

# ARTYKULY I ROZPRAWY

Magdalena Bizior-Dombrowska

## Słowacki w rękopisach (przypadek *Samuela Zborowskiego*)

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, kontakt: [madom@umk.pl](mailto:madom@umk.pl),  
ORCID ID: 0000-0002-2211-6165

Mistyczny charakter twórczości Juliusza Słowackiego – „wciąż dziejącej się i nigdy do końca nie gotowej, podlegającej nieustannym przemianom, amorficznej i fragmentarycznej”<sup>1</sup> – najpełniej oddaje z pewnością jego dramat *Samuel Zborowski* napisany w 1845 roku, czyli w środku mistycznego chaosu. Chaos jest tu pojęciem nadrzędnym, wpłynęło ono bowiem zasadniczo na dzieje tego tekstu, zwłaszcza na kształt jego następnych edycji. Chaos – różnie wartościowany i interpretowany – wyznacza w istocie edytorskie losy dramatu: od całkowitego odrzucenia przez pierwszych edytorów (Antoni Małeckie nie włączył go do *Pism pośmiertnych* w 1866 roku, widząc w nim jedynie „beład, zamęt, brak zupełny tak artystycznego układu, jako i jasnych pojęć”)<sup>2</sup>, przez rekonstrukcję (edytorskie uporządkowanie autorskiego nieładu dokonane przez następnych edytorów: Artura Górskiego, Henryka Biegeleisena, Wiktora Hahna, Stanisława Cywińskiego i Juliusza Kleintera), do „alchemii rękopisu” – szczególnej postawy edytorskiej zaproponowanej przez Marka Troszyńskiego polegającej na „udostępnieniu czytelnikowi rękopiśmiennego chaosu”<sup>3</sup> i umożliwieniu mu obcowania z pulsującym, wiecznie przeobrażającym się, chaotycznym i nieskończonym światem stworzonym przez poetę-mistyka po to, aby „nie zataić przed światem mocy Bożej”<sup>4</sup>.

*Samuel Zborowski* nie ukazał się za życia autora, został pozostawiony w autografie, który stanowił plik trzydziestu ośmiu luźnych, dwustronnie zapisanych kart<sup>5</sup>. Pierwsi edytorzy i badacze twórczości Słowackiego widzieli w nim utwór „zdefektowany”, będący tak naprawdę zbiorem niepowiązanych ze sobą fragmentów. O brulionowym – szkicowym, niedokończonym, nieostatecznym – charakterze tekstu decydował ich zdaniem przede wszystkim brak początku i zakończenia dramatu. Tekst rozpoczyna się sceną snu Eoliona i rozmową Ojca z Uczonymi, co skłoniło badaczy do przypuszczenia, że poprzedzał je monolog Eoliona zapisany na – prawdopodobnie – jednej karcie rękopisu, która zaginęła. Równie problematyczne okazuje się zakończenie dramatu, poeta pozostawił bowiem w autografie siedem wariantów finałowej sceny sądu, przy czym tylko niektóre z nich przekreślił. Co znamienne, są to w większości zupełnie inne wersje przynoszące różne wizje zakończenia utworu i wpływające na interpretację całego dramatu (albo rozstrzygnięcie przez Chrystusa konfliktu między Zborowskim a Zamojskim, co jest jednoznaczne ze zjednoczeniem wszystkich duchów doskonalących się i przeciwstawiających się zastanej formie, albo niedopowiedzenie wyroku i zawieszenie sądu, co z kolei podkreśla otwartą formułę dramatu ukazującego niekończący się proces przemiany duchów).

Ponadto w autografie edytorzy odnajdywali braki i niekonsekwencje związane z dramatyczną formą utworu. W tekście nie ma wyodrębnionych aktów i scen, autor wyróżnił jedynie akt drugi. Podobne trudności wiążą się z oznaczeniem osób mówiących – ponad połowa przemówień nie została przez poetę w ogóle przypisana do postaci. Dodatkowo osoby występujące w dramacie są określane za pomocą różnych, zmieniających się nazw, co okazało się następną, trudną do rozstrzygnięcia kwestią tekstologiczną wpływającą na interpretację całego dzieła. Ujednolicenie imion – na które decydowała się większość edytorów – prowadziło do usunięcia wieloimienności bohaterów (ukazanych przecież w procesie duchowych przemian), która wprowadzała niezwykle istotną dla odczytania utworu perspektywę genezyjskiej wędrówki duchów.

Największym problemem, przed którym stanęli edytorzy *Samuela Zborowskiego*, okazało się ustalenie tekstu utworu. W autografie odnajdujemy bowiem często kilka wariantów tego samego fragmentu – niektóre poeta przekreślał, inne zostawiał. Zdarzało się, że autor w dalszej części tekstu nawiązywał do urywków przekreślonych, w związku z tym ustalenie statusu poszczególnych – przekreślonych

i nieprzekreślonych – wariantów oraz podanie ostatecznego tekstu stawało się często niemożliwe.

Edytorzy postawieni przed tak skomplikowanym autografem byli zmuszeni do podjęcia trudnych wyborów tekstologicznych decydujących o ostatecznym kształcie utworu. W głównej mierze pierwsi twórcy edycji dramatu Słowackiego uznawali, że należy uporządkować autorski chaos, podejmowali zatem arbitralne decyzje podczas opracowywania tekstu – często w dowolny i nieuzasadniony sposób odrzucając poszczególne warianty fragmentów – i tym samym stawali się współtwórcami utworu, a następne edycje mistycznego dramatu okazywały się edytorskimi tworem, dalekimi od autorskiego rękopisu. Troszyński, opisując tekstologiczne dzieje *Samuela Zborowskiego*, określa działania edytorów „pacyfikowaniem niesforenego dzieła”<sup>6</sup>, „majsterkowaniem przy rękopisie”<sup>7</sup>, „montowaniem kolaży na nieprecyzyjnych zasadach”<sup>8</sup>, odsłaniając główne mechanizmy prac edytorskich podporządkowanych jednemu celowi – stworzeniu spójnego, linearnego, ostatecznego dzieła. Przyjmując taką postawę wobec autografu, edytorzy stawiali się w pozycji nadrzędnej w odniesieniu do autorskiego tekstu i przypisywali sobie prawo do narzucania własnych wizji w przekonaniu, że dysponują pewnego rodzaju „nadwiedzą”, która umożliwia im zrekonstruowanie na podstawie brulionowych zapisków ostatecznego dzieła<sup>9</sup>.

Trudną historię edytorską *Samuela Zborowskiego* wyznał bez wątpienia Antoni Małeck, który nie włączył dramatu do *Pism pośmiertnych* Słowackiego, uznając, że byłoby to wykroczenie przeciw ceniom poety. Takie myślenie o utworze pozostawionym w rękopisie – jako o zbiorze niespójnych, niezrozumiałych, chaotycznych notatek nienadających się do publikacji – spowodowało, że dopiero w 1884 roku w „Kłosach” ukazały się po raz pierwszy fragmenty dramatu w opracowaniu Józefa Hieronima Rychtera, przy czym edytor traktował je jako „wiersze, a raczej fragmenty”<sup>10</sup>, ponadto błędnie przypisywał je do *Zawiszy Czarnego*. *Samuel Zborowski* w całości został opublikowany przez Artura Górskiego w 1901 roku w warszawskim „Słowie”, tyle że było to wydanie oparte w głównej mierze na kopii autografu wykonanej przez uczennicę pensji Felicji Boberskiej we Lwowie w latach 1860–1863, dlatego powielano błędy popełnione w kopii. Górski dopiero w książkowym wydaniu dramatu z 1909 roku oparł się na „kopii własnej, dokonanej z autografu i jego kopii”<sup>11</sup>.

Pierwsze wydanie książkowe *Samuela Zborowskiego* – z 1903 roku w opracowaniu Henryka Biegeleisena – wyznało na wiele lat drogę edytorom próbującym zmierzyć się

### Największym problemem okazało się ustalenie tekstu utworu

z mistycznym dramatem Słowackiego i określiło model postępowania sprowadzający się do konieczności porządkowania autografu. Autor opracowania, dążąc do stworzenia ostatecznego utworu, dowolnie wybierał warianty tekstu, wprowadził podział na akty oraz oznaczył (często błędnie) postaci mówiące. Tą drogą poszli inni edytorzy dramatu: Wiktor Hahn, Stanisław Cywiński i Juliusz Kleiner.

*Dzieła Juliusza Słowackiego*, „pierwsze krytyczne wydanie zbiorowe” opracowane przez Bronisława Gubrynowicza i Wiktora Hahna, które ukazało się we Lwowie w 1909 roku, należy uznać bez wątpienia za ważne osiągnięcie w dziejach edytorstwa naukowego, zbierało bowiem po raz pierwszy rozproszone utwory w jedną edycję zbiorową i było efektem rzetelnej pracy tekstologicznej, w której istotny etap stanowiło kolacjonowanie autografów i druków pozwalające podać utwory ze wszystkimi wariantami. *Samuel Zborowski* ukazał się w siódmym tomie obejmującym dramaty. Za podstawę wydania edytor przyjął autograf, który w znaczącym stopniu uporządkował: spośród różnych redakcji wyodrębnił tekst główny, pozostałe warianty przesunął zaś do *Odmian tekstu* umieszczonych po tekście głównym. Podobne rozwiązania można odnaleźć w następnym wydaniu krytycznym dramatu opracowanym przez Cywińskiego, które ukazało się w Wilnie w 1928 roku. W tej edycji również zaproponowano uporządkowany układ utworu, z którego wyodrębniono tekst podstawowy oraz warianty poszczególnych fragmentów przesunięte do *Rzutów zaniechanych*.

Tę ścieżkę edytorską w dziejach *Samuela Zborowskiego* – wyznaczoną przez tradycyjne myślenie o brulionowym tekście, któremu należy nadać spójną formę ustaloną według linearnego układu zdarzeń – zamyka edycja Kleinera z 1963 roku<sup>12</sup>. Trzeba mocno podkreślić, że wydanie *Dzieł zbiorowych* Słowackiego, stanowiące, jak oświadczył Kleiner, „dzieło jego życia”, zapoczątkowało w Polsce nowoczesną metodę edytorską. Wstęp do lwowskiej edycji autorstwa Kleinera został określony przez Manfreda Kridla „poematem filologicznym”, Konrad Górski uznał go zaś za „podręcznik edytorstwa naukowego w czasach, gdy literatura fachowa takiego dzieła jeszcze nie posiadała”<sup>13</sup>. Kleiner wyznaczył swojemu wydaniu ściśle określony cel: „[...] dać kompletny, opracowany krytycznie i naukowo komentowany tekst dzieł Słowackiego, doprowadzony do postaci, jaką mu naprawdę wyznaczyły zamierzenia twórcze poety”<sup>14</sup>. Edytor, próbując zachować zgodność z przypuszczalnymi intencjami poety, rekonstruuje jego utwory i nadaje im często nowy kształt. Takie postępowanie okazuje się niezwykle trudne w przypadku utworów wydawanych na podstawie rękopisu, w których dominują chaos, wariantywność, przekreślenia i przeróbki decydujące

o tym, że intencja poety nie zawsze jest jasna. Zdaniem edytora należy zrekonstruować utwór ze zbioru luźnych fragmentów – stworzyć ostateczną całość przez odrzucenie niedopracowanych wariantów. Dzięki (niezbędnej) ingerencji edytorskiej powstaje główny – kompozycyjny, ideowy, językowy – trzon dzieła. Kleinerowska krytyka tekstu opiera się na dogłębnej analizie semantycznej i językowej utworu, którą uzasadnia „wieloletnim życiem się z dziełami i autografami poety”. Metoda ta pozwala mu ustalać chronologię różnych redakcji, odtwarzać kolejność poszczególnych fragmentów czy przypisywać wypowiedzi osobom mówiącym w dramatach (tutaj edytor wykorzystuje umiejętność wczuwania się w sposób myślenia i mówienia bohaterów). Kleiner stał się zatem współtwórcą dzieł Słowackiego, a w przypadku *Dzieła filozoficznego* – okazał się jego rzeczywistym twórcą, ponieważ scalił rozproszone fragmenty w całość. Tak został potraktowany również *Samuel Zborowski* – edytor arbitralnie wydziela z materiału wyłaniającą się całość, po partiach, które uznaje za redakcję ostateczną, podaje redakcje poprzednie, zaniechane pomysły, skreślenia czy pierwsze rzuty. Bardzo ważny element edycji Kleinerowskiej stanowi szczegółowo opracowany aparat krytyczny zawierający różne odmiany tekstu.

Wydaje się, że Kleiner i Kuźniar mieli świadomość, że stworzenie *editio ne varietur* w przypadku tak trudnego autografu, jakim był manuskrypt *Samuela Zborowskiego*, jest niemożliwe:

O definitywnym ustaleniu pełnego, zamkniętego tekstu dramatu nie może być w ogóle mowy, gdyż zachowany autograf i częściowo uzupełniające go kopie nie zawierają prawdopodobnie ani początku dramatu, ani nie podają jakiegось ostatecznego jego zakończenia; sam tekst jest nieukończony, niekiedy nieskoordynowany wokół jakiejś jednolitej koncepcji twórczej, toteż wciąż wiele kłopotów sprawia ustalenie np. początku aktu III lub decyzja, które fragmenty w akcie V, w scenie sądu zaziemskiego, uznać należy za prawidłowo rozwijające artystyczną i ideową koncepcję poety, które zaś należy eliminować z tekstu i przenieść do rzutów zaniechanych<sup>15</sup>.

Powyższy cytat ukazuje jednak, że Kleiner i Kuźniar tak naprawdę dążyli do stworzenia ostatecznego, pozbawionego niejasności i wariantywności dzieła, przypisując sobie prawo ingerowania w autorski tekst w imię odtworzenia „artystycznej i ideowej koncepcji” poety. W takim właśnie kształcie czytano *Samuela Zborowskiego* przez niemal pięćdziesiąt cztery lata.

Taką postawę edytorską – arbitralną, pozbawioną szacunku dla autografu – zaczęto krytykować już w latach osiemnastych. Jarosław Marek Rymkiewicz twierdził, że w wyniku działań edytorów Słowacki przestał być autorem własnych tekstów, a edycje dzieł mistycznych poety zniszczyły ich charakter: „Wolałbym, żeby jego fabuły były poszarpane, pozbawione początku i końca, wtedy obcowałbym ze Słowackim”<sup>16</sup>. Na ten sam problem zwróciła uwagę Ewa Nawrocka, podkreślając, że decyzje edytorów – które wprost można określić nieuzasadnionymi manipulacjami – zaważyły na interpretacji całego dramatu<sup>17</sup>. Dopiero wydanie *Samuela Zborowskiego* w opracowaniu Marka Troszyńskiego z 2017 roku zrywa z dotychczasowym myśleniem o dramacie mistycznym Słowackiego, który sprawił, że „każde wydanie *Samuela Zborowskiego* było mniej lub bardziej usilnym wtłaczaniem utworu w wąskie ramy anachronicznej konwencji, której autor najwyraźniej przestrzegać nie zamierzał”<sup>18</sup>.

Wydanie Troszyńskiego jest wyrazem zupełnie innej postawy edytorskiej – opierającej się na szacunku dla autografu, dążącej do zachowania brulionowego charakteru dzieła.

Główny cel edytora stanowi „udostępnienie rękopiśmiennego chaosu – bliższego autentycznego, niedookreślonego, plazmatycznego stanu skupienia utworu, którego edytorskie strukturyzowanie usuwa z pola widzenia istotne składniki sensu”<sup>19</sup>. Aby osiągnąć ten cel, Troszyński zdecydował się zamieścić w edycji podobiznę autografu, transliterację topograficzną oraz transkrypcję diachroniczną.

W pierwszej części wydania na stronach parzystych zamieszczono skany autografu, a obok, na sąsiadujących stronach nieparzystych – odpowiadające im fragmenty transliteracji topograficznej. Taki rozkład umożliwia czytelnikowi samodzielną lekturę rękopisu i jednoczesną weryfikację odczytania za pomocą transliteracji. Zaproponowana przez Troszyńskiego transliteracja topograficzna ma za zadanie ujawnienie wszystkich zmian i elementów tekstu w miejscu, w którym znajdują się w rękopisie. Przekreślenia zastosowane przez poetę edytor oddał również za pomocą przekreśleń, warianty dopisane w rękopisie nad wersami zostały także umieszczone nad wersami i oznaczone mniejszym stopniem pisma. W transliteracji oddano nawet kierunek skreśleń i wprowadzonych poprawek: gdy zapisane nad wersem słowo przechodziło w pewnym miejscu w dół – transliteracja odzwierciedlała ten kierunek zapisu. Co istotne, Troszyński nie decyduje się na dopisywanie wyrazów, twierdząc, że „symulowanie spójności tekstu niedokończonego nie może być zadaniem edytora”<sup>20</sup>.

Warto dodać, że istotny, zwłaszcza w tej części edycji, okazuje się format publikacji. Wydaje się, że jego wybór (270 × 310 mm) jest uzasadniony – umożliwia on dokładną prezentację autografu i bez wątplenia ułatwia lekturę transliteracji, jednocześnie tak duże wymiary książki obniżają nieco komfort jej użytkowania, sytuując ją w kręgu wydań albumowych. Z drugiej strony format zbliżony do kwadratu pozwala na interesujące wykorzystanie szerokiego prawego marginesu. Może nieco lepszym pomysłem byłoby wydanie dwutomowe (zawierające w odrębnych tomach transliterację topograficzną i transkrypcję diachroniczną). Na takie rozwiązanie zdecydowali się np. edytorzy *Raptularza wschodniego* Juliusza Słowackiego<sup>21</sup>, którzy podzielili całość na trzy tomy: 1) *Podobizna autografu*, 2) *Edycja – komentarze – objaśnienia*, 3) *Studia i interpretacje*. Należy podkreślić niezwykłą formę tomu zawierającego podobiznę autografu, którego rozmiary odpowiadają niemal dokładnie wyglądowi manuskryptu. Dzięki takim decyzjom czytelnik niemal obcuje z oryginałem i ma możliwość zapoznać się z autorskim układem tekstów i rysunków na poszczególnych stronach.

Pierwsza część edycji *Samuela Zborowskiego* w opracowaniu Troszyńskiego – obejmująca podobiznę autografu oraz transliterację topograficzną – pozwala czytelnikowi zapoznać się z trudnym zapisem dramatu i, jak podkreśla edytor,

służy do badań naukowych i kontroli edycji. „Tekstem do czytania” jest natomiast druga część zawierająca transkrypcję diachroniczną, ale tutaj również Troszyński zachowuje ogromny szacunek dla tekstu autorskiego – nie wyodrębnia redakcji ostatecznej, rzuty pierwotne zostają umieszczone w miejscu zgodnym ze zrekonstruowaną chronologią zapisu:

Wydanie obecne zostało wyposażone w „tekst do czytania”, czyli w zmodernizowaną transkrypcję diachroniczną, która w odróżnieniu od transliteracji topograficznej odzwierciedla chronologię zapisu tekstu na tyle, na ile miejsce, sposób pisania, a także analiza znaczenia umożliwiają rekonstrukcję tego procesu. Rozdzielone i uporządkowane zostają przeplatające się wersy wcześniejsze, skreślone i nowe, nadpisane. W ten sposób powstają dwa (a czasem nawet trzy i więcej) osobne, oddzielnie formowane, a następujące po sobie strumienie treści<sup>22</sup>.

Do *Aneksu*, znajdującego się po transkrypcji diachronicznej, edytor przesuwa jedynie opublikowane przez Kleintera w *Rzutach i fragmentach zaniechanych* fragmenty innych

Wydanie Troszyńskiego  
jest wyrazem  
zupełnie innej postawy  
edytorskiej

rękopisów, które stanowią wyłącznie rodzaj kontekstu genetycznego. Tak czytelnik może zapoznać się ze wszystkimi wariantami tekstu i prześledzić poszczególne etapy powstawania utworu. Edytor proponuje – zgodną z autografem – lekturę tekstu ściśle związaną z „rytmem wyłaniania się w procesie tworzenia dzieła wariantów osiagających poziom wersu”<sup>23</sup>. Troszyński rezygnuje ze stosowania koniektur i emendacji, zostawia miejsca puste, które wskazują na brulionowy charakter tekstu. Warto odnotować, że w edycji nie uzupełniono oznaczeń postaci mówiących – adnotacje o nazwach sugerowanych w wydaniu Kleinera pojawiają się na prawym marginesie, który w tym wydaniu został zarezerwowany dla przypisów (we *Wstępie* i w *Nocie edytorskiej*) oraz dla informacji ułatwiających lokalizację poszczególnych fragmentów w *Dzielałach wszystkich*. Taka decyzja wiąże się z przekonaniem o wieloimienności bohaterów *Samuela Zborowskiego*, którzy w istocie stanowią swoisty podmiot zbiorowy – ogniwa łańcucha duchów.

Zaproponowana przez edytora transkrypcja diachroniczna porządkuje tekst, ale w niewielkim, minimalistycznym zakresie, zgodnie z przyjętym założeniem o konieczności zachowania brulionowego charakteru utworu. Modernizację przeprowadzono jedynie w zakresie pisowni i interpunkcji. Troszyński uznaje, że w rękopisie nie można odnaleźć spójnego, konsekwentnego sposobu przestankowania przyjętego przez poetę, dlatego zakłada, że należy wprowadzić współczesne zasady w tym zakresie. Oczywiście trudno nie zgodzić się z przekonaniem, że liczba kropek stawianych przez Słowackiego nie stanowi nośnika treści. Modernizacja interpunkcji wydaje się – wobec braku spójnego systemu zapisu stosowanego przez autora – zabiegiem koniecznym i uzasadnionym (zwłaszcza w przypadku takich sytuacji, jak zbiegi znaków interpunkcyjnych czy półpauza w funkcji kropki). Może jednak warto by do zagadnienia modernizacji interpunkcji podejść równie ostrożnie co do pozostałych kwestii edytorskich i zachować niekonsekwencję zapisu, która przecież także jest pewnym świadectwem brulionowości tekstu (np. to, że poeta postawił sześć kropek, a nie cztery kropki, może w pewnych miejscach oznaczać dłuższe wahanie, stan napięcia itp.).

Interesujące uzupełnienie edycji stanowią *Indeks mozaikowy* oraz *Plan rękopisu dramatu* (zawierający pomniejszone skany rękopisu) umieszczone przed transliteracją topograficzną, które mają pomóc czytelnikowi swobodniej poruszać się w przestrzeni między podobizną autografu, transliteracją a transkrypcją. Całostronicowy *Indeks mozaikowy* składa się z miniatur siedemdziesięciu dziewięciu stron transliteracji,

które ukazują relację między rękopisem a edycją Kleinera. Za pomocą różnych kolorów oznaczono w nim: 1) tekst nieskreślony w rękopisie, lecz usunięty z tekstu głównego edycji; 2) tekst nieskreślony w rękopisie, lecz zastąpiony fragmentem z innego rękopisu; 3) tekst skreślony w rękopisie i usunięty z tekstu głównego edycji; 4) skreślenia pojedynczych wersów; 5) tekst skreślony w rękopisie, ale uznany przez edytora za część tekstu głównego; 6) tekst skreślony w rękopisie i nieuwzględniony w edycji; 7) uzupełnienie dramatu tekstem z kopii Teofila Januszewskiego. Tak skonstruowany indeks jaskrawo pokazuje zakres ingerencji edytorskich Kleinera i uświadamia czytelnikowi, że edycja *Dzielał wszystkich* była w istocie przedziwnym „patchworkiem”.

*Samuel Zborowski* w opracowaniu Marka Troszyńskiego stanowi bez wątpienia realizację nowej formuły wydania utworu niedokończonego, odrzucającej obowiązującą w poprzednich edycjach dramatu metodę porządkowania autorskiego rękopisu i wprowadzania podziału na tekst ostateczny i warianty zaniechane umieszczane w osobnym dziale. *Samuel Zborowski* staje się wreszcie utworem Słowackiego – tekstem mistycznym, fragmentarycznym, nieuporządkowanym, podlegającym nieustannym zmianom, wieloznacznym, nigdy nieukończonym.

**Key Words:** *Samuel Zborowski*, Juliusz Słowacki, critical edition, topographic transliteration

**Abstract:** The article is a presentation of the editorial fate of *Samuel Zborowski*, a mystical drama by Juliusz Słowacki, written in 1845 and left in manuscript. The difficult history of the text was influenced by the decision of the first editor of Słowacki's works, Antoni Małcki, who did not include the unfinished drama to *Pisma pośmiertne* in 1866, viewing it as merely “disorder and confusion”. Successive editors – Artur Górski, Henryk Biegeleisen, Wiktor Hahn, Stanisław Cywiński, Juliusz Kleiner – faced with an extremely difficult autograph (devoid of a beginning and the final ending, full of deletions, containing several variants of the same passages), decided that first of all the author's chaos should be sorted out and a final work should be created on the basis of the brief notes. During the elaboration of the text, they made arbitrary decisions – often freely and unjustifiably rejecting individual variants of passages – and thus became co-creators of the work. As a result, subsequent editions of the mystical drama turned out to be editorial creations, far from the author's manuscript.

An expression of a completely different editorial attitude – based on respect for the autograph, aimed at preserving the work's original character – is the 2017 edition by Marek Troszyński. The editor's main goal is to make available to the reader the manuscript chaos that is the essence of Słowacki's mystical drama. To achieve this goal, the editor decided to include in the edition a likeness of the

autograph, topographical transliteration and diachronic transcription. The diachronic transcription proposed by the editor organizes the text, but to a small, minimalist extent, in accordance with the accepted assumption of the necessity of preserving the brulion character of the work (the editor does not interfere with the author's work, does not separate the final text and variants, does not introduce conjunctions and emendations, does not mark speaking characters in the drama, and keeps spelling and punctuation modernization to a minimum).

*Samuel Zborowski* edited by Marek Troszyński undoubtedly constitutes a realization of a new formula of publishing an unfinished composition, which rejects the method used in the drama's previous editions, involving the ordering of the author's manuscript and introducing the division into the final text and its rejected versions placed in a separate chapter. Troszyński's edition of *Samuel Zborowski* finally becomes a composition by Słowacki – a text which is mystical, fragmentary, disorderly, undergoing constant changes, ambiguous and never completed.

<sup>1</sup> J. Brzozowski, Z. Przychodniak, *Od wydawców*, w: J. Słowacki, *Wiersze*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. VIII.

<sup>2</sup> A. Małecki, *Juliusz Słowacki*, Lwów 1901, s. 106.

<sup>3</sup> M. Troszyński, *Alchemia rękopisu*, w: idem, *Alchemia rękopisu. „Samuel Zborowski” Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2017, s. 32.

<sup>4</sup> J. Słowacki, [*Szkic przedmowy z r. 1845*], w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 14, pod red. J. Kleinera, oprac. W. Florian i J. Kleiner, Wrocław 1954, w. 16–17.

<sup>5</sup> *Samuel Zborowski*, brulionowa redakcja zdefektowana, brak początku (prawdopodobnie pierwszej karty) i zakończenia. K. 1–38, zbiory Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, rkps 4729/II.

<sup>6</sup> M. Troszyński, op. cit., s. 18.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>9</sup> Szczegółowe omówienie kwestii tekstologiczno-edytorskich dotyczących *Samuela Zborowskiego* zob. M. Bizior-Dombrowska, *Problemy tekstologiczne edycji „Samuela Zborowskiego” Juliusza Słowackiego*, w: *Z warsztatu edytora dzieł romantyków*, pod red. M. Bizior-Dombrowskiej i M. Lutomińskiego, Toruń 2008, s. 51–71.

<sup>10</sup> J. H. Rychter, *Z nieznanych poezyj Juliusza Słowackiego*, „Kłosy” 1884, t. 38, nr 972, s. 103.

<sup>11</sup> A. Górski, *Przedmowa*, w: idem, *Pisma Juliusza Słowackiego*, t. 1, Warszawa 1909, s. XV.

<sup>12</sup> Juliusz Kleiner zmarł 23 marca 1957 roku, kiedy trwały jeszcze prace nad *Dziela mi wszystkimi*, dlatego *Samuel Zborowski* ukazał się ostatecznie w opracowaniu Jana Kuźniara w tomie trzynastym w części pierwszej, Kleiner miał jednak zasadniczy wpływ na kształt edycji dramatu Słowackiego.

<sup>13</sup> K. Górski, *O krytycznym wydaniu „Dzieł wszystkich” Juliusza Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 289.

<sup>14</sup> J. Kleiner, *Słowo wstępne. O metodach wydania „Dzieł wszystkich” Słowackiego*, w: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, t. 1, pod red. J. Kleinera, Lwów 1924, s. 5.

<sup>15</sup> J. Kuźniar, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, t. 13, cz. 1, s. 52.

<sup>16</sup> J. M. Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1982, s. 328.

<sup>17</sup> E. Nawrocka, *Dramaty mistyczne Juliusza Słowackiego*, w: *Dramat i teatr romantyczny*, t. 1, pod red. D. Ratajczak, Wrocław 1992, s. 75.

<sup>18</sup> M. Troszyński, op. cit., s. 32.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 38.

<sup>21</sup> „*Raptularz wschodni*” Juliusza Słowackiego, t. 1–3, pod red. M. Kalinowskiej et al., Warszawa 2019.

<sup>22</sup> M. Troszyński, op. cit., s. 45.

<sup>23</sup> Ibidem.

