacz traktuje brulion *Samuela Zborowskiego* raz jako przed-tekst, którego amorficzność i potencjalność trzeba chronić, innym zaś razem jako w miarę ustabilizowany i kompletny tekst, wobec którego można i należy stosować procedury krytyki normatywnej. Stąd m.in. wynikać może dwuznaczna, lecz arcyważna pozycja *Dzieł wszystkich*: wydanie Kleinera i Kuźniara odgrywa w *Alchemii rękopisu* rolę negatywnego punktu odniesienia i stanowi przykład edytorstwa kaleczącego, równocześnie jednak bywa traktowane (w transkrypcji diachronicznej) jak busola, bez której nie sposób wybierać się w podróż po niepewnych wodach brulionu.

Wstęp przynosi omówienie wydawniczych dziejów dramatu oraz wiele sugestywnych pomysłów interpretacyjnych dotyczących *Samuela Zborowskiego*, nie usuwa wszakże wątpliwości co do założeń tekstologicznych wybitnego znawcy twórczości Słowackiego. Troszyński postuluje refleksję tekstologiczną nad tym dramatem, która obejmowałaby nie tylko rozszyfrowanie systemu skreśleń, ale i dynamikę pracy pisarskiej w ostatniej fazie życia poety. Proces ten, udokumentowany w przekreśleniach, substytucjach, ząbieniu się fragmentów powstałych w kolejnych fazach pracy oraz ich multiplikacji, badacz tłumaczy najczęściej przywiązaniem Słowackiego do estetyki romantycznej, a zatem formy otwartej, oraz „genezyjskim” charakterem jego późnej twórczości. Autor *Alchemii rękopisu* zdaje się więc skłaniać ku takiemu rozumieniu procesu twórczego Słowackiego w latach czterdziestych XIX wieku, które może wchodzić w sprzeczność z potencjalnością i etapowością brulionu jako przed-tekstu. Założenie, iż odegrała tu rolę estetyka romantycznej formy otwartej, operująca paradoksami skończonego w nieskończonym czy formy niemożliwej, prowadzi do konstatacji, że jej możliwa, jeśli nie idealna wręcz realizacja to brulion:

„Brudnopis bez ostatecznej autorskiej redakcji w wielu miejscach składa się nie tyle ze zdań, ile z zachodzących na siebie kilku konkurencyjnych sposobów kształtowania zdania, ze zdań ułomnych i niepełnych. Nagromadzone wyrazy, ich szyk i forma, a także miejsce zapisu, często nie pozwalają zbudować poprawnej gramatycznie wypowiedzi; zakreślają raczej swego rodzaju horyzont poszukiwań leksykalnych poety. Zarówno czytelnik, jak i badacz mogą odnosić wrażenie chaosu, który w poetyckiej imaginacji jest tworzoną na wyższym piętrze harmonią znaczeń” (s. 11).

Aż do ostatniego zdania przytaczanego fragmentu czytamy sugestywny opis rzeczywistości brulionu, zatem, jak dodał Troszyński na końcu akapitu, jesteśmy „w aurze nieuporządkowanych słów tkwiących w łożysku kłębiących się znaczeń” (s. 12). Następnie jednak przechodzimy do wniosku, który przenosi nas w zupełnie inne rewiry, okazuje się bowiem, że mamy do czynienia wyłącznie z „wrażeniem chaosu”, a w istocie z „harmonią znaczeń”. Wniosek ten sprawia, że wspomniany na początku cytatu brak „ostatecznej autorskiej redakcji” przestaje doskwierać. Tym bardziej że Troszyński ku myśleniu w takiej perspektywie nie zachęca, w duchu romantycznym pisze o „tyraniu syntaksy” (s. 11), „szkiełku i oku filologa” (s. 7). A kiedy dołożymy do tego uwagi na temat rezygnacji Słowackiego z dostosowywania się do konwencji wydawniczych, przypomina się stanowisko Treugutta, który w swoim tyleż świetnym co radykalnym szkicu o „filologii genezyjskiej” twierdził, że poeta w okresie mistycznym nie zamierzał kończyć tekstów, przestał bowiem być pisarzem profesjonalistą i „w oczywisty sposób przestał myśleć o przedmiotach literackich, o utworach, książkach, o całościach do ukończenia [...]”²⁴. Można polemizować z takim wyobrażeniem – nie w tym jednak rzecz, lecz w konsekwencjach edytorskich i tekstologicznych, które z przyjęcia po-

²⁴ Treugutt, *Czy istnieje filologia genezyjska*, s. 303.

dobnego stanowiska wynikają dla rozumienia brulionu. Czy oznacza to, że brudnopis romantyka i mistyka należałoby traktować inaczej niż bruliony pozostałych pisarzy? Czy pietyzm wobec takiego manuskryptu, chęć dostrzeżenia w każdym jego skrawku egzystencjalnego i twórczego śladu genialnego poety winny iść w parze z uznaniem, że przed-tekstowe zapisy, które miały być tymczasowe i „w procesie”, naprawdę takimi nie są, a odczucie „chaosu” dowodzi jedynie trywialności przykładanych do słów mistyka miar? I czy, biorąc mimochodem w nawias niewykończenie utworu, nie pozbawiamy rękopisu pewnej istotnej wartości, jaką zachowuje on wyłącznie wówczas, gdy zgodzimy się na materialnie pojęty, brulionowy, jego kształt? Tylko bowiem jako dokument zaawansowanego, ale jednak etapu pracy nad tekstem, która miała być jeszcze kontynuowana, rękopis *Samuela Zborowskiego* stanowi przejmujący dowód zmagania Słowackiego z czasem, chorobą, ciałem. Wyłącznie na tak pojętym rękopisie – z nieuzgodnionymi i zatrzymanymi w ruchu znaczeniami, z których każde mogło zapoczątkować nową strofę, zapowiedzieć nową inkarnację bohatera lub bezpowrotnie przepaść, pociągając za sobą całe motywy i wątki – pieczęć śmierci nie zatracą swojej realności, zostaje ujawniona na kartach brulionu. Ten zaś zachowuje pamięć ręki umierającego poety.

W edytorskiej części *Alchemii rękopisu*, w transliteracji topograficznej i transkrypcji diachronicznej, dynamika pracy Słowackiego nad tekstem została pieczołowicie pokazana; najpoważniejsze wątpliwości budzić może zbyt jednorodny zapis diachronii kolejnych „równowartościowych”²⁵ wersji, które „zlewają się” w sztuczny przekaz. Natomiast proponowana przez Troszyńskiego refleksja tekstologiczna niekiedy mimo wszystko kształtuje wyobrażenie rękopisu przez wielkie „R”. De Biasi charakteryzuje go jako „rękopis ostateczny” (przygotowany w zasadzie do wydania), „tekst genialny”, tworzony „pod dyktando niebios”, przy czym nie chodzi o podważanie źródła inspiracji, lecz o opis brulionu „pięknego”, pożądanego przez wydawców, oraz zbudowanie antonimu dla brudnopisu, który „pachnie niepewnością, trudem i potem”²⁶, jeśli nie fizjologiczną gorączką. Teza, że brulion *Samuela Zborowskiego* jest rękopisem roboczym, „dokumentem genezy” niedokończonego, choć znakomitego w poszczególnych fragmentach „tekstu”, w niczym dzieła poety nie umniejsza. Mogłaby natomiast spowodować zmianę w rozłożeniu akcentów przyjętym przez Troszyńskiego, który np., relacjonując we wstępie tradycję szukania adekwatnego określenia gatunkowego dla *Samuela Zborowskiego* (dramat czy poemat?), zdecydowanie odrzuca wszelkie próby „naprawiania” rękopisu i uspojniania go za pomocą koniektur, w zamian jednak proponuje rozwiązanie również ignorujące brulionowość zapisu. Polega ono na przyjęciu perspektywy z samej zasady znoszącej sprzeczności zachowanej wersji utworu, a więc prócz powoływania się na „formę otwartą” i genezyjską, odrzucającej ważność „połączeń horyzontalnych”, dodaje Troszyński teorię procesu twórczego, który porównuje do działania „aktywnej wyobraźni” (s. 16) opisywanej przez Carla Gustava Junga, oraz współczesną nam, a odchodzącą od linearności teorie odbioru literatury i dramatu wraz z „chwytami teatru awangardowego” (s. 19), wreszcie – odwołując się do kubizmu koncepcję podmiotu i tożsamości, tłumaczącą „wieloimienność” bohatera/bohaterów *Samuela Zborowskiego* (s. 20–22). Wskazane tu wątki refleksji tekstologicznej Troszyńskiego są interesujące i nieszablonowe – np. technika terapeutyczna Junga polegająca na „wejściu w sen”, a wykorzystana tu do interpretacji ramy oniryczno-autobiograficznej – poparte znajomością horyzontu oczekiwań dzisiejszego odbiorcy, zwłaszcza teatralnego. Ale apriorycznie znoszą one większość problemów napotykanych w manuskrypcie i w ten sposób prowadzą do ztratny jego roboczych właściwości. Brulionowość,

²⁵ Przed „równopoziomowością” i „równowartością” każdego wariantu w edycji utworów mistycznych Słowackiego przestrzegał Treugutt (*ibidem*, s. 305–306), choć podkreślał, że „mamy [...] do czynienia z tekstami równoległymi i – z punktu widzenia autorskiego równocennymi”.

²⁶ De Biasi, *op. cit.*, s. 28–30.

programowo ocalaną na poziomie edytorskim, niweluje się tedy we wstępie, czyli – biorąc pod uwagę porządek lektury – w punkcie wyjścia, i pozostaje ona czymś w rodzaju przezwyciężonego problemu, który czytelnik może znaleźć na kartach *Alchemii rękopisu*.

Dobrze to widać w interpretacji braku definitywnego zakończenia, tj. wielości jego rzutów – Kleiner wyodrębnił 10 wariantów, z których jeden uznał za przynależny do tzw. tekstu głównego i właściwy finał. Troszyński ironicznie zbija samą oczywistość zakończenia, pisząc: „Słowacki posiadał właśnie z d o l n o ś ć n i e k o ń c z e n i a; wyzbył się – wyzbywał się – tego akademickiego przymusu »wstęp – rozwinięcie – zakończenie«; a jeszcze koniecznie – tytuł” (s. 30). Twierdzenie o akademickości zakończenia pojawia się pewnie trochę dla efektu i chęci wybicia czytelnika ze schematów odbioru; w istocie bowiem proponowana przez badacza koncepcja finału opiera się na założeniu, iż Słowacki go napisał, myśl zaś Kleinera, „że zakończeniu procesu [Samuela i kanclerza Zamoyskiego] nie musiało być równoznaczne z końcem całego utworu [...]”, Troszyński nazywa „fantazją” (s. 31). Otóż jeśli *Samuel Zborowski* jest brulionem bez ostatecznej autoryzacji, to domniemanie o dalszym ciągu (abstrahując od jego konkretnego kształtu) „fantazją” być nie musi²⁷, a wzięcie pod uwagę takiej ewentualności wydaje się zupełnie zrozumiałe. Z jakiegoś jednak względu autor *Alchemii rękopisu* z pasją odrzuca podobną możliwość, stojąc na gruncie samowystarczalności dochowanego rękopisu²⁸ i proponując w zamian finał oparty na „konflikcie”, którego oznakami są „chaos rękopisu” i „inflacja konkurujących zakończeń” (s. 32). Przedmiot tego konfliktu nie rysuje się, niestety, wystarczająco wyraźnie, zrazu wydaje się, że chodzi o wybór w planie idei (polskości) między postawami Zborowskiego i Zamoyskiego lub o ich pogodzenie, potem mowa o charakterystycznym dla Jungowskiej „aktywnej wyobraźni” odzwierciedleniu „wewnętrzного konfliktu, świadczącego o głębokiej integracji i personalizacji problemu”, „jądrze mechanizmów twórczych”, ostatecznie zaś o „intuicyjnym doświadczeniu jedności” (s. 32)²⁹. Z tej tendencji do upatrywania w „chaosie” – „konflikcie”, a dalej „jedności”, tendencji kłócącej się z tekstologią genetyczną, wyłamuje się *Nota edytorska*. Tutaj Troszyński, mając przed oczami konkretne fragmenty i uzasadniając ich lekcje, podkreśla dla odmiany w kilku miejscach konieczność pozostawienia „niedokończonych wyrazów” i „niedomkniętych zdań”, ponieważ „przypominają one o specyfice brulionowego tekstu” (s. 51).

Trudno więc powiedzieć, czy w grę wchodzi tylko niekonsekwentne stosowanie podejścia genetycznego i niezupełne honorowanie przed-tekstowego statusu *Samuela Zborowskiego*, czy także niemożność pogodzenia wysokiej rangi ostatniego dramatu Słowackiego i zarysowującego się jego rozmachu ideowego z niedoskonałą, niewykończoną formą. Ku takiemu dylematowi prowadzą rozważania tekstologiczne Troszyńskiego – edytorskie uobecnienie zakończenia nie rozstrzyga problemu, nie pokazuje bowiem jasno, na czym ma polegać ów finał w postaci „konfliktu wewnętrznego”, mogący zastąpić zakończenie arbitralnie zaproponowane w wydaniu Kleinera i Kuźniara. Transliterację topograficzną zamyka ciąg przekreślonych fragmentów – następujących po urywku uznanym za końcowy w tzw. wydaniu krytycznym – dopełniony kopią Januszewskiego, wuja poety, a więc odpisem nie będącym dokładną repliką autografu (s. 36), którego ostatnie karty przepadły. Natomiast zakończenie

²⁷ Domniemanie dalszego ciągu wiąże się u J. Kleinera i J. Kuźniara (wstęp w: *Dzieła wszystkie*, t. 13, cz. 1, s. 25) z przekonaniem, „że istniał autograf od zachowanego późniejszy, dziś zaginiony”, które, po odnalezieniu kopii Januszewskiego, nie znanej redaktorowi edycji krytycznej, jest obecnie kwestionowane (*ibidem*, s. 26, przypis 2). Stąd może uwaga Troszyńskiego o „fantazji” Kleinera.

²⁸ Podobnie myśleli Kleiner i Kuźniar: „istniał jeden tylko autograf całości dramatu, mający wprawdzie charakter brulionowy i nie wykończony, lecz zawierający wszystkie składniki treściowe (oprócz prawdopodobnie zaginionego fragmentu początku i zakończenia) [...]” (*ibidem*).

²⁹ To ostatnie sformułowanie jest cytatem z pracy M. L. Von Franza *Alchemia. Wprowadzenie do symboliki i psychologii* (Przel. M. Kalinowska. Poznań 2015).

w transkrypcji diachronicznej składa się z serii dziewięciu „kolejnych zaniechanych pomysłów ciągu dalszego”³⁰ wyodrębnionych w *Dzieliach wszystkich*, przedrukowanych w jednym szeregu, z tym że po trzecim następuje wariant z tzw. tekstu głównego Kleinera i Kuźniara, potem zaś redakcje od czwartej do dziewiątej.

Tak w transliteracji, jak i w transkrypcji sugerowany „konflikt” nie zarysowuje się sam z siebie, enumeracja wielu wariantów nie sprzyja zderzeniu ich ze sobą, po prostu szereguje je i narzuca linearny porządek. Bardzo potrzebny byłby komentarz edytora objaśniający na bieżąco cel i sens konkretnych poczynań – jeden przykład w *Nocie edytorskiej* nie zastąpi go – komentarz pożądaný również z innych względów. Dodatkowo bowiem w transkrypcji diachronicznej ujawnia się, wspomniany już, mylący jej charakter (problem zakończenia tylko go uwydatnia), wynikający z tego, że historia powstawania „tekstu” udaje tu oczyszczony z ingerencji edytorskich „tekst”. Udaje, ponieważ w transkrypcji diachronicznej nie widzimy autorskich skreśleń – lecz jedynie wydobyte spod nich słowa i większe ustępy – co prowadzi albo do ich unieważnienia albo, w najlepszym razie, do rozmycia ich faktycznych funkcji. De Biasi wyodrębnia kilka rodzajów przekreśleń ze względu na funkcję – „zastąpienie, dopisanie, usunięcie, przeniesienie, organizowanie, odłożenie na później”³¹ – więc przedrukowanie wydobytych spod skreśleń treści w porządku ich powstawania, bez edytorskiego komentarza i sygnalizowania typu poprawki, nie chroni decyzji autorskich, przeciwnie: sprowadza się do ich odrzucenia. W przypadku finału powstało w ten sposób wrażenie „inflacji konkurujących zakończeń” (s. 32), poparte przedrukiem nawarstwiających się urywków, pochodzących z następujących po sobie faz pracy (transkrypcja diachroniczna) – bardzo mylące, ponieważ w istocie rzeczy mamy do czynienia z dziesięcioma, kolejno kwestionowanymi, czasem szczałkowymi, redakcjami jednego zakończenia, którego ostatecznie Słowacki nie pozostawił.

Można się zgodzić z uwagą, że istniejące warianty zakończenia są zapisem „konfliktu wewnętrznego”, ale trzeba by dodać, iż w oczach poety nie znalazł on odpowiedniego wyrazu ideowego i artystycznego. (O intensywnym, przerwany przez śmierć szukaniu rozwiązania owego „konfliktu” świadczy materialna strona autografu – z nagromadzeniem skreśleń i wznowień – która w niewielkim tylko stopniu została wyzyskana w refleksji tekstologicznej *Alchemii rękopisu*.) Nie mamy także wyraźnej informacji o tym, na jakiej zasadzie Troszyński wyodrębnił owe warianty (redakcje) – dotyczy to nie tylko zakończenia – czy i w jakim zakresie wykroczył poza propozycje Kleinera i Kuźniara, jeśli zaś zintegrował tzw. tekst główny oraz „Rzuty pierwotne i ustępy zaniechane” z *Dzieli wszystkich*, to jaki porządek łączenia przyjął. Brakuje też numeracji wersów, zarówno w transliteracji topograficznej, jak i transkrypcji diachronicznej, co utrudnia poruszanie się po „tekście” i nie pomaga w dostrzeżeniu proponowanych zmian – taką lokalizację umożliwia pośrednio towarzysząca transkrypcji diachronicznej numeracja przyjęta przez Kleinera i Kuźniara. Niełatwo było zaproponować sposób numerowania wersów w edycji uwzględniającej nieraz długie serie wariantów, gdyby jednak powstał jaśniejszy system nawigacyjny (kojarzący m.in. transliterację topograficzną z transkrypcją diachroniczną), zmniejszyłoby się poczucie zagubienia czytelnika. Dezorientacja bowiem zbyt często towarzyszy lekturze *Alchemii rękopisu*, szczególnie w transkrypcji diachronicznej. Myślę zwłaszcza o odbiorcy, który nie zna *Samuela Zborowskiego* i chciałby go przeczytać z omawianego wydania, zachęcony deklaracją minimalizacji ingerencji edytora i maksymalnego poszanowania głosu Słowackiego. Ów wyobrażony czytelnik sięgnie rzeczywiście, jak przewiduje Troszyński, po transkrypcję diachroniczną (z zapisu topograficznego nie będzie w stanie skorzystać), gdzie ma „tekst” podany w sposób przyjazny i wizualnie przystępny. Prawdopodobne jest jednak to, że zignoruje on wszelkie, mało widoczne,

³⁰ Słowacki, *Dziela wszystkie*, t. 13, cz. 1, s. 269–275.

³¹ De Biasi, *op. cit.*, s. 92.

sygnały oddzielające warianty i np. w zakończeniu przeczyta *passus* złożony z 11 kolejnych wersów:

Wyprę się... żem był synem jej, aniołem...

Ta Polska skończona.

Co taka Polska, co była przed Bogiem

Pokornym – a tu nadziemskim już progiem

Upadła – wszelkiej piękności zwierciadło

Zbite... a z trumny co? – jakieś widziadło

Wściekle – szalone, rozczochrane – skłute –

Gotowe ludy przerosnąć zepsute

Krzykiem – chciwością – podle

I ty na tych tronach

Mysli... posadzić chciałeś martwą siłę... [s. 302-303]

Fragment wydaje się w miarę spójny, faktycznie natomiast składa się z elementów należących do trzech rzutów zakończenia: IV, V (całość) i VI, zatem nigdy wersy te nie miały występować razem. Kiedy zajrzemy do transliteracji topograficznej (s. 211), okaże się, że wszystkie, prócz jednego („Zbite... a z trumny co – jakieś widziadło”) zostały przekreślone, w tym pierwszy podwójnie: kreską poziomą jako wers i pionową w obrębie rzutu V. Ale wyobrażony czytelnik, który tam nie sięgnie, przeczyta przywołany ustęp jako integralną część *Samuela Zborowskiego*, a to wydaje mi się mylące i niebezpieczne, ponieważ takiego fragmentu Słowacki nie napisał. Co zatem wnosi transkrypcja diachroniczna i kto może z niej skorzystać? Potencjalnie wnosi bardzo wiele: przybliży Słowackiego z piórem w rękę, piszącego i kreślącego niejako na oczach czytelnika. Pozbawiona jednak komentarza oraz wyraźnych sygnałów różnicujących (np. krojem lub kolorem czcionki) urywki, które dokumentują kolejne fazy pracy twórczej, posłużą w sposób właściwy tylko odbiorcy bardzo kompetentnemu. Grono jej adresatów wydaje się więc węższe niż transliteracji topograficznej, którą, owszem, należy uznać za bardzo pożyteczną i staranną.

Troszyński otwiera swoim pionierskim tomem drogę do edycji genetycznych, które mogą pokazać korpus tekstów romantycznych od nieznanej, brulionowej i materialnej, strony. *Alchemia rękopisu* nosi znamiona manifestu edytorskiego, z właściwym tej poetyce radykalizmem i emocjonalnością ocen, odrzuceniem tradycji oraz zrozumiałą, a nie zawsze wypowiedzianą zależnością od poprzedników. Znakomicie się stało, że powstała taka książka i że ku nowemu czytelnika przeprowadza wysokiej klasy badacz Słowackiego. Przydałaby się teraz monografia (genetyczna) *Samuela Zborowskiego*, w której znajdzie się miejsce na omówienie i uzasadnienie nowatorskich rozwiązań edytorskich oraz myśl tekstologiczną, nie tyle kwestionującą dotychczasową praktykę, ile zastępującą ją odmiennymi wyobrażeniami tekstu i procesu twórczego. Z nadzieją na jej napisanie należy bez wątpienia zwrócić się do Marka Troszyńskiego.

Abstract

DANUTA ZAWADZKA University of Białystok
ORCID: 0000-0003-0273-2216

HANDWRITTEN SŁOWACKI

The review contains an investigation into Marek Troszyński's innovatory book *Alchemia rękopisu*. "Samuel Zborowski" *Juliusza Słowackiego* (*Alchemy of a Manuscript*. *Juliusz Słowacki's "Samuel Zborowski"*, Warsaw 2017) which is composed of a documentary edition of Słowacki's drama manuscript and a textological reflection connected with, *inter alia*, the publishing traditions of the poet's mystical Work, his poetics and writing customs. The reviewer describes the assumptions of the manuscript edi-

tion of *Samuel Zborowski* suggested by Troszyński—in many points different from the text known from the erstwhile editions—and the most fundamental values of this publication against the background of the presently observed “return to the sources” of romantic literature, especially interest in drafts, as well as in the context of the developmental tendencies of contemporary editing. She also attempts to evaluate the adopted editorial solutions, ingenious and brave, from the stance of a mixed competence receiver.