

JANUSZ KACZOROWSKI

GRAFIA NORWIDOWSKIEGO TEKSTU
JAKO WSPÓŁCZESNY PROBLEM EDYTORSKI
(NA PRZYKŁADZIE *VADE-MECUM*)

Dopiero dwudziestowieczni edytorzy i badacze twórczości Cypriana Norwida dostrzegli, że pewne graficzne właściwości zapisu tekstu widoczne w autografach tego poety nie pozostają obojętne dla interpretacji. Wcześniejsi wydawcy traktowali zapis dość swobodnie i często zmieniali go według własnego odczucia poetyckiej poprawności¹. Dowolność ta z jednej strony była zgodna z dziewiętnastowieczną praktyką wydawniczą, z drugiej mogła wiązać się z przekonaniem wielu ówczesnych czytelników Norwida, że stosowane przez poetę zabiegi graficzne są tylko zaciemniającym sens „gwałceniem najelementarniejszej interpunkcji”². Dopiero w XX w., w związku z przyjmowaniem przez edytorów metod naukowych oraz pietyzmem, z jakim zaczęto traktować autografy nowo odkrytego twórcy, a także rozwojem nurtów awangardowych w poezji, dostrzeżono semantyczną nośność Norwidowskiego zapisu i potrzebę odwzorowania go w druku.

Pierwszym, który poruszył tę problematykę, był Zenon Przesmycki, przy czym, stawiając na pierwszym miejscu sens utworu, odrzucił on zasadność odtwarzania w druku wszystkich właściwości wydawanego rękopisu:

Mgr JANUSZ KACZOROWSKI – doktorant w Instytucie Filologii Polskiej KUL; adres do korespondencji: ul. Wierzbowa 6B m. 17, 91-410 Łódź.

¹ Nawet w tomie lipskich *Poezji* wyraźnie widać swobodę wydawcy w tej materii (zob. J. R u d n i c k a, *Jak Brockhaus wydawał Norwida*, „Studia Norwidiana”, 8(1990), s. 123-131).

² Por. M. M o t t y, *Czytanie w labiryncie*, [w:] *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*, wybór, oprac. i wstęp M. Ingot, Warszawa 1983, s. 115.

O ścisłym zachowaniu pisowni Norwida nie mogło być mowy. Jest ona tak różna, nie tylko w różnych, dalekich od siebie miejscach, lecz często w jednym i tym samym utworze, że wierne oddanie wszystkich jej właściwości, a raczej wszystkich jej zmienności, nie miałyby żadnego celu i wytwarzałyby chaos nadmierny³.

Miriam modernizował więc pisownię wydawanych tekstów, usuwał błędy ortograficzne oraz ujedynolical zapis nazwisk i wyrazów obcych. Analogicznie postępował z Norwidowską interpunkcją, o której pisał jako o czymś „zupełnie dowolnym, fantastycznym, różnym co chwila, i niekiedy raczej zaciemniającym znaczenie, aniżeli do łatwiejszej przyczyniającym się orientacji”⁴. Równocześnie jednak odstępował od ingerencji za każdym razem, kiedy miałyby ponieść uszczerbek właściwości dźwiękowe i rytmiczne utworu.

[Poeta – przyp. J. K.] mówił niewątpliwie jednakowo zawsze – toteż wszystkie właściwości dźwiękowe i rytmiczne, wszystkie cechy składające się na to, co nazywamy „wartością żywego słowa”, stało się u niego wyraźne i niezmiennie. Natomiast na najzewnętrzniejszą szatę utworów swych, słowa pisane, zupełnie nie zwracał uwagi⁵.

Miriam starał się również szanować to wszystko, co stanowiło graficzny sygnał woli autora:

Wszelkie podkreślenia, kursywy oraz litery wielkie zachowywaliśmy ściśle, jako akcenty nadawane przez poetę, jako uwydatnianie mniejszego lub większego nacisku, kładzionego przezeń na dany wyraz czy zdanie⁶.

Zasady przyjęte przez Przesmyckiego dość szybko stały się przedmiotem ataku zwolenników „bezwzględnej identyfikacji druku z autografem”⁷ (Wincenty Lutosławski, Manfred Kridl). Jednakże ich głosy, jako zbyt skrajne i słabo udokumentowane, nie znalazły szerszego oddźwięku. Niemal do połowy lat trzydziestych ważniejsi wydawcy albo opierali się na tekstach ustalonych przez Przesmyckiego (Roman Zrębowski, Stanisław Cywiński), albo traktowali zapis jeszcze swobodniej⁸.

³ Z. P r z e s m y c k i, *Komentarz*, [w:] C. N o r w i d, *Pisma zebrane*, t. A, cz. 2, wyd. Z. Przesmycki, Warszawa 1911, s. 721 n.

⁴ Tamże, s. 724.

⁵ Tamże, s. 722.

⁶ Tamże, s. 724 n.

⁷ Tamże, s. 722.

⁸ Por. M. B u ś, *Składanie pieśni. Z dziejów edytorstwa twórczości Cypriana Norwida*, Kraków 1997, s. 149.

Dopiero edycja *Dzieł* poety przygotowana w 1934 r. przez Tadeusza Piniego uzmysłowiła, do czego może prowadzić w przypadku tego twórcy brak staranności wydawcy przy modernizacji zapisu. Już w przedmowie, wyraźnie nieprzychylniej Norwidowi, edytor stwierdzał, że uznał za konieczne

oczyścić pisma poety z przeróżnych dziwactw pisowni i interpunkcji, usunąć najrozmaitsze stopnie wielkości pisma, którymi w prostocie ducha podpierał Norwid jasność swych wywodów, i zastosować jednolitą, logiczną interpunkcję, wykreślając dziesiątki tysięcy wykrzykników i znaków zapytania, które znakomicie przyczyniały się do zaciemniania treści⁹.

Nagminne jest więc w *Dziela* mieszanie tytułów z podtytułami, dowolne traktowanie interpunkcji oraz ortografii, zmienianie graficznego kształtu strof czy usuwanie odautorskich podkreśleń. W efekcie czytelnik otrzymał teksty okaleczone, stojące nieraz w sprzeczności z wolą poety.

Wydanie Piniego spotkało się z ostrą krytyką niemal całego środowiska norwidologów. Ówczesne polemiki, oparte na analizach konkretnych rozwiązań edytorskich, wyraźnie pokazują, że już w latach trzydziestych badacze mieli głębokie poczucie swoistości pisowni Norwida i wyrażali potrzebę zachowania wielkiej ostrożności przy jej modernizowaniu¹⁰.

Dalsze dyskusje nad edytorskim odwzorowaniem właściwości Norwidowskiego zapisu toczyły się już po zakończeniu II wojny światowej. Prywatne archiwum Miriama, wydobyte z gruzów Warszawy, trafiło do zbiorów Biblioteki Narodowej. Pozwoliło to na sporządzenie fototypicznej edycji *Vade-mecum* (Wacław Borowy), dzięki czemu stała się możliwa konfrontacja dotychczasowych rozwiązań edytorskich z autografem dzieła. W okresie powojennym pojawiły się dążenia norwidologów – Juliusza Wiktora Gomulickiego z jednej, ośrodka KUL-owskiego z drugiej strony – aby twórczość Norwida udostępnić w postaci wydania krytycznego. Realizację tej inicjatywy, do dziś nie dokończoną (*Pisma wszystkie* trudno uznać za wydanie krytyczne), rozpoczął w 1966 r. Gomulicki dwoma tomami Norwidowskich wierszy.

Prezentując zasady wydania *Dzieł zebranych*, Gomulicki szczegółowo opisał Norwidowskie autografy, wyróżniając: 1) „architektonikę tekstów”, czyli „ogólną budowę każdego tekstu”¹¹, 2) usterki (pomyłki autorskie i de-

⁹ C. N o r w i d, *Dzieła*, wyd., objaśnił i wstępem krytycznym poprzedził T. Pini, Warszawa 1934, s. XLVI.

¹⁰ Zob. B u ś, dz. cyt., s. 149.

¹¹ J. W. G o m u l i c k i, *Źródła i zasady wydania „Dzieł zebranych”*, [w:] C. N o r w i d, *Dzieła zebrane*, t. I, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1966, s. 899; dalej oznaczane skrótem DZ z dodaną po nim cyfrą rzymską (nr tomu) i arabską (strona).

fekty powstałe później), 3) „«partyturę» tekstów Norwida”¹² oraz 4) pisownię. Do „architektoniki” zaliczył tytuły i podtytuły utworów, dedykacje, mota, wewnętrzny układ części składowych, przypisy odautorskie i wszelkie „sygnatury podtekstowe”, takie jak podpisy czy określenia miejsca i daty powstania. „Partytura” tekstów Norwida miała natomiast obejmować

wypracowany przez niego i konsekwentnie [...] stosowany w jego pismach s y s t e m z n a k ó w i c h w y t ó w, za pomocą których sygnalizował on i odpowiednio rozkładał w tekście jego napięcia dynamiczne, wyodrębniał i uwydatniał poszczególne wyrazy albo grupy wyrazów, usoleśniał (i to w pewnej gradacji) jedne słowa, nadając im nową wartość emocjonalną, inne zaś poddawał specjalnym zabiegom, które powodowały, że czytało się je w sposób odmienny od zwyczajnego, odczuwając w nich zarazem jakiś nowy walor semantyczny¹³.

Zostały tu zaliczone różnego rodzaju podkreślenia, powiększone pismo, znaki równania i myślniki rozbijające lub łączące wyrazy, „usoleśniające” majuskuły inicjalne, odstępy i przerywniki, głębokie wcięcia w tekstach prozatorskich oraz różnorodne linie pionowe, obramowujące pewne partie utworów. Ponadto

naturalną część składową owej Norwidowej „partytyry” stanowiły oczywiście znaki interpunkcyjne, przede wszystkim zaś w y b r a n e znaki interpunkcyjne (głównie pytajnik oraz myślnik), innymi bowiem poeta posługiwał się na ogół albo w sposób tradycyjny (wykrzyknik, wielokropek, kropka, cudzysłów, nawias), albo też w sposób kapryśny (przecinek, dwukropek, średnik), stosując je wymiennie, a zarazem mylnie (średnik zamiast przecinka, dwukropek zamiast średnika itd.), a przy tym w wyjątkowo niekonsekwentny sposób „instrumentując” za ich pomocą swoje teksty poetyckie¹⁴.

Wreszcie miano „pisowni” nadał Gomulicki temu, co było zgodne bądź z ówczesnymi, bądź wcześniejszymi normami ortograficznymi.

Edycje *Dzieł zebranych* i *Pism wszystkich* mimo pewnych niedoskonałości, zaspokoili na jakiś czas potrzebę pełnego wydania dzieł Norwida. Zainteresowanie badaczy przeniosło się na analizę zgromadzonego materiału.

W 1985 r. ukazały się prace Ewy Engelking-Teleżyńskiej i Barbary Subko. Pierwsza autorka zbadała przy użyciu metody frekwencyjnej częstotliwość występowania wielkich liter w tekstach poety i jej zależność od ówczesnych norm językowych¹⁵. Z kolei Barbara Subko przedstawiła szczegółowy opis

¹² Tamże, s. 921.

¹³ Tamże, s. 922.

¹⁴ Tamże, s. 923 n.

¹⁵ Por. E. E n g e l k i n g - T e l e ż y ń s k a, *Użycie wielkich liter w pismach Norwida (próba systematyzacji)*, [w:] *Język Cypriana Norwida. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Pracownię Słownika Języka Norwida w dniach 4-6 listopada 1985 r.*, pod red. K. Kopczyńskiego, J. Puzyriny, Warszawa 1990.

Norwidowskich dywizów i wyróżniła dwie ich funkcje: spajającą i rozdzielającą¹⁶. W obu pracach wspomniane zostały również inne właściwości archaizującej ortografii poety: pisownia bezjotowa, nadmiarowe oznaczanie miękkości, obce elementy graficzne w zapożyczeniach oraz używanie długiego \int .

Mniej więcej w tym samym czasie na łamach „Pamiętnika Literackiego” Zofia Mitosek zajęła się Norwidowskimi podkreśleniami – najwcześniejszym chwytem graficznym u tego twórcy, „mechanizmem tekstowym, który przeciwstawia się zmysłowi słuchu i uprzywilejowuje zmysł wzroku”¹⁷. Autorka przedstawiła wstępną klasyfikację podkreśleń i, zastanawiając się nad przyczynami pojawienia się u Norwida zapisu wzbogaconego o zabiegi graficzne, postawiła tezę o przełomowym charakterze czasów Norwida, w których

odbiór poezji zapośredniczony jest przez pismo. Romantyczny model komunikacji: wieszcz – słuchacz zastąpiony jest innym: pisarz – czytelnik. Wieszcz „śpiewał pieśń”, słuchaczowi pozostawało poddanie się jego głosowi. Autor pisze wiersz, odbiorca wiersz czyta. W komunikacji za pomocą pisma porozumienie dokonuje się na płaszczyźnie: litera (kształt graficzny) – jej wzrokowa percepcja – świadomość czytelnika. Tu rodzą się czy odradzają sensory, które w sposób materialny utrwalił autor, tu ożywia się duch zawarty w literze¹⁸.

W kilka lat po Mitosek szczegółowej klasyfikacji podkreśleń dokonała Barbara Subko¹⁹.

*

Badając Norwidowską grafie, zwróciłem się ku autografowi *Vade-mecum*²⁰, gdyż z kilku względów rękopis ten wydaje się ważny dla tego typu studiów. Jak wiadomo, cykl został spisany w Paryżu w latach 1865-1866 z myślą o przygotowywanym wówczas drugim tomie lipskich *Poezycji*. Powstał więc w czasie, gdy Norwid był już poetą dojrzałym. Kodeks zawiera zwartą

¹⁶ W pracy korzystam z wydania późniejszego: B. S u b k o, *O funkcjach łącznika w poezji Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana”, 5-6(1987-1988), s. 85-100.

¹⁷ *Przerwana pieśń. O funkcji podkreśleń w poezji Norwida*, „Pamiętnik Literacki”, 77(1986), z. 3, s. 159.

¹⁸ Tamże, s. 163.

¹⁹ *O podkreśleniach Norwidowskich – czyli o podtekstach metatekstu*, „Studia Norwidiana”, 9-10(1991-1992), s. 45-64.

²⁰ W tekście odwołuję się do: C. N o r w i d, *Vade-mecum. Podobizna autografu*, przedm. W. Borowy, Warszawa 1947; dalej oznaczane skrótem VMB z cyfrą arabską (numer strony rękopisu).

grupę drobnych tekstów, w których (mimo późniejszych poprawek) dość łatwo można odczytać pierwszą redakcję, tzw. wersję kaligraficzną. Dla badania Norwidowskiej grafii ma ona znaczenie niebagatelne, gdyż została spisana bardzo starannie i mniej więcej w jednym czasie²¹.

Właściwości graficzne występujące w pierwotnej redakcji tekstu należą do dwóch poziomów zapisu: pisowni (ortografii i interpunkcji) oraz typografii. Jednocześnie niektóre z nich odznaczają się wyraźnym sfunkcjonalizowaniem artystycznym. Zgodnie z tym wyróżniłem cztery grupy elementów: 1) właściwości pisowni, które nie pełnią funkcji artystycznej, 2) składniki konwencji typograficznych, 3) sfunkcjonalizowane artystycznie elementy ortografii i interpunkcji oraz 4) artystyczne zabiegi typograficzne.

Dwie pierwsze grupy nie sprawiają kłopotów edytorskich. Tak jak w pozostałych dziełach Norwida, można w *Vade-mecum* odnaleźć ślady pisowni bezjotowej, nadmiarowe oznaczanie miękkości spółgłosek w pozycji przed *i*, obce znaki graficzne w wyrazach zapożyczonych, długie *l* występujące przy podwajaniu litery *s*, konwencjonalnie użyte wielkie litery²² czy odmienne niż dziś notowanie cudzysłowu. Występują również właściwości związane z indywidualną fonetyką Norwida (*giest*, VMB 26), błędy ortograficzne oraz elementy maniery plastyka (kształt nawiasów). Część elementów wiąże się z zamiarem wydania *Vade-mecum* u Brockhousa. Wzorem tomu pierwszego *Poezji* Norwid pooddzielał utwory poziomymi kreskami, użył cyfr rzymskich do numeracji kolejnych ogniw cyklu, a tytuły wierszy zapisał wersalikami. Edytorzy są zgodni co do konieczności modernizowania tych elementów. Nie będę się nimi dalej zajmował, lecz skoncentruję się na tych, które pełnią w tekście funkcje artystyczne, tj. wpływają na jego interpretację. Na płaszczyźnie ortografii i interpunkcji są to niektóre wielkie litery, łączniki, myślniki, znaki zapytania i wielokropki, natomiast wśród zabiegów typograficznych – znaki segmentacji wiersza, graficzne ukształtowanie części tekstu, podkreślenia, ciągi krzyżyków i kropek oraz pismo kaligraficzne.

Swoje obserwacje konfrontuję z rozwiązaniami najważniejszych powojennych wydawców cyklu, tj. Gomulickiego i Ferta. Pomijam wydanie Sowińskiego, gdyż nie zostało ono sporządzone na podstawie autografu i zawiera wiele usterek edytorskich. Spośród wydań dokonanych przez Gomulickiego wybieram to, które trafiło do *Dzieł zebranych* (DZ I 535-686), gdyż najbli-

²¹ Co do utworów wklejonych do kodeksu przyjmuję, że przez włączenie ich do tomu poeta zaakceptował nadany im wcześniej kształt graficzny.

²² Zob. E n g e l k i n g - T e l e ż y ń s k a, art. cyt., s. 32-34.

sze jest temu, co określa się mianem wydania krytycznego. Fragmenty pochodzące z edycji Fert przywołuję za wydaniem drugim zmienionym²³.

I. ORTOGRAFIA I INTERPUNKCJA W FUNKCJI ARTYSTYCZNEJ

1. WIELKIE LITERY W TEKŚCIE VADE-MECUM

Badając Norwidowskie wielkie litery, Ewa Engelking-Teleżyńska zauważyła, że poeta często używał ich dla uwypuklenia w tekście niektórych słów²⁴.

Norwid pracował nad majuskułami. W autografie *Vade-mecum* widnieją ślady poprawek (*obyczaj* zmienione na *Obyczaj*, VMB 8; *sumieniem* na *Sumieniem*, VMB 11). Często za pomocą wielkości liter kształtował sens tekstu: *Czynią – że, końcem końców pojedynek / Jest to Coś... i o cós, zawsze.* (VMB 53), [...] *Mapę=życia, gdyby kto z wysoka / Kręślił jak mapę=globu?..* (VMB 63). Z badań Engelking-Teleżyńskiej wynika, że w okresie powstawania cyklu tego typu wielkie litery stanowiły aż 41% wszystkich Norwidowskich majuskuł²⁵.

Jednakże poeta nie był tu konsekwentny. Zdarza się, że słowo użyte w wierszu dwukrotnie w tym samym znaczeniu zostało napisane raz wielką, raz małą literą. Działo się tak nie tylko w obrębie tego samego utworu czy strony (*Purytanizm* i *puritanizm*, VMB 50), lecz nawet jednego wersu („*Będziesz Czcił oycę i czcił Matkę swoją!*”,²⁶ VMB 56).

Dlatego przy modernizacji wiele miejsc budzi wątpliwości. Na przykład w wersie 4 wiersza *XXIX. Obojętność* Gomulicki drukuje: *Łez moich tyś Pan! tyś król!* (DZ I 582), co Fert wiernie powtarza (VMF 56). Tymczasem w autografie widnieje (chyba, bo u Norwida czasem trudno odróżnić *K* od *k*): *Łez moich, tyś Pan!*²⁷ *tyś Król!* (VMB 34). Odczytanie okazuje się istotne dla interpretacji utworu. Jeżeli przyjmiemy za dotychczasowymi wydawcami, że

²³ C. N o r w i d, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, wyd. 2 zmien., Kraków 1999, BN I 271; dalej oznaczane skrótem VMF z cyfrą wskazującą numer strony.

²⁴ Por. tamże, s. 34 n.

²⁵ Por. tamże.

²⁶ Tu prawdopodobnie *lapsus calami*. Zamiast napisać: *Oycę* poeta w pośpiechu (?) umieścił wielką literę o jeden wyraz za wcześniej.

²⁷ Wykrzyknik nadpisany nad przecinkiem.

wers ten zawiera wyrazy, „ponad które podmiot współczuje”²⁸, to być może pobrzmiwa w nim ton modlitewny i w tekście zmodernizowanym należałoby powtórzyć zapis z autografu (usuwając jedynie przecinek po słowie *moich*). Jednakże wersja ta wydaje się mało przekonująca. Po pierwsze: gdyby Norwid traktował ten wers jako wypowiedź metafizyczną, prawdopodobnie ująłby go w cudzysłów. Po drugie: chociaż *Vade-mecum* jest cyklem silnie przesiąkniętym etyką chrześcijańską, nie ma w nim bezpośrednich modlitewnych zwrotów podmiotu lirycznego do Boga (pojawiają się one tylko w wypowiedziach przywoływanych postaci lub osób dramatu). Po trzecie wreszcie (i najważniejsze): w systemie retoryczno-intonacyjnym, z którego wyrasta interpunkcja poety, dwukropek pisano tam, „gdzie większy także [niż przy przecinku i średniku – przyp. J. K.] jest przestanek głosu nieco spuszczonego”²⁹. Jeśli weźmie się to pod uwagę, fragment wykłada się następująco: „Niewysłowienie (ponad wszelkie wyrazy) współczuję twojej skardze. Jesteś panem i królem *moich* łez”. A zatem autor nie zwraca się do Boga, lecz do skrzywdzonego człowieka. Po modernizacji wers powinien więc przyjąć postać: *Łez moich tyś pan! tyś król!*

Trudności w odczytywaniu Norwidowskiej pisowni liter inicjalnych biorą się również stąd, że majuskuły i minuskuły niektórych liter (np. *k*, *m*, *n*, *s*) mają często kształt bardzo do siebie zbliżony. Edytorzy wyraźnie wahają się, czy np. w wersie 42 wiersza *I. Vade-mecum* (VMB 9) Norwid napisał: *katy* (DZ I 546) czy: *Katy* (VMF 18). Wydawcy nie są zgodni również, czy w wersie 13 ogniwa XXVIII widnieje: *Mąż* (DZ I 580) czy: *mąż* (VMF 55). A przecież również w tych przypadkach sposób odczytania nie jest obojętny dla interpretacji tekstu.

Lekcja *katy* powoduje, że wyraz traktowany jest (mimo podkreślenia) jako nieco tylko mocniejszy od otoczenia epitet, i sprawia, że dwukropek poprzedzający go zostaje osłabiony do poziomu przecinka logiczno-składniowego. Ale u Norwida to nie jest wyłącznie epitet. W nierównym emocjonalnie toku wypowiedzi wyraz ten znajduje się w miejscu, w którym mówiący posuwa się najdalej w oskarżaniu, a dwukropek pełni tu swoją właściwą funkcję retoryczno-intonacyjną, siłą i funkcjonalnością zbliżając się do dzisiejszego myślnika (choć przy modernizacji nie musi być przezeń zastąpiony). Dlatego

²⁸ Jest to związane z odczytaniem dwukropka zamykającego wers poprzedni jako znaku wprowadzającego wyliczenie. Tylko w ten sposób można wytłumaczyć decyzję obu edytorów o zachowaniu tego znaku.

²⁹ O. K o p c z y ń s k i, *Gramatyka dla szkół narodowych na klasę II*, Warszawa 1818, s. 51.

Fert oddaje w druku zarówno inicjalną majuskułę, jak i pismo kaligraficzne, które przy modernizacji przekłada na kapitaliki.

Natomiast drugi przykład daje się, być może, wyjaśnić w związku z pewnym Norwidowskim schematem konstrukcyjnym. W zasadach wydania *Dzieł zebranych* Gomulicki pisze:

wyrazy usolennione w pewien sposób majuskułą inicjalną drukuje się również z tą majuskułą, kasując ją wszelako w tych wszystkich przypadkach, kiedy była ona spowodowana zarzuconą dzisiaj konwencją ortograficzną albo poprzedzała wyrazy, które z całą pewnością na takie usolennienie nie zasługiwały (jedyny to wyróżnik o charakterze subiektywnym, stosowany jednak rzadko i z należytą ostrożnością)³⁰.

Edytor nie wspomina jednak, że bywało i tak, iż – wbrew wyraźnemu zapisowi w autografie – wprowadzał majuskułę inicjalną. Sytuacja taka widoczna jest np. w wersie 10 wiersza *Za wstęp. Ogólniki*. Edytor drukuje: *Ty! Poezjo, i ty, Wymowo* (DZ I 543), chociaż Norwid wyraźnie napisał: *poezjo i wymowo* (VMB 7)³¹. Decyzja wydawcy wnosi do tekstu sens, którego pierwotnie w nim nie było. W zapisie Norwidowskim wielka litera została użyta tylko raz (jeśli oczywiście pominąć początki wersów) – w zwrocie *duch Artysta* (w. 1). Za jej pomocą poeta wprowadził jednocześnie co najmniej dwie informacje istotne dla lektury utworu: własne przekonanie o wyjątkowości twórcy oraz ironiczny stosunek do bohatera wiersza, który „z wiosną życia” już mniema, że jest kimś absolutnie wyjątkowym. W efekcie od samego początku splatają się w tekście dwa sposoby czytania: niemal patetyczne objawianie nakazów sztuki oraz, przechodzące od lekkości i ironii do powagi, rozpoznanie powinności artysty, zależnych od jego doświadczenia jako człowieka. W edycji Gomulickiego wielkie litery sprawiają, że poezja i wymowa stają się alegoriami bliskimi poezji oświeceniowej i wymagają od czytelnika interpretacji triady: Artysta, Poezja i Wymowa; triady, która w tekście oryginalnym po prostu nie występuje. Identyczną konstrukcję (Filozofia, Moralność i Mąż) wprowadził Gomulicki przy modernizacji wiersza *XXVIII. Saturnalia*. W autografie widać wyraźnie odmienną intencję autora, który napisał: *filozofia* i *moralność*. Natomiast można się zastanawiać, czy w wersie 13 Norwid

³⁰ Art. cyt., s. 923.

³¹ Fert przywraca tu brzmienie autografu. Zasadniczo jednak to Gomulicki zachowuje wiele wyrazów w pisowni Norwidowskiej, a Fert je uwspółcześnia, np.: *Ideom* (VMB 49) – *Ideom* (DZ I 601) – *ideom* (VMF 81) czy: *Mandarynek* (VMB 53) – *Mandarynek* (DZ I 604) – *mandarynek* (VMF 85).

rzeczywiście (jak czyta to Gomulicki) nie napisał wielkiej litery³² i tym samym nie użył konstrukcji analogicznej jak w wierszu *Za wstęp. Ogólniki*, choć w tym miejscu chyba mniej nośnej znaczeniowo.

2. NORWIDOWSKIE ŁĄCZNIKI

Łącznik jest jednym z najbardziej charakterystycznych elementów ortografii Norwida. Sposób stosowania tego znaku przez poetę opisała dokładnie Barbara Subko. Wyróżniła ona dwie funkcje Norwidowskich łączników – spajającą i rozdzielającą.

Dywiz w funkcji spajającej – pisała – łączy wyrazy występujące samodzielnie w języku naturalnym w konstrukcje słowne stanowiące w języku poetyckim jedność w sensie formalnym i znaczeniowym³³.

Dzięki temu w takich jednostkach, jak: z démis|iq=czynownicy (VMB 18), grób=ciała (VMB 49) czy Mapa=życia (VMB 63) poeta uzyskiwał „kondensację znaczeniową tekstu”³⁴.

Z kolei przy użyciu łącznika w konstrukcjach typu *nie=prze=palony* (VMB 11), *roz=dnieje* (VMB 32) czy *z=śiedmia się* (VMB 82)

wydziela się albo części wyrazu uznawane za elementy znaczące, autonomiczne w ujęciu Norwida pod względem semantycznym [...], albo też końcówki gramatyczne, temat fleksyjny, partykuły, wyrazy wchodzące w skład konstrukcji wyrazowej³⁵.

Znak stanowi wówczas „rodzaj komentarza metasłownego”, oddającego jednocześnie prozodię danego miejsca w tekście³⁶.

W kwestii odtwarzania w druku Norwidowskich łączników współcześni edytorzy zgadzają się, że zarówno „wyrazy rozbite w autografie za pomocą znaków równania albo myślników”, jak i „jedno- czy różnorodne wyrazy łączone między sobą za pomocą znaku równania albo myślnika” powinny być w edycji odtwarzane. Niezależnie jednak od kształtu łącznika w autografie wydawcy w druku używają dywizu drukarskiego³⁷. Uwspółcześniają nato-

³² Fert drukuje *mąż* (VMF 55).

³³ S u b k o, *O funkcjach łącznika* [...], s. 86.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże, s. 86 n.

³⁶ Por. tamże.

³⁷ Por. G o m u l i c k i, art. cyt., s. 923.

miast miejsca, w których łączniki oddzielają część wyrazu, np. partykułę (*masz-że*, VMB 15 – *maszże*, DZ I 555; *uszanujcie=ż*, VMB 44 – *uszanujcież*, DZ I 594).

3. OGÓLNA CHARAKTERYSTYKA INTERPUNKCJI

Przestankowanie jest tą częścią Norwidowskiej „partytury”, która budziła największe emocje edytorów i badaczy. Wskazywano na zaciemniającą sens niekonsekwencję interpunkcji, spierano się o konkretne rozwiązania edytorskie. Dla potrzeb *Dzieł zebranych*, a następnie *Pism wszystkich* Juliusz W. Gomulicki dokonał zestawienia kustoszy z autografu *Vade-mecum*, przez co chciał udowodnić „kapryśność jego [Norwida – przyp. J. K.] wielu rozwiązań interpunkcyjnych”³⁸.

Jednakże trzeba pamiętać, że interpunkcja autora *Vade-mecum* wyrastała z tradycji przestankowania retoryczno-intonacyjnego, w której znaki interpunkcyjne oznaczają „przesłanie i różne urabianie głosu”³⁹.

Przecinek , gdzie się czyni mały przesłanie w głosie równo przeciętym. Średnik ; gdzie się czyni większy przesłanie z zawieszeniem głosu. Dwukropek : gdzie większy także jest przesłanie głosu nieco spuszczonego. Kropka, czyli kres albo perjod . gdzie głos zupełnie spuszczone, przestaje⁴⁰.

Na tę właściwość Norwidowskiej interpunkcji zwracał uwagę Gomulicki, kiedy pisał, że ma ona „wyrazny charakter intonacyjny, dramatyczny”⁴¹.

Przejście od tego modelu do współczesnej interpunkcji logiczno-składniowej dokonało się na ziemiach polskich pod wpływem niemieckim w ciągu całego wieku XIX⁴². Jednakże edukacja Norwida przypadła na lata trzydzieste, czyli na wczesną fazę tego procesu, po 1842 r. zaś, kiedy poeta rozpoczął życie na emigracji, przemiany językowe dokonujące się w kraju nie miały już na niego bezpośredniego wpływu. Być może nie miały znaczenia dla

³⁸ *Dodatek krytyczny*, [w:] C. N o r w i d, *Pisma wszystkie*, t. II, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 322; dalej oznaczane skrótem PW z dodaną po nim cyfrą rzymską (nr tomu) i arabską (strona).

³⁹ K o p c z y ń s k i, dz. cyt., s. 51 n.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ *Dodatek krytyczny*, s. 323.

⁴² Por. I. B a j e r o w a, *Polski język ogólny XIX wieku. Stan i ewolucja*, t. I, Katowice 1986, s. 49.

kształtowania się archaizującego charakteru Norwidowskiej interpunkcji miały również: półroczna (listopad 1840 r. – kwiecień 1841 r.) praca w wydziale technicznym Heroldii Królestwa, gdzie poeta stykał się ze staropolskimi rękopisami i drukami, oraz trwająca przez całe jego życie pasja bibliofilska. O tym wszystkim nie można zapominać przy rozpatrywaniu problematyki przestankowania.

Aby udowodnić interpunkcyjną „kapryśność” Norwida, Gomulicki przywołał 15 przypadków niekonsekwencji (tj. mniej więcej połowę analogicznych miejsc w *Vade-mecum*). Dwa przypadki uznał za poprawki (przyjął bowiem zapis późniejszy), pięć za zepsucia, w pozostałych zaś stwierdził niemożność utrzymania oryginalnego przestankowania. Najbardziej interesująca dla zilustrowania problemu jest grupa druga, do której zaliczył następujące fragmenty:

- a. Dwie, takie błogie, mając opiekunki
= (VMB 29)
- b. Dwie, takie błogie mając opiekunki
[Ludzkość, w sieroctwie znikłaby głębokiém,] (VMB 30)
- a. [Po nad stawami coś klepią, jak chmurę]
Ociążałego wilgocią i mrokiem –
aż = (VMB 51)
- b. Ociążałego, wilgocią i mrokiem –
Aż, poprawują fartucha pod bokiem (VMB 52)
- a. Myśliłem – że gdy (VMB 94)
- b. Myśliłem – że, gdy Lud niéma bytu, (VMB 95)
- a. [sztory,
Na których wstrzymują się promienie,]
Wyświecając płutno malowane,
Z malakitowymi= (VMB 95)
- b. Wyświecając płutno malowane
Z malakitowymi krajobrazy; (VMB 96)
- a. Zaledwo się myśl tego wydawnictwa wszczęła, (VMB 116)
- b. Zaledwo się myśl tego wydawnictwa wszczęła
[Pytasz mię jak? je nazwać – PISMA, albo DZIEŁA?] (VMB 117)

W trzech pierwszych przykładach rozmieszczenie przecinków wyraźnie odbiega od współczesnych norm interpunkcyjnych. Dziś usunęlibyśmy wszystkie te znaki. Jednakże w autografie *Vade-mecum* nie są to sytuacje wyjątkowe. Bardzo często poeta oddzielał przecinkiem pierwsze słowo wersu, pod-

kreślając je w ten sposób lekkim zawieszeniem głosu⁴³. Zwykł również rozdzielać konstrukcję *że gdy*. Z kolei usunięcie znaku w przypadku ostatnim stanowi wyraźną sugestię płynnego (niejako na jednym oddechu) wypowiedzenia całego fragmentu, po którym następuje zatrzymanie, podkreślające następujące po nim tytuły. Zatem – zważywszy przyzwyczajenia Norwida – nie tylko nie zepsuł on powyższych fragmentów, lecz je ze swego punktu widzenia wręcz poprawił. Niezgodność ze współczesną normą zmusza oczywiście do ich modernizacji i istnienie tej właśnie potrzeby (a nie „kapryśność” interpunkcji) udowadnia zestawienie Gomulickiego. Wreszcie fragment czwarty najprawdopodobniej stanowi również poprawkę (nawet z punktu widzenia dzisiejszej interpunkcji), w wyniku której wyliczenie zaczyna się nie po słowie *malowane* (cechy płótna – Gomulicki), lecz po *krajobrazy* (obiekty idyllicznego krajobrazu – Fert). Dziwi więc fakt uznania drugiego zapisu za błędny i drukowania przecinka na końcu wersu.

Wyniki analizy wszystkich miejsc analogicznych przynoszą potwierdzenie powyższych obserwacji. Wyłania się z nich obraz poety, który nieustannie pracował nad zapisem, tj. na bieżąco, najlepiej, jak w danym momencie czuł, kształtował ów zapis tak, by odpowiadał jego intencjom. To właśnie sprawia, że modernizacja przestankowania jest sprawą niezwykle trudną. Stosowane przez poetę intonacyjne cieniowania bywają tak subtelne, że czasem zmiana lub zgubienie jednego znaku powoduje utratę części sensów wpisanych w tekst. Tak stało się na przykład w edycji Ferta, który nadając w. 8 wiersza *Za wstęp. Ogólniki* kształt: *U b i e g u n ó w , s p ł a s z c z o n a , n i e c o...* (VMF 13), stracił ton ostrożności, z jakim doświadczony już artysta wypowiada się o świecie: *U biegunów – spleaszczona nieco...* (VMB 6)⁴⁴. Niekiedy również odmienne wartości znaków w systemie retorycznym i składniowym mogą wprowadzać edytora w błąd. Na przykład dopiero Fert dostrzegł we wspomnianym fragmencie wiersza *XCII. Cacka* (w. 21-27) właściwą wartość retoryczno-intonacyjną średnika po słowie *krajobrazy* i nadał całemu fragmentowi interpunkcję odpowiadającą intencji autora.

Odkrywanie Norwidowskiego przestankowania jest procesem wciąż nie zakończonym. Dyskusje prowadzone wokół konkretnych rozwiązań modernizacyjnych pozwalają dostrzec znaczenie, jakie Norwid przypisywał znakom

⁴³ Wielkiej ostrożności przy modernizacji wymaga zwłaszcza drugi fragment, w którym przecinek dodatkowo sygnalizuje, że określenia chmury należy traktować jako dopowiedziane.

⁴⁴ Gomulicki oddaje tu chyba najlepiej intencję autora: *U biegunów – spleaszczona, nieco...* (DZ I 543).

lub grupom znaków. Dziś nikt już nie ma wątpliwości co do wyjątkowej roli, jaką poeta przydzielił w swoich tekstach pytajnikom umieszczonym bezpośrednio po wyrazach oznaczających pytanie⁴⁵, np. po zaimkach pytajnych *co, cóż, czemu, skąd, gdzie*⁴⁶.

Stawiał go, zwłaszcza w okresie *Vade-mecum*, po zaimkach względnych, ale przede wszystkim (prawie wyłącznie) w zdaniach dopełnieniowych, a nie przydawkowych [...] I to tam głównie, gdzie mamy do czynienia z sytuacją (bądź przedmiotowo, bądź podmiotowo) niejasną, niepewną, wątpliwą, tajemniczą, lub gdzie istnieje możliwość takiej niejednoznacznej interpretacji⁴⁷.

A przecież jeszcze niedawno, przed edycjami Gomulickiego, element ten był traktowany na równi z resztą Norwidowskiej interpunkcji.

4. RÓŻNORODNOŚĆ WIELOKROPKÓW

W XIX w. wielokropek oznaczał tyle, co i dziś: zamknięcie, zawieszenie głosu, urwanie kwestii... lub jej podjęcie, wydobywanie z milczenia. Jednakże swoboda pozostawiona przez normę w zakresie posługiwania się tym znakiem sprawiała (i nadal sprawia), że był on znakiem mało precyzyjnym. Być może dlatego poeta łączył go w różnej kolejności z wykrzyknikiem i znakiem zapytania; łączył tak ściśle, że tworzyły razem jeden znak graficzny (np.: ?.. czy ..!).

Współcześni edytorzy nie mają wątpliwości, że wielokropek jest znakiem ważnym dla Norwidowskiego systemu interpunkcyjnego, i zgodnie wyrażają potrzebę odtwarzania go w druku. Złożenia uzyskują jednak nie za pomocą specjalnych ligatur, lecz przez zestawienie tradycyjnych znaków czcionki lub fontu, co powoduje m.in. ustandardowanie liczby kropek.

A przecież na kartach *Vade-mecum* obok zwykłych wielokropków widnieją czterokropki (12 razy same i 13 w złożeniach), które być może nie pojawiły się u Norwida przypadkowo. Wiemy, że w swych rękopisach często posługiwał się nimi Juliusz Słowacki, a Norwid po śmierci Słowackiego zapoznał

⁴⁵ Por. regułę Kopczyńskiego (dz. cyt., s. 52), który każe pisać „znak pytania ? po wyrazach pytanie znaczących”.

⁴⁶ Zob. S. S a w i c k i, *Uwagi o interpunkcji Norwida (w aspekcie edytorskim)*, [w:] *Od średniowiecza do współczesności. Prace ofiarowane Jerzemu Starnawskiemu w pięćdziesięciolecie doktoratu*, pod red. J. Okonia przy współpracy M. Kurana, Łódź 2000, s. 376.

⁴⁷ Tamże, s. 375.

się z autografami wieszczą⁴⁸. Czy stamtąd właśnie przyszła inspiracja wzbogacenia własnej interpunkcji o nowy znak? W każdym razie w tekście *Vade-mecum* czterokropki sygnalizują szczególnie bogate semantycznie zawieszenie głosu. Zdają się skupiać w sobie: zamilknięcie (...), milczenie (–), mocne stwierdzenie faktu (.) oraz subtelny odcień, na który nie ma żadnego znaku w interpunkcji, a który może zbliżać się do rezygnacji, wypowiedzenia czegoś ostatecznego:

I nieraz szczytne wczorajszego wieka,
Dziś, tycze kału....
(*Idee i prawda*, VMB 49)

silnej ironii:

Niewziąłem od was nic o! wielkoludy
Prócz dróg zarosłych w piołun, mech i szalój,
Procz ziemi, klątwa spalonej i nudy....
Samotny wszedłem i sam błędę, dalej.
(*Vade-mecum*, VMB 7)

czy pytania retorycznego:

Muszę dziś pojsć do Pani Baronowej,
Która przyimuje bardzo pięknie
Siedząc, na kanapce atłasowej –
Cóż? powiem jój....
(*Nerwy*, VMB 99)

Norwidowskie czterokropki często występują też w połączeniach z wykrzyknikiem (lub dwoma), pytajnikiem, a nawet (*XLII. Idee i prawda*) z obydwoma tymi znakami. W kilku miejscach pojawiają się też większe liczby kropek: kilka razy pięć, raz siedem (por. VMB 119).

5. ARTYSTYCZNE UŻYCIE MYŚLNIKÓW

M y ś l n i k (pauza). Znak to faworyzowany przez Norwida, który lubi się nim posługiwać, czasem nawet nadmiernie; często w roli kropki albo wielokropka (najczęściej przed kwestią albo cytatem)⁴⁹.

⁴⁸ Por. list do Władysława Bentkowskiego (PW VIII 309).

⁴⁹ G o m u l i c k i, *Dodatek krytyczny*, s. 326.

Edytorzy są zgodni co do konieczności oddawania tego znaku w druku (za pomocą pauzy drukarskiej).

W *Vade-mecum* myślnik pojawia się jako sygnał zawieszenia głosu, które jest niezbędne do tego, aby ważna kwestia, która dopiero co padła, mogła odpowiednio wybrzmieć („*nie miecz, nie tarcz, bronią Języka, / „Lecz arcydzieła! – „*, VMB 65) lub żeby to, co dopiero ma zostać wypowiedziane, zyskało odpowiednią siłę (– „*Człowiek?.. jest to kapitan bez=wiedny / „I nie-dojrzały... „*, VMB 22). Pojedynczy myślnik zostaje niekiedy użyty w funkcji bliskiej mocnemu przecinkowi retorycznemu i służy wówczas podkreśleniu jakiegoś wyrazu (*Jeden – wiecznie będzie wysoki*, VMB 6). Często też wprowadza dopowiedzenie („*Ziemia, jest krągła – jest kółista!* „, VMB 6).

Norwid stosuje często zwielokrotnienie myślników jako środek potęgujący wspomniane efekty. Najczęściej podwaja znak: *Stu chat zalane już ognisko – / – Jeźiorami, ogrody!* (VMB 24), „*Ideał, sięgnął bruku – –* (VMB 112), *I trzeci wreszcie, – – rzadcy, niesłuchanie* (VMB 58), lecz można odnaleźć w autografie i takie miejsca, w których widnieją trzy, a nawet cztery myślniki:

Lecz, gdyby mieli zwyczaj przez całe godziny
O polityce gadać – – – byłby Dziennik wszędzie
(*Gadki*, VMB 90)

– One śnią: że szyba?.. to, posadzka!
One nuć – „stąpaj, bez poręczy
„W obięcia fantazyi co się wdzięczy...”
– – – cacka – cacka!!
(*Cacka*, VMB 96)

W sposób najdoskonalszy w całym cyklu znak ten został wykorzystany w wierszu XXX. *Fatum*. Układ myślników buduje tam, w sposób niemożliwy do zastąpienia innymi środkami, napięcie związane z czekaniem (czatowaniem) nieszczęścia na upadek człowieka oraz odczucie nagłej ulgi po jego zniknięciu.

I.

Jak zwierz dżiki, przyszło nieszczęście do człowieka
I zatopiło weń fatalne oczy:
– Czekaj – –
Czy, człowiek, zboczy?

II.

Lecz on, odéjrział mu jak gdy artysta
Mierzy, swojego kształt modelu;

I spostrzegło że on patrzy co? skorzysta,
Na swym nieprzyjacielu:
I zachwiało się, całą postaci wagą,
– – I niéma go!
(*Fatum*, VMB 35)

II. ZABIEGI TYPOGRAFICZNE W FUNKCJI ARTYSTYCZNEJ

1. TYPOGRAFICZNE ZNAKI SEGMENTACJI WIERSZA

Na oznaczenie podziału wiersza Norwid używał w *Vade-mecum* kilku różnych znaków. Część z nich oznacza jednokrotny podział tekstu w konkretnym miejscu. W takiej funkcji pojawiają się ciągi krzyżyków (×) oraz przełamania linii wersu.

Linie krzyżyków wprowadzają efekt retardacji (*XXVII. Mistycyzm*), czasem wydzielają puentujące utwór zakończenie. Dzięki nim poeta uzyskuje efekt wzmocnienia fragmentu, który następuje po linii krzyżyków. Ponieważ jednak ich funkcja na tym się nie kończy, omawiam je w dalszej kolejności wraz z ciągami kropek.

Z kolei graficzne przełamanie wersu może uwydatniać zerwanie toku wypowiedzi, jak w wierszu *L. Bliscy*, w którym podmiot, postawiwszy kluczowe pytanie, urywa i odmawia odpowiedzi, gdyż tej musi udzielić sobie każdy sam. Może również przeciwstawiać jeden pogląd drugiemu (*LXXXIX. Gadki*) lub komentarz do postawy samej postawie (*XC. Dwa guziki*) itp. W każdym przypadku poeta uzyskuje silne wzmocnienie kontrastu.

Pozostałe znaki odnoszą się do podziału wiersza na mniej lub więcej regularne części – strofy bądź *quasi*-strofy. Należą tu: cyfry rzymskie i arabskie oraz krzyżyki (×) oddzielające poszczególne fragmenty⁵⁰, jak również myślniki umieszczane na początku wersu jako sygnał wprowadzania nowej części tekstu⁵¹.

⁵⁰ Krzyżyki występują zazwyczaj pojedynczo, poprzedzając strofę. Jednakże w wierszu *LVII. Niebo i ziemia* używa Norwid (jedyń raz w cyklu) ich potrójnego układu, co wiąże się prawdopodobnie z oparciem konstrukcji całego wiersza na liczbie 3. Niekiedy również (*LVI. Czulość; LXXIX. Różność zdań*) nie poprzedza, lecz jakby otacza strofy krzyżykami, a nawet umieszcza je po strofach (*XCVII. Finis*).

⁵¹ Być może segmentacja stroficzna bywa również sygnalizowana przez samo ukształtowanie lewego marginesu bloku tekstu (*XXXIV. Vanitas*).

Formułując zasady wydania *Pism wszystkich*, Gomulicki stwierdzał:

Układ wewnętrzny poszczególnych utworów, a w szczególności ich podział na części, rozdziały, akty, ustępy, zwrotki itd. dostosowuje się do wzorów oraz intencji autora, ujednolicając jedynie znakowanie takich części: przy numeracji poszczególnych a regularnych zwrotek w utworach poetyckich używa się cyfr arabskich, a przy numeracji poszczególnych ustępów (rozdziałów) wierszy, poematów oraz utworów prozaicznych – cyfr rzymskich⁵².

W wyniku tej decyzji został wprowadzony do cyklu porządek, który nie znajduje potwierdzenia w woli autora.

Norwid opracował *Vade-mecum* z myślą o konkretnej serii konkretnego wydawnictwa; serii, z której zasadami typograficznymi zapoznał się zaledwie trzy lata wcześniej. Pamiętał więc na pewno, że w tomie *Poezji* numeracja arabska była przyporządkowana regularnym strofkom tekstów lirycznych, rzymska – fragmentom poematów i tekstów prozatorskich, aktom dramatów oraz... składnikom cykli. Skoro więc uwzględnił w autografie takie elementy typograficzne serii Brockhousa, jak rzymska numeracja ogniów, wersaliki w tytułach czy poziome kreski oddzielające poszczególne teksty, to nic nie stało na przeszkodzie, by wpisując wiersze do jednego kodeksu, ujednolicił przy okazji numerację strof według zasad Biblioteki Pisarzy Polskich. Nic... z wyjątkiem jego własnej woli.

Mimo to jednak Fert zdaje się mieć rację, gdy stwierdza, że „trudno dopatrzeć się w tej różnorodności oznaczeń jakiegoś merytorycznego uzasadnienia”⁵³. Również badania frekwencyjne poszczególnych rodzajów znaków nie pozwalają wskazać żadnej zależności. Informują one jedynie o znacznej przewadze numeracji rzymskiej w początkowej części cyklu (wiersze 1-30) oraz o niemal bezwyjątkowym oznaczaniu segmentacji za pomocą krzyżyków w części końcowej (wiersze 84-100). Nic jednak nie wskazuje na to, by można było na podstawie tych obserwacji formułować dalej idące wnioski.

Istnieją przecież pewne przesłanki, które pozwalają domniemywać, że sposób oznaczania segmentacji mógł być zabiegiem świadomym. Dwa wiersze cyklu – *XIII. Larwa* i *LXXXI. Kolébka pieśni* – mają podwójne oznaczenie części⁵⁴. W pierwszym przypadku obok cyfr rzymskich poeta umieścił cyfry arabskie, dopisane – jak się wydaje – później. W wierszu drugim widnieją obok siebie krzyżyki i cyfry arabskie. Jeśli Norwid wahał się i poprawiał

⁵² *Dodatek krytyczny*, s. 316.

⁵³ *Wstęp*, VMF, s. CVIII.

⁵⁴ Por. tamże.

oznaczenie segmentacji, można przypuszczać, że nie było mu zupełnie obojętne, jaki znak zostanie w danym utworze umieszczony. Charakteru zróżnicowania opisywanych tu znaków można się domyślać na podstawie tych fragmentów, w których oznaczenie segmentacji zostało wyraźnie zróżnicowane przez samego poetę. Ma to miejsce w zakończeniu *Fortepianu Szopena* oraz w pierwszej części wiersza *Do Walentego Pomiana Z.* Zarówno w jednym, jak i drugim przypadku do poematu, którego części główne numerowane były cyframi arabskimi, został wprowadzony krzyżyk, który wyróżnia miejsce słabszego podziału wiersza. Być może więc trzeba by wiązać zróżnicowanie z jakimś subiektywnym poczuciem poety, według którego odróżniał on siłę podziału tekstu niezależnie od kryteriów formalnych czy treściowych.

Oprócz numerów i krzyżyków edytorzy wskazują również na występowanie w Norwidowskim zapisie myślników w funkcji delimitacyjnej. W zasadach wydania *Pism wszystkich* można przeczytać o takich sytuacjach, w których myślnik występuje w prozie „na początku nowych zdań (ale nie kwestii) oraz między zdaniem (po kropce)”⁵⁵, w poezji zaś „na początku zwrotek, rozdziałów i poszczególnych ustępów”⁵⁶. Gomulicki usuwał te znaki, czasem tylko traktując je w prozie jako sygnał nowego ustępu. Również Fert pisze o grupie myślników, które nazywa „akapitowymi”⁵⁷, i wymienia tytuły ogniwi cyklu, w których poddał te elementy modernizacji. Chodzi o wiersze: *LV. Kółko*, *LXIII. Prac-czoło*, *LXIX. Początek broszury politycznej*, *C. Na zgon śp. Józefa Z.* oraz *Do Walentego Pomiana Z.*

Analiza edytorskiego warsztatu Ferta ujawnia wyraźną tendencję do zamiany myślnika na światło. To ważna odmiana względem edycji *Pism wszystkich*, w której modernizacja objęła jedynie część znaków: w *LXIII* i *LXIX* ogniwie cyklu, a i tam polegała na zamianie na dość mocny wyróżnik typograficzny, jakim są gwiazdki.

A jednak również w edycji Biblioteki Narodowej można dostrzec pewne uchybienia. Przede wszystkim, publikując wymieniony powyżej katalog tekstów, Fert przeoczył, jak się zdaje, wiersz *XXXIX. Centaury*, którego rozbić na dwie części ewidentnie wynika w jego edycji z interpretacji myślnika otwierającego wers 5 jako elementu delimitującego. Druga wątpliwość dotyczy przełożenia omawianych tu znaków w wierszu *LXIII. Prac-czoło* na gwiazdki. Skoro istnieje wyraźna tendencja do drukowania miejsc analogicz-

⁵⁵ G o m u l i c k i, *Dodatek krytyczny*, s. 326.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Art. cyt., s. CXXIII.

nych ze zwiększonym światłem, a modernizacja dokonana w tym wierszu jest jedynym odstępstwem od tej zasady, to odstępstwo takie domaga się uzasadnienia. Wreszcie nie został w ogóle uwzględniony co najmniej jeden wiersz – *XLII. Idee i prawda*⁵⁸, w którym myślники rozpoczynające piąte wersy zwrotek użyte zostały przez poetę również w funkcji delimitacyjnej i poza nią nie znajdują uzasadnienia w tekście. Wprawdzie mogła tu być myląca rzymska numeracja części, lecz to potwierdzałoby jedynie hipotezę o różnicowaniu przez poetę siły segmentacji. Budowa strofy jest w tym wierszu tak mocna (rymowanie *ababacac*), że użycie światła lub innego, mocniejszego wyróżnika byłoby dla Norwida może zbyt dużym naruszeniem jej wizualnej spójności.

2. GRAFICZNE UKSZTAŁTOWANIE CZĄSTEK TEKSTU

W poezji pojmowanej tradycyjnie – zwłaszcza w tej, która operowała regularną strofą – ukształtowanie graficzne wiersza było często nośnikiem informacji o konstrukcji utworu (a pośrednio też o jego treści). Widząc w tekście wcięcie, czytelnik orientował się w układzie wersów metrycznie krótszych, a więc wymagających innej deklamacji. Światło między strofami, dzieląc utwór na określone odcinki, niosło informacje o budowie metrycznej i rymowej strof (tercyna, oktawa) czy całych utworów (sonet). Z informacjami konstrukcyjnymi często wiązały się też sugestie dotyczące sposobu odczytywania utworu. Przecież odbiorca, jako czynny uczestnik kultury literackiej, wiedział, jaka jest struktura sonetu albo w jakiego typu utworach poeci stosują oktawę.

W autobiografii można znaleźć kilka miejsc, w których Norwid posłużył się wcięciem jako chwytem bez wątpienia wyróżniającym fragment tekstu. W wersie 5 wiersza *I. Vade-mecum* pełni ono funkcję analogiczną do wcięcia akapitowego w prozie (wprowadza nową myśl), a jednocześnie stanowi znak zatrzymania dla czytającego. W *Fortepianie Szopena* poeta dwukrotnie użył tego chwytu (w. 15-17 i 38-43) dla wyodrębnienia cudzej mowy (jakby budował obcą wypowiedź na innej szerokości kolumny). Tak samo wyodrębnił kwestie ateńskiego szewca i rzeźbiarza w wierszu *IV. Posąg i obuwie* (w. 3-8) oraz Artysty w wierszu *Za wstęp. Ogólniki* (w. 4 i 8)⁵⁹.

⁵⁸ Być może również *III. Socjalizm*.

⁵⁹ Pomijam w tekście wcięcie w. 2 tego wiersza, gdyż wydaje się ono pozostałością po

Wygląda więc na to, że poeta dokonał swoistego przewartościowania semantyki wcięcia⁶⁰. Bardziej niż z kryteriami konstrukcyjnymi wiąże się ono z jakimś szczególnym sensem oznaczonego w ten sposób fragmentu. Być może więc płytkie wcięcia wersów 2 i 10 w wyjątkowo starannie zapisanym wierszu XXVI. *Czemu nie w chórze?*⁶¹ zostały użyte nie tyle jako znak paralelizmu intonacyjnego (ta sama fraza muzyczna), ile tożsamości semantycznej. Może również wcięcia wersów 8 i 16 są w tymże wierszu znakiem pewnej przyległości myślowej (w obu odniesienie od rzezi betlejemskiej), zróżnicowanie zaś ich głębokości wynika z chęci mocniejszego zaakcentowania puenty⁶² oraz z faktu, że – jeśli przyjąć interpretację Zofii Mitosek⁶³ – w. 16 nie należy już do pieśni, gdyż następuje po jej załamaniu się na słowie *triumfującym*.

Trzeba jednak pamiętać, że u Norwida kształt graficzny cząstek jest niekiedy trudny do odtworzenia. W miarę dopisywania kolejnych wersów poeta przekrzywiał bowiem kolumnę ku prawemu brzegowi strony. W dodatku lewy margines tekstu jest często mocno postrzępiony (VMB 44-45) – tak jakby niekiedy po zanotowaniu jakiegoś fragmentu (np. strofy) piszący uświadamiał sobie, że odbiega od przyjętego pierwotnie marginesu, i próbował doń powrócić (VMB 26).

W *Vade-mecum* można zaobserwować również inne znaki kształtujące tekst od strony graficznej: przełamanie wersu oraz ciąg gwiazdek i kropek. Również myślniki otwierające strofy wpływają na wygląd wierszy, gdyż sygnalizują podział bez rozrywania wizualnej jednolitości. Nigdzie natomiast nie używa poeta samego światła⁶⁴.

jakimś pierwotnym zamyśle konstrukcyjnym, który uległ zmianie już po zapisaniu dwóch pierwszych wersów. Być może strofa miała być wiązana rymem przeplatany (z różną miarą wersów?). Jest to układ spotykany u Norwida. Przy rymie okalającym wcięcie to jest wbrew logice strofy i wprowadza odbiorcę w błąd. Zarówno Gomulicki, jak i Fert ignorują je w swoich edycjach.

⁶⁰ Tylko w jednym ogniwie cyklu (XXIV. *Sieroctwo*) ukształtowanie graficzne wskazuje na zróżnicowanie metryczne wersów (zwrotki II-V tegoż wiersza to strofy safickie). W innych miejscach poeta często zaciera wyrazisty wzorzec metryczny (w wierszu LXXXII. *Śmierć* nie stosuje wcięć, choć też używa strofy safickiej).

⁶¹ Dlaczego w wydaniu Biblioteki Narodowej został on umieszczony na węższej kolumnie niż pozostałe teksty cyklu?

⁶² Wzmocnienie zakończenia tego wiersza jest dość znaczne i odbywa się zarówno w sferze typografii (wcięcie wersu i podkreślenie wyrazu *rew*), jak i interpunkcji (ligatura czterokropka z wykrzyknikiem).

⁶³ Por. M i t o s e k, art. cyt., s. 158.

⁶⁴ Dlatego nie jest wykluczone, że XXXIV. *Vanitas* (wbrew dotychczasowym realizacjom

Pojawiają się wreszcie w *Vade-mecum* takie wersy, które wystają poza lewy margines kolumny. W większości wypadków wynikało to chyba z obawy poety, że nie zmieści się w jednej linii z długim fragmentem tekstu (w. 16 w wierszu *XX. Specjalności*, VMB 28; w. 6-7 w *LXXVIII. Styl nijaki*, VMB 79). Niektóre wskazują może te miejsca, w których podejmował pisanie na nowo (w. 14 wiersza *LXXXIV. Czemu*, VMB 86). Jednakże na przykład wysunięcia wersów 7, 9 i 10 w wierszu *XXX. Fatum* wyglądają na odautor-skie wyróżnienie anafory.

3. NORWIDOWSKIE PODKREŚLENIA

Podkreślenie było dla Norwida ważnym środkiem modelowania tekstu. We *Wstępie do Pierścienia Wielkiej Damy* (1872) pisał:

Jakoż dopiero u pracy takiej [nad „komediami wysokimi” – przyp. J. K.] natrafia się na niewystarczalność i n t e r p u n k c j i, lubo używam w tekście podkreślenia wzmocnianych lub szczególnie zalecających się artyście dramatycznemu wyrazów i zwrotów mowy⁶⁵.

Już wydawcy współcześni poecie zachowywali w druku ten sposób wyróżniania, oddając go bądź rozstrzeleniem liter (np. Brockhaus), bądź kursywą⁶⁶. Również edytorzy dwudziestowieczni – z wyjątkiem chyba tylko Pinięgo – zgodnie respektowali Norwidowskie podkreślenia i przekładali je w druku najczęściej tak, jak wydawca *Poezyj*⁶⁷. Jest to zgodne ze współczesnymi zaleceniami sztuki drukarskiej. Jednocześnie, dzięki artykułom Zofii Mitosek (1986) i Barbary Subko (1991), podkreślenia stały się najlepiej po-znanymi znakami Norwidowskiej typografii. Są one najwcześniejszym chro-nologicznie chwytem graficznym Norwida. Pojawiają się już w wierszu *Po-żegnanie* (1842)⁶⁸.

edytorskim) jest wierszem stychicznym, w którym poeta powraca po każdym z trzech pierw-szych czterowerszy do pierwotnie przyjętego marginesu.

⁶⁵ C. N o r w i d, *Pierścień Wielkiej-Damy czyli ex-machina-Durejko. Tragedia we trzech aktach – z opisaniem dramatycznego ciągu scenicznych gestów – i ze wstępem*, PW V 187.

⁶⁶ Zob. fot. nr 52, 65, 67 w t. XI *Pism wszystkich*.

⁶⁷ Zob. G o m u l i c k i, *Źródła* [...], s. 922; F e r t, art. cyt., s. CXXII.

⁶⁸ Art. cyt., s. 161.

Mitosek zwróciła uwagę na typowo wizualny charakter odbioru tego środka poetyckiej ekspresji: „Podkreślenie jest mechanizmem tekstowym, który przeciwstawia się zmysłowi słuchu i uprzywilejowuje zmysł wzroku”⁶⁹.

Autorka wyróżnia kilka rodzajów podkreśleń. Pojawiają się one przede wszystkim tam, gdzie autor chciał uwydatnić słowa centralne dla własnej wizji świata. Taką właśnie funkcję pełnią w *Vade-mecum* choćby podkreślenia słów: *Bóg*, *niewinnią rzeź* i *krewn* w wierszu XXVI. *Czemu nie w chórze?* Niekiedy Norwid wyróżniał w tekście własną ocenę: epitet, pochwałę, przekleństwo lub obelgę, co ma miejsce np. w wierszach XLIV. *Coś (poiedynek / Jest to Coś... i o coś, zawsze*, VMB 53) oraz XI. *Pielgrzym (Nad stanami, jest i stanów=stan*, VMB 19). Podkreślenie może również wydobywać ważne dla semantyki utworu słowa (*Ecce=Homo*, VMB 48). Można wreszcie znaleźć w cyklu takie podkreślenia, które uwydatniają wypowiedzi osób lub upersonifikowanych przedmiotów i abstrakcji, np. prawdy fundamentalne wypowiedziane przez Artystę w wierszu *Za wstęp. Ogólniki* czy słowa strun fortepianowych (VMB 107) oraz Cnoty (VMB 108) w wierszu XCIX. *Fortepian Szopena*.

Bardziej szczegółowych klasyfikacji „podkreśleń liniowych poziomych” dokonała Barbara Subko⁷⁰. W pierwszej kolejności zastosowała ona kryteria formalne: kształt (faliste, przerywane, ciągłe), krotność (jednokrotne, dwukrotne, trzykrotne), kolor – a właściwie: narzędzie pisarskie – (atrament, niebieska kredka, czerwona kredka, ołówek) oraz czas powstania (podstawowe – „robione w momencie zapisywania tekstu”⁷¹ i wariantowe – „wprowadzane przy kolejnych lekturach”⁷²). Jednakże najważniejsza klasyfikacja oparta została na kryterium funkcji, jaką podkreślenie pełni w tekście. Jej zręby tworzy wyróżnienie dwóch grup podkreśleń. Pierwsze sygnalizują to, co według autora ważne z punktu widzenia treści (np. ciekawe poznawczo, ważne etycznie) i/lub kompozycji, drugie – to, co inne w tekście (obca wypowiedź) lub języku (użycie słowa niezgodne z przyzwyczajeniem).

Dla modernizacji *Vade-mecum* rozważania te są przydatne o tyle, że pomagają zrozumieć zapisaną w utworze intencję autora. Nie wpływają natomiast na modernizację samego znaku podkreślenia.

⁶⁹ Tamże, s. 159.

⁷⁰ Autorka odróżnia od nich „zaznaczane na marginesie tekstu linie pionowe” oraz „zакreślenia kółkami fragmentów tekstu”, którymi nie zajmuje się w swojej pracy (*O podkreśleniach* [...], s. 45).

⁷¹ Tamże.

⁷² Tamże.

4. CIĄGI KRZYŻYKÓW I KROPEK

W różnych wierszach cyklu Norwid stosował różne środki, aby uzyskać wzmocnienie końcowych wersów. Jednym ze skuteczniejszych było oddzielenie ostatniego fragmentu linią krzyżyków. W ten sposób poeta opóźniał odbiór i wyodrębniał (również graficznie) wzmocnianą końcówkę.

Większość tego typu przypadków (VMB 32, 90, 94, 104) dotyczy zakończeń tekstu, w których retardacja wydawała się autorowi zabiegiem koniecznym. Niekiedy oddzielone zakończenie ma charakter sentencjonalny: *Prawda, się razem dochodzi i czeka!* (VMB 49) bądź – jak w wierszu *LXXIII. Grzeczność* (VMB 75) – stanowi puentę utworu. Również w wierszu *Za wstęp. Ogólniki* końcowy wers: *Odpowiednie dać rzeczy, słowo!* (VMB 6) pełni rolę sentencjonalnej puenty. Jednocześnie linia krzyżyków jest tu, wraz z podkreśleniami i wcięciami, elementem konstrukcyjnym szczególnego równania prawd elementarnych. Z jeszcze trochę inną sytuacją mamy do czynienia w wierszu *XXXVII. Syberie* (VMB 44), gdzie Norwid jako znaku, który pozwala wybrzmieć ostatniej strofie, użył ciągu krzyżyków na samym końcu utworu.

Lub pierw, czy? obie, takowe Syberie
 Niewoli dwóch;
 Odepchnie nogą, jak stare liberie
 Wielki=Pan... Duch!
 ××××××××××

Poeta zastosował również kilkakrotnie wykropkowanie fragmentu wiersza jako znak milczenia nacechowanego semantycznie. Najczęściej wypełniał kropkami osobną linię. Z taką sytuacją mamy do czynienia w przedostatniej części *I. Vade-mecum* (VMB 9), na końcu wiersza *LIII. Zagadka* (VMB 62) oraz w poemacie *Do Walentego Pomiana Z.*

Zaliczam również do tej kategorii znaki wykropkowania z wierszy *LX. Język-ojczysty*:

Energumen, tak krzyczał do Lyrnika
 I uderzał w tarcz, aż się wygięła:
 Lyrnik na to
 „nie miecz, nie tarcz, bronią Języka,
 „Lecz, arcydzieła! –”
 (VMB 65)

oraz *XCIV. Historyk*:

Ale – jeżeli on w starca, w męża, w kobietę,
 Powrócił ów strach ^{ów}/ z jakim dziad ich drżał;
 Patrząc, na pierwszego kometę
 Gdy po pierwszy raz, nad globem stał:
 to, Dziejopis!
 (VMB 98)

Mimo pewnej odmienności formy pełnią one funkcję analogiczną do wykropkowanych wersów – podkreślają tekst znaczącym milczeniem.

Niezależnie od miejsca i rozległości ciągów krzyżyków i kropek współcześni edytorzy zgodnie zachowują te znaki w druku, zamieniając jedynie krzyżyki na gwiazdki.

5. PISMO KALIGRAFICZNE

W autografie *Vade-mecum* widnieją również miejsca, w których poeta zapisał wyraz lub frazę staranniejszym niż tekst otoczenia (czasem pismem powiększonym). Powoduje to wyróżnienie takiego fragmentu z otoczenia. Współcześni edytorzy traktują to jako świadomy zabieg autorski i oddają przy użyciu wersalików lub kapitalików. Nie są jednak zgodni ani co do liczby miejsc oznaczonych w ten sposób, ani co do sposobu ich wyróżniania w druku.

W *Dzielałach zebranych* Gomulicki wskazał na siedem tego typu przypadków – po jednym wyrazie w *XLII. Idee i prawda (ECCE-HOMO, w. 9)*, *LXIII. Prac-czoło (z potem-CZOŁA, w. 24)* i *XCIX. Fortepian Szopena (BRAK, w. 71)* oraz cztery w wierszu *Do Walentego Pomiana Z.: PISMA i DZIEŁA (w. 2)* oraz *DZIEŁEM (w. 11)* i *KOREKTORKA-WIECZNA (w. 30)*. Fert dodał jeszcze jedno miejsce w wierszu *Do Walentego Pomiana Z. (AGENDE, w. 10)* oraz dwa w *I. Vade-mecum (KATY, NA BABYLON DO JERUZALEM, w. 42-44)* i jedno w *XLIII. Purytaniez (MYDŁA-WYNALAZEK, w. 40)*. Wydaje się jednak, że to zaledwie część fragmentów, w których można dopatrywać się tego wyróżnienia.

Czy na przykład w ostatnim wersie wiersza *LXXII. Szlachcic* wyrazy śiebie i Człowieka (VMB 75) nie są napisane wyraźniej (i nieco większym pismem) niż otoczenie? A zaklęty (VMB 76) w *LXXIV. Bohater?* Albo Nikt i Osobą (VMB 87) czy mecum-vade (VMB 101)? Dlaczego w wierszu *LXXXIV. Czemu* edytorzy nie wyróżnili kończącego niemal każdą strofę pytająco-wołającego wyrazu *czemu* (VMB 85-87)? Dlaczego w *LXIII. Prac-czoło* słowo *czoła* zostało wyróżnione tylko w jednym miejscu (w. 24), chociaż

pismo kaligraficzne (tyle że nie wersalikowe) występuje jeszcze w wersie 34? Przykłady można mnożyć.

Jednakże przy odkrywaniu fragmentów, w których widnieje pismo kaligraficzne, trzeba pamiętać, że autograf powstawał w ciągu kilku miesięcy. Wahanie charakteru pisma bardzo utrudniają w tym przypadku zadanie edytora.

Wydawcy nie są również zgodni co do sposobu drukowania pisma kaligraficznego. Gomulicki używał jednorodnego wyróżnika i wszystkie przypadki analogiczne oddawał wersalikami. Fert z kolei w dwóch miejscach (*XLIII. Purytanizm*⁷³ i *LXIII. Prac-czoło*) użył wersalików, we wszystkich pozostałych – kapitalików. Tymczasem w autografie tylko jeden wyraz został przez Norwida zapisany wersalikami. Poeta wyróżnił w ten sposób ostatnie słowo w wersie 24 wiersza *LXIII. Prac-czoło: Pracować musisz zawsze z po-tem=CZOŁA!* (VMB 68). We wszystkich pozostałych przypadkach pismo kaligraficzne ma krój właściwy małym literom.

THE INSCRIPTION OF NORWID'S TEXT
AS A CONTEMPORARY PROBLEM OF EDITORSHIP

S u m m a r y

The paper deals with those elements of Norwid's inscription which are distinctly bearers of meanings. The problem is discussed on the basis of the *Vade-mecum*. The paper outlines twentieth-century research on Norwid's inscription, following by a description of those elements which have a textological, editorial and typographic meaning. The description is associated by an analysis of some editorial difficulties together with a proposal of new modernising solutions.

Translated by Jan Kłos

⁷³ Przypadek ten należy traktować jednak z pewną ostrożnością. Ponieważ w autografie wszystkie litery są tu małe, zapis kapitalikowy w druku jest identyczny pod względem kroju czcionki z wersalikowym. Dlatego wersaliki mogą nie być w tym miejscu odzwierciedleniem decyzji edytora, lecz wynikać z omyłki składu, która nie została dostrzeżona w korekcie.