

Teksty Drugie 2005, 1-2, s. 188-197



Konsekwencje założeń i decyzji edytorskich.

Maria Prussak

Maria PRUSSAK

Konsekwencje założeń i decyzji edytorskich

O ile dość dobrze została już opisana problematyka edytorska tekstów romantycznych, niezależnie od wątpliwości i pytań, jakie mogą budzić konkretne decyzje wydawców, o tyle twórczość większości autorów, którzy zaczęli pisać po powstaniu styczniowym, wciąż czeka na porządne wydanie. Wstęp Zbigniewa Golińskiego do *Pism zebranych* Żeromskiego, opublikowany w 1981 roku w pierwszym tomie tej edycji, przyniósł precyzyjny i dokładny opis postępowania uwzględniającego skomplikowaną problematykę obszernych tekstów, po których została ogromna dokumentacja nie tylko w postaci autografów, ale też publikacji bardzo różnych pod względem wartości – poczynając od czasopism i wydań korygowanych i poprawianych przez różnych, mniej lub bardziej kompetentnych redaktorów, na licznych, dostosowanych do okoliczności politycznych poszczególnych zaborów przedrukach, kończąc. Podstawowe zasady pracy sformułowane przez Golińskiego nie stały się jednak teoretyczną podstawą dla nowo powstających zespołów kontynuatorów, gdyż takich zespołów najzwyczajniej nie ma. Gorzej – prawa rynku i zmiana priorytetów, jakimi kierują się organizatorzy życia naukowego, zahamowały rytmiczną pracę nad tą modelową edycją i ograniczyły możliwość publikowania pełnego aparatu krytycznego opracowywanych tekstów. Te wydania krytyczne dzieł twórców poprzedniego przełomu wieków, z którymi mamy do czynienia, ukazały się więc, albo przynajmniej zaczęły się ukazywać, zanim powstał porządkujący różne doświadczenia edytorskie *Wstęp* Golińskiego. Trudno znaleźć w nich jakąś wspólną postawę, w większości przypadków wychodzą one z założeń dziś już uznawanych za anachroniczne. Rozbieżności wynikają nie tylko z indywidualnych cech warsztatu pisarzy, ale są też efektem istotnych różnic metodologicznych między poszczególnymi edytorami.

Sytuację edytorską pisarzy poromantycznych niełatwo opisać z dwu co najmniej powodów. Rzadkiemu pojawianiu się wydań krytycznych nie towarzyszyła w przeszłości i na ogół nie towarzyszy też dziś dyskusja naukowa poświęcona za-

sadności przyjętych założeń lub poszczególnych rozstrzygnięć, a recenzje wydań zbiorowych i zawarte w nich uwagi szczegółowe nie wpływały na ogół na kształt wznowień. Skomplikowaną wiedzę o tekstologicznych problemach konkretnego pisarza a nawet pojedynczego dzieła miewa już tylko jego wydawca. Nie da się chyba znaleźć osób, które zdobyłyby się na równoległe, zwykle wieloletnie gromadzenie niezbędnej dokumentacji i kolacjonowanie kilku, przeważnie trudno dostępnych, przekazów. Jak pisze Tomasz Jodełka-Burzecki, pierwszego książkowego wydania *Chłopów* nie ma w warszawskich bibliotekach i dla potrzeb piwowskiej edycji trzeba było sprowadzać z Biblioteki KUL egzemplarz, który był własnością Ignacego Chrzanowskiego¹. O poszukiwaniu rozproszonych egzemplarzy czasopism można by pewnie stworzyć oddzielną dramatyczną opowieść.

Niezależnie od stopnia komplikacji, jakie towarzyszą pracy nad tekstem, różnorodne szkoły filologiczne łączą dwa wspólne im założenia *explicite* sformułowane w klasycznym już podręczniku Konrada Górskiego. Celem wydawcy jest ustalenie tekstu najbliższego twórczym intencjom autora. Górski posuwa się nawet do twierdzenia, że wymagająca specjalnego talentu sztuka edytora polega na „restytucji tekstu, przywróceniu mu właściwej postaci”². Edytor ma więc być osobą, która dokonuje wyborów i podejmuje decyzje prowadzące do ustalenia tekstu kanonicznego. Zwykle się uważa, że nawet w sytuacji nieoczywistej musi dokonać wyboru³ i rozstrzygnąć, co z pomysłów autora wejdzie do tekstu głównego, a co znajdzie się w aparacie krytycznym. Między istniejącymi, czasem bardzo różnymi, przekazami tekstu a próbą ustalenia jego idealnej postaci rozciąga się całe pole edytorskiej inwencji. Względność podstawowych terminów określających cel pracy – intencja autora i właściwa postać dzieła – często utrudnia przekonujące uzasadnienie podejmowanych decyzji. Ta względność umożliwia przesunięcie akcentów z tekstu pozostawionego przez pisarza na kategorie oceniające, wyrażające opinię edytora, czego przykładem jest choćby takie twierdzenie zapisane w podręczniku Górskiego: „realizacja intencji twórczej może natrafić na różne przeszkody, skutkiem których kształt ostateczny wcale nie musi być kształtem wykończonym ani najlepszym”⁴. „Wykończony” i „najlepszy” to pojęcia w stosunku do dzieła – do jego „kształtu ostatecznego” – zewnętrzne i w istocie niemożliwe do zdefiniowania. W dodatku twórcza intencja autora jest czynnikiem niestabilnym, zmienia się w czasie, z czego doskonale zdawał sobie sprawę autor cytowanego podręcznika⁵.

^{1/} T. Jodełka-Burzecki *Nad tekstami „Chłopów”*, dodatek do W.St. Reymont, *Pisma*, t. VII, Warszawa 1970, s. 190-191.

^{2/} K. Górski *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, Warszawa 1978, s. 50.

^{3/} Por. tamże, s. 89.

^{4/} Tamże s. 17.

^{5/} Por. np. „wołą autora jest jego intencja twórcza czy to w okresie powstawania całości dzieła, czy w okresach późniejszych, gdy autor powraca do własnego utworu, aby kształt jego jeszcze udoskonalać” (tamże, s. 30).

Z wątpliwości, jakie wywołują poszczególne decyzje wydawców, wyłaniają się pytania ogólne – niektóre banalne, inne bardziej skomplikowane. Te pytania w ostatecznym rachunku można odnieść nie tyle do konkretnych wyborów dotyczących konkretnych tekstów, co do elementarnych założeń pracy edytora. Chciałabym jednak zacząć od wybranych konkretów, które wydają mi się szczególnie wyraziste. Nie chodzi w nich przede wszystkim o kwestię poprawności i zakresu edytorskich koniektur. Zależy mi raczej na ukazaniu dwu skrajnych metodologii i przeanalizowaniu, jakie mogą być pola kolizji między dążeniem do ustalenia najlepszej postaci utworu, kompilowanej z różnych dokumentów, a wersją podpisaną do druku przez autora, ale także między niezamkniętą formą dzieła a dążeniem wydawcy do ustalenia postaci ostatecznej, kanonicznej.

Pytanie najważniejsze dotyczy statusu tekstów dokumentujących pracę autora nad dziełem i uzasadnienia arbitralnych decyzji edytora, który przedstawia czytelnikowi jedną tylko, ustaloną przez siebie redakcję. W pierwszym przykładzie, który chciałam przywołać, chodzi o relację między autografem a wydaniem autorskim. Kiedy Ignacy Chrzanowski i Zygmunt Szweykowski na początku lat trzydziestych zeszłego stulecia zaczęli pracę nad wydaniem zbiorowym Prusa, postępowali zgodnie z dominującą wówczas w praktyce edytorskiej szkołą, dopuszczającą ustalanie ostatecznego tekstu na podstawie różnych przekazów autorskich, dopuszczającą więc kompilację niejednorodnych fragmentów według kryterium poprawności ustalonego przez wydawcę⁶. Konsekwencje takich zasad dla ostatecznego kształtu dzieła (w porównaniu z wszystkimi wydaniem autorskimi) można opisywać na wielu poziomach. Najbardziej elementarne może być pytanie o spójność utworu w istocie rekonstruowanego. Chcę jednak zwrócić uwagę na problem, jak sądzę, najistotniejszy. Wydawcy Prusa sięgnęli do autografów – w rękopiśmiennej wersji *Faraona* na końcu znalazł się fragment nieopublikowany przez autora, ogłoszony najpierw przez Szweykowskiego w artykule zatytułowanym *Nieznany epilog „Faraona”* w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1934 roku z komentarzem przedstawiającym trzy różne możliwe hipotezy wyjaśniające, dlaczego pisarz z niego zrezygnował. Tylko jedną z nich, dość słabo umotywowaną, była hipoteza o ingerencji cenzury. Nieprzekonująca, bo ostatnie wydanie powieści za życia autora ukazało się w roku 1910, już po zniesieniu cenzury prewencyjnej, więc nie było już przeszkód, żeby usunięty tekst przywrócić. Nieprzekonująca też i dlatego, że wydawcom nie przyszło do głowy, żeby sprawdzić tę hipotezę w istniejących jeszcze wówczas w Archiwum Głównym Akt Dawnych dokumentach Warszawskiego Komitetu Cenzury rewindykowanych na mocy traktatu ryskiego⁷. Znaczą-

^{6/} Z pełną aprobatą o tej metodzie pracy edytora pisze jeszcze Stanisław Fita w artykule poświęconym dorobkowi Szweykowskiego. (Por. S. Fita *Warsztat edytorski Zygmunta Szweykowskiego*, „Roczniki Humanistyczne” 2003 t. LI, 1, Literatura Polska).

^{7/} H. Secomska *Wiadomość o aktach Warszawskiego Komitetu Cenzury*, w: *Akta cenzury. Fragmenty protokołów Warszawskiego Komitetu Cenzury*, wyb., przeł., oprac. H. Secomska, Warszawa 1966.

Prussak Konsekwencje założeń i decyzji edytorskich

nie lepiej uzasadnione było przypuszczenie, że końcowy fragment został usunięty przez samego autora:

Z Lalki i Emancypantek przecież wnioskujemy, że Prus nie zawsze lubił stawiać kropkę nad i – obie powieści kończą się znakiem zapytania; może więc i teraz uważał, że w samej historii Ramzesa XIII powiedział wszystko, co było obowiązkiem artysty?... Następnie porównanie np. tekstu pierwodruku *Emancypantek* (z „Kuriera Codziennego”) z późniejszymi wydaniem książkowym wskazuje, że Prus nie wahał się przed skreśleniem dłuższych ustępów, a nawet całych rozdziałów (nie tylko napisanych, ale już wydrukowanych), gdy chodziło o względy kompozycyjne czy artystyczne.⁸

W opublikowanym rok później (1935) w zbiorowym wydaniu *Pism* (tomy 18-20) tekście powieści argumenty te już się nie pojawiają. W nocie wydawniczej wydrukowanej na końcu tomu 20., traktując swoją decyzję jako nie wymagającą szczegółowego uzasadnienia oczywistość, Szweykowski pisał o tym fragmencie: w autografie „Oddzielony on jest od dotychczasowego zakończenia kreseczkami; w wydaniu obecnym podajemy go od nowej stronicy; tytuł *Epilog* pochodzi od nas”⁹. Słuszność tej decyzji kwestionował Pigoń w recenzji wydania zbiorowego. Nie przekonała go hipoteza o ingerencji cenzury, skłonny był raczej sądzić, że epilog został usunięty przez samego Prusa ze względów artystycznych lub merytorycznych¹⁰.

Podstawą dla Szweykowskiego było drugie wydanie autorskie, ponieważ w tym czasie był on zdania, że „jest ono najbardziej staranne; najprawdopodobniej też sam Prus je przygotowywał do druku, gdyż w tym właśnie okresie czynił to z zasady”. Z wydania pierwszego przywrócono „dedykację, którą opuszczono w edycjach następnych”¹¹, z autografu – epilog. Kompilując całość z różnych przekazów wydawca w istocie stworzył nową wersję *Faraona* – po czasopiśmienniczym pierwodruku, trzech wydaniach autorskich oraz czterech pośmiertnych powieść zaczęła funkcjonować i funkcjonuje do dziś w nowej, z pewnością nieautorskiej redakcji, co powoduje wiele historycznoliterackich komplikacji. Recepja utworu z czasów jego największej żywotności dotyczy pierwszej redakcji – o niej pisali recenzenci, autorzy syntez historycznoliterackich, ona też była podstawą pierwszych tłumaczeń: angielskiego, czeskiego, francuskiego, holenderskiego, litewskiego, rosyjskiego, słowackiego, węgierskiego.

Wkrótce po wojnie raz jeszcze ukazały się *Pisma* Prusa pod redakcją Szweykowskiego, ale nie w ramach tego wydania tylko oddzielnie, w 1954 roku, po tym jak Biblioteka Narodowa kupiła drugą część autografu *Faraona* (pierwsza znajduje się w zbiorach Biblioteki Publicznej Miasta Warszawy), ten sam wydawca przygotował nową edycję powieści opatrzoną podtytułem: „wydanie krytyczne” i wyjaśnie-

^{8/} Z. Szweykowski *Nieznany epilog „Faraona”*, „Tygodnik Ilustrowany” 1934 nr 13, s. 252.

^{9/} Z. Szweykowski *Nota wydawnicza*, w: B. Prus, *Pisma*, t. 20, Warszawa 1935, s. 272.

^{10/} S. Pigoń *Wznowienia literackie*, „Rocznik Literacki za rok 1935”, druk. 1936.

^{11/} Tamże.

niem „opracowano na podstawie autografu”. Autograf nie jest kompletny, choć luki są niewielkie. Jak obliczył edytor „Na 1274 karty rękopisu brakuje 58 kart”¹². Autograf jednak nie jest podstawą wydania, posłużył do przywrócenia pierwotnego tekstu tam, gdzie edytor dopatrzył się błędów zecera lub ingerencji rygorystycznego redaktora, zachowano natomiast te zmiany, które uznano za redakcyjne poprawki samego Prusa. Po wykazaniu wszystkich redaktorskich ingerencji wprowadzających tekst odmienny niż w autografie wydawca pisał:

W edycji niniejszej przywracamy je [wersje autografu], jak również usuwamy wszystkie inne – świadome czy nieświadome – odchylenia od autografu, które powstały z winy zecera czy wysiłków stylistycznych korektora. Mimo to jednak wydanie obecne nie może iść całkowicie za autografem. Nie dlatego, że np. niecelową rzeczą byłoby całkowite zastosowanie się do pisowni Prusa, ale dla sprawy znacznie ważniejszej, tej mianowicie, że sam Prus dokonywał poprawek w edycjach drukowanych, i to zarówno w pierwodruku, jak w wydaniu pierwszym i drugim.¹³

Nie istnieje oczywiście żadna sprawdzona metoda, która pozwoliłaby, poza przypadkami jaskrawymi, na precyzyjne odróżnienie poprawek autora od niezaakceptowanej ingerencji redaktora.

Problem [*Epilogu*] nie został omówiony, jego obecność w tekście powieści potraktowano jako oczywistość nie wymagającą komentarza¹⁴. Przedmowa wydawcy podaje jedynie przykłady różnic posegregowanych według typów zmian, nie ma aparatu krytycznego, który gromadziłby odmiany tekstu, nie sposób więc zorientować się, czym powieść opublikowana w wydaniu krytycznym różni się od wydań poprzednich, wiadomo tylko, że mamy do czynienia z kolejną redakcją *Faraona*. Edytor tak opisał rezultat swojej pracy:

Jak widać ze wszystkich poprzednio przeprowadzonych rozważań, tekst obecnego wydania nie mógł być oparty na jednym tylko źródle, na autografie. Tekst ten stanowi pewnego rodzaju konstrukcję, a konstrukcja, niestety, nigdy zupełnej pewności nie daje – jest tylko prawdopodobna. Staraliśmy się usilnie, by stopień prawdopodobieństwa był możliwie największy, a ryzyko najmniejsze.¹⁵

Priorytety uległy więc istotnemu przesunięciu – domniemaną intencję autora wyparła intuicja edytora.

Decyzje wydawcy naukowego mają jednak charakter rozstrzygający – na tej podstawie przygotowuje się przedruki i do niej odnoszą się wszelkie interpretacje. Tak ustalona redakcja tekstu staje się elementem tradycji, do niej przyzwyczajają się badacze i czytelnicy. To redakcja autorska po jakimś czasie zaczyna się wydawać anomalią. Bodaj tylko Ewa Warzenica-Zalewska zajęła się interpretacją dwu wersji *Fa-*

12/ Z. Szwejkowski *Przedmowa*, w: B. Prus, *Faraon*, Warszawa 1954, s. V.

13/ Tamże, s. LVIII.

14/ Skwitowano go jednym zdaniem w przypisie odsyłającym do artykułu w „Tygodniku Ilustrowanym” (Z. Szwejkowski *Przedmowa*, s. V).

15/ Tamże s. LXIII.

Prussak Konsekwencje założeń i decyzji edytorskich

raona, próbą opisaną funkcji i sensu dodanego przez Szweykowskiego epilogu na tle rozważań Prusa na temat kompozycji powieści. Jej interpretacje brzmią bardzo przekonująco i nie można lekceważyć konkluzji, w której stwierdza:

Analiza pierwodruku i wersji wydania z 1935 r. ukazuje niespójność myślową *Epilogu* z głównym tekstem powieści. Dlatego też przypuszczać należy, że Prus, zawsze przestrzegający w tworzeniu obrazu świata przedstawionego zasad konsekwencji, właśnie z tego powodu nie włączył owego fragmentu ani do pierwodruku, ani do dalszych edycji za swego życia.

Byłoby lepiej, aby w ogóle nie został on wprowadzony do powieści jako jej integralna część. Jednakże tekst *Faraona* w tej nowej postaci funkcjonuje w świadomości odbiorców już od pół wieku. Trudno więc zgłaszać jakieś postulaty korygujące, chociaż obecny kształt powieści nie wyraża intencji autora.¹⁶

Z jej wnioskami polemizowała Anna Martuszevska, która swoją interpretację powieści skoncentrowała właśnie na epilogu¹⁷. Konkluzja Ewy Warzenicy-Zaleskiej skłania mnie jednak do zaostrenia jej wniosków. Nie wydaje się, aby pięćdziesięcioletnie funkcjonowanie tekstu było wystarczającym argumentem do znieszczenia intencji autora wyrażonej w przygotowanych przez niego wydaniach powieści. Sądzę raczej, że trudno powstrzymać się od zdumienia i podwójnego pytania, dlaczego. Dlaczego dopiero po latach i w zasadzie bez żadnych konsekwencji dostrzeżono problem tak daleko idącej ingerencji wydawcy w tekst Prusa, albo raczej, dlaczego zlekceważono recenzję Pigoń i dlaczego wieloletnie funkcjonowanie skażonego tekstu w świadomości odbiorców – dodajmy: kolejnych pokoleń odbiorców – miałyby być argumentem przeciwko przywróceniu mu kształtu zgodnego z opublikowaną wersją, pod którą autor się podpisał?

Polemiczny argument Pigoń sformułowany kiedy indziej i skierowany przeciwko rekonstrukcyjnym zapędom wydawców Słowackiego wcale nie wydaje się abstrakcyjny, przeciwnie, wciąż jest aktualny. Walcząc o ograniczenie granic swobody redaktorskiej, Pigoń pisał:

Uprzytomnijmy to przykładem – cóż, że fikcyjnym. Przypuśćmy, że gdzieś na Peloponezie czy w Egipcie wykopano posąg przedstawiający postać niewieścią uskrzydloną, pierwszy rzut Niki Samotrackiej, cały, ale nie wykończony, że znaleziono figurę, którą rzeźbiarz najwyraźniej odrobił z grubsza, a potem poniechał. Twórca ten sam i temat identyczny, ale twór nieco inny. Cóż byśmy powiedzieli, gdyby kto próbował mu odjąć głowę o rysach niewykończonych i przystosować ją do posągu w kształcie definitywnym, który nas mimo braku głowy zachwyca w Luwrze? Bylibyśmy zadowoleni? Czy mogłoby to kogo ucieszyć? W oglądzie dać mu złudę doskonałości wykończenia arcydzieła? Jego „jednolitości i całości”?¹⁸

^{16/} E. Warzenica-Zaleska *Dwa zakończenia „Faraona” a sens ideowy powieści*, „Pamiętnik Literacki” 1985 z. 2, s. 34.

^{17/} A. Martuszevska *Stracone złudzenia młodego faraona*, w: *Prus i inni. Prace ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Ficie*, red. J.A. Malik i E. Paczoska, Lublin 2003.

^{18/} S. Pigoń *Pokąd sięga granica swobody redaktorskiej?*, „Ruch Literacki” 1961 z. 3, s. 154.

Przykład Pigionia z całą ostrością pokazuje, że w zasadzie problem jest dwojaki. Po pierwsze, chodzi o zakres niekontrolowanej arbitralności edytora, po drugie, o rzetelną recepcję wydań krytycznych, także o wnikliwość lektury historyków literatury.

Według założeń całkowicie przeciwnych postępują wydawcy krytycznej edycji *Pism zebranych* Jana Kasprowicza, ukazującej się od 1973 roku do dziś. Z żelazną na ogół konsekwencją przestrzega się tu zasady, że podstawą przedruku jest pierwsze książkowe wydanie tomiku poetyckiego lub, dla utworów rozproszonych, pierwodruk w czasopiśmie. Jak piszą wydawcy, wzgląd na „element społeczny odbioru dzieła literackiego, nader istotny w badaniach historycznoliterackich”, był dla nich ważniejszy niż stanowisko metodologiczne „uznające w osobowości twórczej wartość absolutną, nie poddaną historycznym zmiennościom prądów, poetyk i mód literackich, doskonalącą się wewnątrznie w procesie własnej ewolucji, wiedzionej impulsami nie ujętymi w prawa historycznego rozwoju”¹⁹. Nietrudno zauważyć, że wybrana przez nich podstawa metodologiczna chroni przed kompilacją, ale zarazem pozbawia pisarza prawa do zmieniania własnego tekstu, unieważnia jego kolejne redakcje i lekceważy zmieniające się układy i konteksty, w jakich autor umieszcza swoje utwory, co może mieć szczególne znaczenie w przypadku wierszy. Nie chroni też edytorów przed brakiem konsekwencji.

W opracowanym przez Romana Lotha czwartym tomie *Pism zebranych* Kasprowicza (Kraków 1984), zawierającym dzieła z lat 1900-1910, znalazła się grupa wierszy objętych wspólnym nadrzędnym tytułem *Hymny*. Podzielono je między dwa tomy – *Ginącemu światu* i *Salve Regina*, zgodnie z tym, jak ukazywały się ich pierwsze wydania książkowe. Problem polega jednak na tym, że tytułem *Hymny* na określenie tego cyklu wierszy po raz pierwszy Kasprowicz posłużył się w 1921 roku (20 lat później), a w tym wydaniu zmienił tytuł ostatniego utworu na *Hymn Marii Egipcjanki*²⁰ (zamiast dotychczasowego *Maria Egipcjanka*). W komentarzu Romana Lotha wielokrotnie jest mowa o cyklu *Hymnów*, choć w odniesieniu do pierwodruku jest to określenie całkowicie anachroniczne. Jeszcze w przygotowanym przez autora zbiorowym wydaniu *Dzieł poetyckich* (Lwów 1912) cały cykl opublikowano pod wspólnym tytułem *Ginącemu światu*.

Rygorystyczne trzymanie się pierwszego wydania książkowego pociąga za sobą dalsze skutki – ponieważ pierwodruk *Hymnu św. Franciszka z Asyżu* ukazał się w 1901 roku w „Chimerze”, duży fragment tekstu wykreśliła cenzura warszawska. Autor nie przywrócił go w pierwszym książkowym wydaniu przeznaczonym także na rynek warszawski²¹, ani w wydaniach następnych. Fragment ten został opublikowany za życia Kasprowicza i za jego zgodą dwukrotnie pod oddzielnym tytułem *Błogosławieństwo ziemi rodzinnej*, najpierw w jednodniówce *Żywy dziennik* (Lwów

^{19/} *Od wydawców*, w: J. Kasprowicz, *Pisma zebrane*, wydanie krytyczne pod red. J.J. Lipskiego i R. Lotha, t. I, Kraków 1973, s. 11.

^{20/} J. Kasprowicz *Hymny*, Warszawa 1921.

^{21/} J. Kasprowicz *Salve Regina*, Lwów 1902.

Prussak Konsekwencje założeń i decyzji edytorskich

12 grudnia 1901), później w piśmie „Reformator” (1903 nr 34). Próżno jednak szukać tego tekstu w utworach rozproszonych a tytuł *Błogosławieństwo ziemi rodzinnej* zniknął z wykazu utworów zamieszczonych w *Pismach zebranych*. Wydawca wybrał inne rozwiązanie. W tym przypadku wrócił do redakcji autografu, uznał ten wiersz za fragment *Hymnu* pominięty w druku i umieścił w *Odmianach tekstu*. Zlekceważył więc autorską publikację i w zasadzie odebrał Kasprowiczowi jeden utwór, umieszczając go jedynie w aparacie krytycznym. Ta sytuacja znalazła potwierdzenie w opracowanym przez Romana Lotha tomie Nowego Korbuta, tam też tytuł *Błogosławieństwo ziemi rodzinnej* nie jest oddzielną jednostką bibliograficzną.

Hymny są też dobrym przykładem na to, jak Kasprowicz te same utwory łączy w różne cykle. W 1902 roku opublikował tomik zatytułowany *Moja pieśń wieczorna*, zawierający wyłącznie przedruki, a więc z punktu widzenia zasad przyjętych dla tej edycji niezaskługujący na wyodrębnienie. Tomik, jak mi się wydaje, ważny, ponieważ tu autor połączył z hymnami poemat dramatyczny *Na wzgórzu śmierci* i ten układ powtórzył się w opublikowanym w Berlinie w 1905 pod tytułem *Mein Abendlied* niemieckim tłumaczeniu Przybyszewskiego, a także we lwowskim wydaniu *Dzieł poetyckich* z 1912 roku. Te konteksty wydają się ważniejsze niż kontekst zbioru *Krzak dzikiej róży*, gdzie poemat *Na wzgórzu śmierci* po raz pierwszy został opublikowany w wydaniu książkowym. Toteż z drugiego wydania tego zbioru (1907) autor go usunął, dodał natomiast inne wiersze. W trzecim tomie *Pism zebranych* konsekwencji i tak nie udało się utrzymać – do zawartości tomu *Krzak dzikiej róży* włączono bowiem utwory dodane w wydaniu drugim, a więc wykraczające poza chronologiczne ramy tomu. Niefortunna jest też podstawa tekstu wybrana dla publikacji *Na wzgórzu śmierci*, ponieważ edytor wrócił do błędów pierwszego wydania książkowego, poprawionych przez autora w wydaniach następnych. I tak w w. 932 pojawiła się niepoprawna forma Nazyrejczyk zamiast Nazarejczyk, a przecież każde z tych słów znaczy co innego, natomiast w ww. 974-975 został ewidentny błąd składniowy: „Błogosław wiernym Twoich sług, a wrogów/ w moc naszą oddaj [...]”, poprawiany dwukrotnie przez autora: „Błogosław wiernych Twoich sług, a wrogów/ w moc naszą oddaj [...]” (*Moja pieśń wieczorna*); „Błogosław wierne Twe sługi [...]” (*Dzieła poetyckie*).

Bywa więc tak, że konsekwencje wydawców nie służą interesom autorów, szczególnie tych autorów, dla których publikacja tekstu nie zamyka procesu tworzenia. Różne autorskie redakcje tego samego utworu podważają czasem możliwość rygorystycznego ustalenia podstawy edycji i stawiają edytora przed koniecznością rozważenia dodatkowych, na ogół lekceważonych problemów. Jeśli wybiera się jako podstawę wydanie pierwsze – zmieniające się w czasie autorskie układy cykli i tomików poetyckich, tomów opowiadań, stawiają problem kolejnych redakcji i kontekstów pojedynczego utworu w obrębie twórczości jednego autora oraz zmuszają do rozstrzygnięcia pytania o układ i hierarchię poszczególnych składników cyklu bądź całego tomu. Jeśli natomiast wybiera się jako podstawę kolejne, uznane za najlepsze, albo ostatnie autorskie wydanie wczesnego dzieła, nie można lekceważyć problemu chronologii i dynamiki rozwoju twórczości jednego autora, także

jego miejsca w życiu literackim swojego czasu i pytania o to, jaki tekst był podstawą recepcji krytycznej (bywa, że i historycznoliterackiej). Nie da się uniknąć pytania o to, czy edytor jest w stanie poradzić sobie z „dziełem w ruchu”, tekstem istniejącym w wielu, znacząco różnych redakcjach.

To były przykłady elementarnie proste – znacznie więcej komplikacji pojawia się, kiedy mamy do czynienia z nieopublikowanym przez autora tekstem brulionowym, w którym na równych prawach występuje kilka redakcji, kiedy, jak pisał Górski, wydawca natrafia na „zagadnienia wręcz nierozwiązywalne, zarówno jeśli chodzi o kompozycję całości, jak i o brzmienie tekstu w szczegółach”²². Wówczas nie ma żadnych przesłanek uzasadniających podejmowanie decyzji za autora, trzeba więc zrezygnować z porządkujących działań wydawcy zmieniających status tekstu i narzucających czytelnikom własną koncepcję. (Szczegółowo zajmowałam się tym zagadnieniem w artykule poświęconym *Zygmuntowi Augustowi Wyspiańskiego*²³). Dobrze jest pamiętać o wciąż aktualnej, obejmującej wszystkie przytoczone przykłady, przestrodze Pigońa:

Nie należy tedy zastępować poety w jego pracy i wprowadzać przesunięcia, których on nie przeprowadził; nie godzi się przesądzać intencji twórcy tam, gdzie on jej wystarczająco nie ujawnił. Filologia nie może się rządzić kapryсами: ani uprzedzeniami, ani predylekcjami. W stosunku do pielęgnowanego tekstu twórca ma rolę służebną, a nie zwierzchnią, jest ancilla, a nie domina.²⁴

Może więc trzeba przemyśleć od nowa koncepcję służebności.

Jeśli przyjęte przez wydawców zasady edycji wywołują tak wiele wątpliwości, z pewnością można stwierdzić, że nie obejmują one rzeczywistej problematyki tekstologicznej wydawanych utworów. Skomplikowana sytuacja filologiczna dzieł poromantycznych zapowiada niestabilność utworów dwudziestowiecznych, kiedy w wielu wypadkach nie sposób ustalić podstawy wydania, bo autor nie stworzył jednej zamkniętej struktury, ważniejsza jest dla niego gra z własnym tekstem, żeby wymienić klasyczne już przykłady *Kartoteki* lub *Nożyka profesora* Różewicza. Podstawowe pytanie już nie dotyczy dotarcia do intencji twórczych autora. Teraz lepiej pytać, jak tę niestabilność utworu przekazać w dostępny sposób czytelnikowi, jak wydawać te dzieła, żeby nie zatrzeć dynamiki kształtowania tekstu, a przynajmniej żeby w sposób spójny i klarowny dostarczyć mu wszystkich niezbędnych informacji. (Jakiś precedens w tej dziedzinie stworzył właśnie Różewicz w *Nożyku profesora*). Skoro chodzi o wydania tekstów klasycznych, skoro wiadomo, że nie są one przeznaczone dla masowego odbiorcy i raczej na pewno weźmie je do ręki ktoś zainteresowany samodzielnym docieraniem do sensów utworu, trzeba ograniczyć arbitralność rozstrzygnięć i zostawić czytelnikowi przyjemność poruszania się

^{22/} K. Górski *Tekstologia...*, s. 107.

^{23/} M. Prussak *Edytorska nadgorliwość*, w: *Romantyzm – Poezja – Historia. Prace ofiarowane Zofii Stefanowskiej*, red. M. Prussak i Z. Trojanowiczowa, Warszawa 2002.

^{24/} S. Pigoń *Wznowienia literackie*, s. 155.

Prussak Konsekwencje założeń i decyzji edytorskich

wśród różnych autorskich wersji jednego tekstu, także wśród brulionów i dopowiedzeń. Elektroniczne formy utrwalania zapisu mogą tu być znakomitym wyjściem. Chodzi więc raczej o wydania dokumentacyjne niż proponujące kanoniczną postać dzieła. Zmieniają się wtedy kompetencje edytora. Jego zadaniem byłoby udostępnienie w najbardziej czytelnej postaci autorskiej gry z własnym tekstem, przedstawienie wielu redakcji, jeśli żadnej nie można uznać za najważniejszą, lub co najmniej precyzyjny opis dokumentów, ich niejasności i problemów, jakie stwarzają, w końcu próba ustalenia ich hierarchii. Dopiero na takiej podstawie można zacząć pracować nad koncepcją wydań popularnych.