

JÓZEF FERT

## VADE-MECUM JAKO PROBLEM EDYTORSKI

## 1

Najwybitniejszy współczesny wydawca Norwida, Juliusz Wiktor Gomulicki, cyklowi poetyckiemu *Vade-mecum* poświęcił w 2-tomowej edycji *Dzieł zebranych*<sup>1</sup> proporcjonalnie najwięcej miejsca. Wydawnicze zasługi Gomulickiego polegają głównie, choć nie jedynie, na upowszechnieniu tego dzieła, którego kilka ogniw wydrukował już sam Norwid, a pozostałe ukazały się po raz pierwszy w różnych drukach w latach 1901–1933<sup>2</sup>. Pierwsze integralne wydanie zbioru zawdzięczamy Wacławowi Borowemu, który w 1947 r. opublikował w nakładzie trzech tysięcy egzemplarzy *Podobiznę autografu*<sup>3</sup>. Pierwsze wydanie typograficzne cyklu przygotował w Anglii na podstawie wspomnianego wyżej faksymile Kazimierz Sowiński, który jest faktycznie wydawcą książkowego pierwodruku<sup>4</sup>. Drugie z kolei wydanie integralne przygotował Gomulicki<sup>5</sup>. Wydanie najobszerniejsze i dokumentacyjnie najbogatsze mieści się w ramach *Dzieł zebranych*. Komentarz do *Vade-mecum* zajmuje w nich prawie czwartą część drugiego tomu. Kolejną edycję całego cyklu przynosi tom drugi wydawniczego

<sup>1</sup> C. Norwid. *Dzieła zebrane*. Opracował J. W. Gomulicki. T. 1: *Wiersze. Tekst*; T. 2: *Wiersze. Dodatek krytyczny*. Warszawa 1966 (dalej cyt. Dz). Wszystkie cytaty – jeśli nie zaznaczono inaczej – z wydania: C. Norwid. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 1–11. Warszawa 1971–1976. Przywołane są tomy – 2: *Wiersze. Część druga*; 3: *Poematy*; 8: *Listy. 1839–1861*; 9: *Listy. 1862–1872* – wszystkie wydane w r. 1971 oraz 11: *Aneksy* wydany w 1976 r. Przy lokalizacji tekstów pierwsza liczba oznacza tom, druga – stronę.

<sup>2</sup> Myślę tu przede wszystkim o pracach Z. Przesmyckiego nad *Vade-mecum*, zapoczątkowanych ogłoszeniem epilogu w pierwszym tomie „Chimery” (z. 2). Omówienie wydawniczych dzieł cyklu zob. Dz 2: 40–52, 136–175, 725–734 i in.; PWSz 2, 375–379; 11: 215–218, 314–315.

<sup>3</sup> C. Norwid. *Vade-mecum. Podobizna autografu*. Z przedmową W. Borowego. Warszawa 1947.

<sup>4</sup> Tenże. *Vade-mecum*. [Wyd. K. Sowiński]. Tunbridge Wells 1953. Oficyna Poetów i Malarzy.

<sup>5</sup> Tenże. *Vade-mecum*. Tekst opracował oraz wstępem i dodatkiem opatrzył J. W. Gomulicki. Warszawa 1962. Wyd. 2. Warszawa 1969.

„opus magnum” – *Pism wszystkich*. Dodajmy różne okazjonalne publikacje części zbioru a także dwujęzyczną edycję całości dokonaną przez Rolfa Fiegutha<sup>6</sup>. Wszystkie te wydania idą za *Podobizną autografu* oraz pracami edytorskimi Gomulickiego, powtarzając nawet jego omyłki.

Upowszechnianiu dzieła drukiem towarzyszy wzrastające zainteresowanie, wyrażające się m.in. w licznych opiniach krytycznoliterackich; początki tego procesu nie zapowiadały ani popularności, ani wielkiego uznania dla *Vade-mecum*. Za ten początek można przyjąć napastliwą recenzję *Fortepianu Szopena* – wydrukowanego wprawdzie osobno<sup>7</sup>, ale stanowiącego istotny składnik dzieła. Marceli Motty<sup>8</sup> pisał:

[...] po cóż to ciągle silenie się na mgliste logogryfy i wykręcanie zdaniom wszystkich członków, umyślne gwałcenie wszelkiego rytmu i harmonii [...], nawet najelementarniejszej interpunkcji!

Cyklowi towarzyszą również komentarze w korespondencji znajomych Norwida, którzy zetknęli się z dziełem głównie między 1866 a 1869 r. Prawdziwy „ruch” wokół zbioru zapoczątkują jednak dopiero enuncjacje prasowe Zenona Przesmyckiego, za którymi pójdzie ogłoszenie prawie całego *Vade-mecum*: zaczęte w pierwszym tomie „Chimery” (1901 r.), a zakończone w 1933 r. w dwu obszernych wyborach książkowych (*Inedita* oraz *Poezje wybrane*). Pierwsze całościowe omówienie cyklu opublikował w r. 1957 Zdzisław Jastrzębski<sup>9</sup>. Jego praca o zakroju monograficznym sygnalizuje najważniejsze zagadnienia dzieła, i to zarówno samej poezji, jak też problemów ściśle edytorskich. Jastrzębski w swoich rozważaniach opierał się przede wszystkim na *Podobiznie autografu*. Ukoronowaniem rewindykacji jest niewątpliwie edycja w ramach *Dzieł zebranych*. Gomulicki dał tu tak obszerny i tak bogaty komentarz całości i poszczególnych tzw. ogniw zbioru, że z jego pracy – bez przesady – będą mogły i będą musiały korzystać całe pokolenia filologów.

A jednak należy *Vade-mecum* analizować dalej, bowiem: nie wszystkie problemy dało się dotychczas rozwiązać, nie wszystkie rozwiązania dotychczasowe są do przyjęcia, nie brak w wydaniach tego dzieła przeoczeń lub nazbyt arbitralnych ustaleń<sup>10</sup>. I może powiedziałyby sam autor:

<sup>6</sup> Tenże. *Vade-mecum. Gedichtzyklus (1866). Polnisch-Deutsch. Übersetzt und eingeleitet von R. Fieguth. Vorwort von H. R. Jauss. München 1981.*

<sup>7</sup> *Pismo zbiorowe wydane staraniem Towarzystwa Naukowego Młodzieży Polskiej w Paryżu. Zeszyt 2. Bendlikon 1865.*

<sup>8</sup> List 7 w numerze 196 „Dziennika Poznańskiego” z 1865 r.

<sup>9</sup> Z. Jastrzębski. *Pamiętnik artysty. (O „Vade-mecum” Cypriana Kamila Norwida).* „Roczniki Humanistyczne” 6:1956–1957 z. 1 s. 7–115.

<sup>10</sup> Najistotniejsza w tej sprawie recenzja edycji Gomulickiego wyszła spod ręki Konrada Górskiego: „Pamiętnik Literacki” 56:1965 z. 2 s. 617–627.

Poniekąd złudna szybkość w tym upowszechnieniu,  
Która Ogólu nie zna: gdy Mniejszość jest w cieniu.

*Rzecz o wolności słowa*

2

Oto niektóre z pytań czy wątpliwości, jakie mogą się nasuwać w refleksji edytorskiej.

1. *Vade-mecum* zaplanował autor jako jedną z części tomu drugiego swoich poezji – książki zamówionej u niego przez lipską firmę wydawniczą Brockhousa – o czym niedwuznacznie mówią listy poety<sup>11</sup>. Na tom ten miały się złożyć jeszcze dwa inne utwory, a mianowicie dramaty *Tyrtej* i *Aktor*. Tej Norwidowej koncepcji druku *Vade-mecum* w ramach drugiego tomu *Poezji* nie podjęto do dziś, a przecież jest to macierzysty kontekst cyklu. Co prawda poeta z czasem sam porzucił ten pomysł, choć sądzić można, że z przyczyn taktyczno-praktycznych, nie zaś merytorycznych. Nie zatarł też wszystkich śladów pierwotnej koncepcji wydawniczej (nb. zostały ślady jeszcze starszego pomysłu wydawniczego, a mianowicie „uaktualniony” przypisami autora epilogowy wiersz *Do Walentego Pomiana Z.*, odsyłający nas do r. 1858). Szczególnie ważny dla hipotetycznych rekonstrukcji zamysłów Norwida jest utwór *Za wstęp. (Ogólniki)*, który znajduje się po tekście wstępu *Do Czytelnika*, nasuwając pytanie: w jakim stosunku pozostaje on do owego wstępu? Sam tytuł *Za wstęp* rozumieć można jako logiczny równoważnik wyrażenia: „zamiast wstępu”; skoro „zamiast” – to koniecznie trzeba zapytać, jak się to ma do otwierającego dziś *Vade-mecum* publicystycznego wstępu *Do Czytelnika*? A może *Ogólniki* należy potraktować jako ścisłe, acz liryczne „słowo wstępne” tylko do omawianego cyklu, zaś publicystyczny tekst *Do Czytelnika* jako „preambułę” całego tomu drugiego *Poezji*? W liście do Józefa Ignacego Kraszewskiego z maja 1866 r. (9, 217–218) czytamy:

Tom ten składa się:

1. ze stu poezji drobnych – stu argumentów stanowiących jedno *Vade-mecum*.
2. z tragedii fantastycznej *Tyrtej Lacedemoński*, pisanej rymem osobnym, w prozie krytym, aby wytrzymał pomiędzy czasami wojny messeńskiej i czasami obecnymi, tj. pomiędzy do-ryjskim a frygijskim żywiołem i sensem.
3. z komedio-dramy *Aktor*, pisanej rymem wierszowanym zwykłym – to jest, jak ja nazywam, wierszem-barbarzyńskim! etc.

*Tyrtej* jest u mnie, [...] – *Aktora* rękopism główny jest w Dyrekcji Teatrów Galicyjskich – zaś 100 §§ *Vade-mecum* rękopism, jest opodal Ciebie, Szanowny Panie Józefie, bo u byłego mego wydawcy Brockhousa.

<sup>11</sup> Np. list do Joanny Kuczyńskiej z lipca–sierpnia 1865 (9, 180) i list do Józefa Ignacego Kraszewskiego z (5) maja 1866 (9, 217).

2. Kolejna sprawa ma charakter o wiele bardziej dramatyczny. Nieraz przy *Vade-mecum* pada określenie: „całość”. Otóż nie jest to określenie w pełni uprawnione. Całości cyklu nikt już chyba nie zobaczy. Do naszych czasów, a ściślej – do czasów Przesmyckiego, dotrwał on w postaci znacznie zubożonej. Zaginęło czternaście składników zbioru, a osiem dalszych dochowało się jako mniej czy więcej okaleczone fragmenty. Z owych „stu paragrafów” w pełnym kształcie doczekało czasów Przesmyckiego tylko siedemdziesiąt osiem oraz dwa inne, stanowiące wstęp (*Ogólniki*) i epilog (*Do Walentego Pomiana Z.*). W ten liryczny pierścień włącza się jeszcze publicystyczne słowo *Do Czytelnika* wraz z mottem oraz dedykację zbioru i głosę wprowadzającą wiersz epilogowy.

Brakujące i uszkodzone elementy próbował uzupełniać kilkakrotny wydawca zbioru Juliusz Wiktor Gomulicki. I tak w miejscu 23 utworu proponuje on drukować *Tymczasem*, zapisane na odwrocie kartki z wierszem 29 (*Obojętność*); pozostają w tej luce puste miejsca po tekstach 21 i 22. W miejscu utworu 54 umieszcza Gomulicki wiersz *Jak...*, stanowiący element późniejszego od *Vade-mecum* poematu „*A Dorio ad Phrygium*”. W miejscu utworu 64 umieszcza *Co słyhać?* znane z późniejszego cyklu *Co słyhać? i co począć?*, w którym znajduje się również kilka innych, zachowanych w autografie, wierszy *Vade-mecum*. Następną propozycją uzupełnienia – luka w miejscu 67 – jest utwór *Krzyż i dziecko*, również włączony przez Norwida do cyklu *Co słyhać? i co począć?* Pozostałych jedenastu składników należałoby szukać na odwrotach kartek kodeksu. Tu znajdują się wiersze: *Po balu* – na odwrocie autografu wiersza *W Weronie* – i *Bacznność* – na odwrocie autografu *Harmonii*. Gdyby przyjąć, że te utwory rzeczywiście włączył Norwid do interesującego nas cyklu, to i tak nie będziemy znali jeszcze dziewięciu całych tekstów i ośmiu fragmentów. Niektóre z zachowanych urywków są dość obszerne i bliskie pierwotnej całości, jak np. wiersz *Cnót-oblicze*; inne przedstawiają się znacznie gorzej. Jeśli nie zdarzy się jakieś rewelacyjne znalezisko, będziemy chyba jednak skazani na obcowanie z „ruiną” *Vade-mecum*. Dodajmy, że uzupełnienia proponowane przez Gomulickiego nie są bezdyskusyjne. Toteż doceniając trudy odkrywcy, nie możemy jednak zapominać o hipotetyczności tego rodzaju uzupełnień zarówno co do miejsca w zbiorze, jak i faktycznej do niego przynależności. Tym bardziej nie powinniśmy zacierać zasadniczej fragmentaryczności cyklu.

3. Konrad Górski, polemizując z niektórymi rozstrzygnięciami edytorskimi Gomulickiego, powiada<sup>12</sup>:

[...] słuszniej byłoby pozostać przy czystopisie, ponieważ w chwili jego przygotowania do druku stanowił on pewną wykończoną i zharmonizowaną całość.

<sup>12</sup> We wspomnianej recenzji (s. 620).

Dziś publikuje się wybrane z *Vade-mecum* utwory niekiedy jakby bez poczucia tej ich przynależności do określonej całości. Praktyka samego autora, zda się, uchyla powyższą wątpliwość: wszak Norwid nie tylko ogłosił drukiem kilka wierszy wyłączwszy je z całości, ale pewne części swego „pamiętnika artysty” związał z innymi utworami, powstałymi już po zredagowaniu cyklu, np. z „*A Dorio ad Phrygium*” czy *Co słyhać? i co począć?* A może nawet to on jest odpowiedzialny za wydarcie kilku kart z tego „albumu poetyckiego”? Tak, ale Norwid całe życie postugiwał się specjalnymi metodami upowszechniania swych utworów – w całości lub we fragmentach. Bardzo często wysyłał wiersze w listach, wiele utworów recytował w salonach, kilka dzieł wygłosił na publicznych posiedzeniach, m.in. *Rzecz o wolności słowa*. Można przy tym bez trudu stwierdzić, że choć do drukarstwa odnosił się z nieufnością, a obecność na ówczesnym „ryнку wydawniczym” dostarczyła mu gorzkich doświadczeń, doceniał wartość rozwoju druku, znał wagę publikacji, szczególnie prasowej. Cieszył się równocześnie znacznym powodzeniem jako prelegent czy recytator<sup>13</sup>; głęboko przemyślał zagadnienie „sztuki żywego słowa” i niejednokrotnie mówił na ten temat publicznie. Tak więc publikował – „siłą płuc” – „wybrane” przez siebie utwory i dokonywał „wyborów”, m.in. z *Vade-mecum*. Ale to jedyny autorski zbiór liryki pozostały po Norwidzie. Tom jego utworów ogłoszony w ramach Biblioteki Pisarzy Polskich w 1862 r. (postdatowany 1863) napiętnowany jest pewnym pośpiechem i przypadkowością. Poza tym to „wybór z pism” (liryka, epika, dramat, publicystyka) i mimo że poeta wysoko cenił to swoje „pierwsze wydanie zbiorowe”, jednak w projektowanym tomie drugim nie nawiązał do niego, a przynajmniej nie w całym zakresie. Dość szybko wyłączył dramaty i skoncentrował się na poszukiwaniu wydawcy dla samego *Vade-mecum* (np. pertraktacje z Merzbachem). Dziś obcujemy z publikacjami zachowanej całości (faksymile zbioru, wydanie Sowińskiego, edycje Gomulickiego) lub z utworami zeń wybranymi, zamieszczanymi w różnych antologiach lub drukach okazjonalnych. Sam Gomulicki w 5-tomowej edycji *Pism wybranych*<sup>14</sup> zburzył „całość” zbioru z takim pietyzmem opisaną w *Dziełach zebranych*. Naturalnie, dzieło Norwida – jakby zgodnie z jego przepowiednią w liście do Jana Koźmiana (8, 90):

Sam powiedziałem, że uboga jest szata pieśni, naumyślnie Alwar taki zrobiłem – ale – ale – o! praktyczni pisarze – jak ona się rozsypie na przysłowia, to będzie moja pieśń!  
– rzeczywiście rozsypuje się na naszych oczach „na przysłowia”; już nawet niektóre z jego sformułowań maluje się pośród innych piękności naszego wieku

<sup>13</sup> Interesujące uwagi na ten temat poczynił W. Górny (*Jedna z zagadek niezrozumiałości*, „Tygodnik Powszechny” 12:1958 nr 27 s. 4–5).

<sup>14</sup> C. Norwid. *Pisma wybrane*. Wybrał i objaśnił J. W. Gomulicki. Warszawa 1968. Wyd. 2. Warszawa 1980.

w miejscach publicznych, ale – ale – czy ta praktyka zachwalania, reklamowania, zalecania idei nie prowadzi właśnie do splotenia, zwulgaryzowania i właśnie „zbrzydzenia” sztuki Norwida? Przy tym warto pamiętać, że dramatycznych selekcji w obrębie *Vade-mecum* dokonało się już bardzo wiele i w efekcie dysponujemy dziś wyłącznie „wyborem” z cyklu. Pisze Norwid w *Rzeczy o wolności słowa* (3, 617):

I natychmiast szepnęła do mnie myśl ostrożna:  
„Patrz!... oto i Ruinę nawet popsuć można!”

Razi szczególnie 1-zdaniowe skwitowanie sprawy u wydawcy, który w komentarzu do *Dzieł zebranych* nieustannie rozprawia o logicznych ciągłościach, „klamrach”, „ogniwach sekwencji” itp., a w *Pismach wybranych* przyjmuje takie kryterium selekcyjne: „najpiękniejsze, najważniejsze (z różnych powodów) oraz najczytelniejsze utwory Norwida” (wyd. 2 s. 140), i grupuje „liryczne argumenty” *Vade-mecum* w dziełach wiążących się „z problematyką sławy, sukcesu, krytyki itp.” (s. 142). Użyłem tu *Pism wybranych* jako przykładu, ale nie jest to przykład najbardziej skrajny. Chodzi o zbyt słabe zaznaczanie – przy wszelkich wyborach – związku wybranych tekstów z całością, jaką stanowi ten zbiór.

4. Jednym z trudniejszych zagadnień wydawniczych jest chronologia poszczególnych składników i całości zbioru. Jak się rzekło, *Vade-mecum* jest w pewnym sensie autorskim wyborem liryki a równocześnie dziełem integralnym. Weszły do niego wiersze powstałe przez blisko dwadzieścia lat, oczywiście w postaci mniej czy więcej przetworzonej. Najstarszy utwór cyklu to, zdaje się, *W Weronie*, którego pierwsza wersja pochodzi bodaj z 1848 r. Prawie połowa – trzydzieści osiem – z zachowanych powstała, według ustaleń Gomulickiego, przed r. 1864, a wiele wśród nich da się lokalizować w pobliżu r. 1861. Pozostałe miały powstać około 1865 r., tj. w okresie przygotowań do wydania drugiego tomu *Poezji*.

Nie sposób tu dyskutować z koronkowymi niekiedy, acz w dużej części problematycznymi, ustaleniami chronologii poszczególnych składników cyklu. Sam Gomulicki, który w tej dziedzinie ma wielkie zasługi, chroni się niekiedy w bezpieczną formułę: „utwór powstał przed...” itd. Pospolitym zabiegiem przy ustalaniu chronologii jest wskazywanie „koincydencji” między tekstami z różnych okresów; przynajmniej jeden z tekstów musi wówczas mieć pewną metrykę. Przypomina to niekiedy rekonstruowanie uszkodzonej mozaiki. W odniesieniu do Norwida jest to szczególnie trudne zajęcie, gdyż np. niektóre idee czy motywy podejmuje poeta wielokrotnie w różnych okresach swego życia. Dla ilustracji można się przyjrzeć np. motywowi konfliktu między poetą i czytelnikami czy krytyką. Zagadnienie to stawia bardzo ostro młodzieńczy wiersz *Pismo*,

ale pojawia się ono w całym dalszym dorobku Norwida. Oczywiście, zmieniają się konteksty i metody wyrażania, ale problem pozostaje. To tylko przykład. Ustalenie ścisłej chronologii składników *Vade-mecum* zostaje poza zakresem możliwości współczesnego edytorstwa.

5. A czy jest możliwe bliższe określenie czasu pojawienia się koncepcji całego cyklu? Sądzę, że pozostaje nam jedynie przybliżony czas ukończenia redakcji tomu drugiego *Poezji*, zamówionego przez Brockhousa. Przypada ono – w świetle korespondencji autora – na koniec marca 1866 r. Prace redakcyjne rozpoczął poeta prawdopodobnie w lipcu 1865 r. Śladem tych prac jest m.in. uwaga w korespondencji z Joanną Kuczyńską, mianowicie w liście pochodzącym z lipca lub sierpnia 1865 r. Norwid informuje (9, 182): „Wracam pisać dla księgarza niemieckiego – [...]”.

Gomulicki porównuje *Vade-mecum* do *Boskiej komedii* Dantego; nazywa dzieło Norwida „czwartą częścią” dantejskiej epopei, czemu ma odpowiadać – fragmentaryczny zresztą – utwór Norwida *Ziemia* z podtytułem [„*Komedii Danta czwarty tom*], pochodzący podobno z 1850 r., co może sugerować aż tak odległe zaczątki koncepcji cyklu. Gdy zauważymy jednak liczbę wspólnych wątków i motywów, występujących w dziełach napisanych między r. 1855 a 1865, możliwość uściślenia chronologii zmniejszy się bardzo. Nb. uściślenia chronologiczne – wobec procesu dalszego przetwarzania *Vade-mecum*, czego w żadne daty ująć właściwie się nie da – mają wyraźnie wartość hipotetyczną.

### 3

Przejdę teraz do spostrzeżeń bardziej szczegółowych.

1. Na początek sprawa niebłaha – pytanie o ostateczny kształt utworów składających się na omawiany cykl. Spośród zachowanych siedemdziesięciu ośmiu tylko nieco więcej niż trzecia część nie została poddana autorskiemu procesowi doskonalenia już po ukończeniu tomu; osiemnaście wierszy uległo bądź daleko posuniętym korekturom, bądź pełnemu przetworzeniu, jak *Za wstęp*. (*Ogólniki*), *Liryka i druk*, *Sieroctwo*, *Ironia*, *Powieść*, *Źródło*. Ponieważ nie wszystkie poprawki dają się dziś odczytać, *Vade-mecum* drukuje się najczęściej zgodnie z wersją pierwszą, tzn. z pierwotnym czystopisem przygotowanym przez Norwida dla wydawcy. Ten czystopis autor następnie w ciągu wielu lat starań o publikację dalej doskonalił. „Udoskonalanie” objęło całość zbioru, choć nie wszystkie teksty uległy poprawieniu; nie wiadomo, czy w czasie owych prac nie sam poeta wydarł niektóre – np. mniej czytelne – karty rękopisu; trudno zaiste uwierzyć, by uczynili to jego spadkobiercy.

Kontakt z autografem, przechowywanym w Bibliotece Narodowej, jest nieodzowny przy ustalaniu kolejności Norwidowskich poprawek. Na szczęście za każdym bodaj razem autor posługiwał się innym narzędziem pisarskim. Na

kartki zapisane atramentem kładły się więc stopniowo poprawki nanoszone bądź innym piórem, bądź innym atramentem, ołówkiem, kredką pastelową czy nawet ołówkiem podobnym do ciesielskiego. Toteż nie powinno być zbyt trudne oddzielenie poprawek wykonanych w trakcie przygotowywania tekstów do druku u Brockhousa – należących do względnie pierwotnej redakcji czystopisu – od narastających w ciągu lat, dziś niekiedy nie do odczytania. Wobec takiego stanu autografu w kilku przypadkach ustalenie redakcji ostatecznej jest zupełnie niemożliwe (np. przy wierszu *Za wstęp* dolna część kartki wypełniona jest zupełnie dziś nieczytelnymi dopiskami). W związku z tym rodzi się pytanie o możliwość wydawania cyklu w wersji reprezentującej to samo stadium redakcyjne. Być może, trzeba tu przyjąć zdroworozsądkową zasadę, wedle której należałoby ogłaszać w takich wypadkach tyle, ile się dało z tych „palimpsestów” odczytać. Znaczną pomocą w kontynuowaniu procesu „wyczytywania” z *Vade-mecum* redakcji ostatecznej byłoby porządne wydanie barwnej podobizny autografu; nakład faksymile Borowego dawno się wyczerpał, a poza tym nie we wszystkim to czarno-białe odwzorowanie rękopisu jest czytelne. Zastrzeżenia do faksymile zgłaszał m.in. Gomulicki (np. Dz 2, 139 passim); porównanie podobizny autografu, wykonanej mało precyzyjną techniką światłodruku, z autografem ujawnia liczne niedokładności odwzorowania: skutek otrawienia klisz zniknęło nie tylko tło rękopisu, ale zniknęły też lub uległy zniekształceniu niektóre znaki interpunkcyjne, zatarła się też tonacja pisma. Wprawdzie zastosowano raster krzyżowy, ale jakość farby drukarskiej i papieru, a chyba nade wszystko niskie rygory technologiczne wykonania odbitek nie pozwoliły uzyskać „prawdziwej podobizny”. Pamiętajmy jednak, że Wacław Borowy zrealizował tę edycję w 1947 r., a do dziś nie pokuszono się o powtórzenie jego idei, nawet na poziomie ówczesnej poligrafii.

A przecież nawet obcowanie z autografem nie chroni przed przyjęciem rozwiązań, które budzą wątpliwości. Oto np. w wierszu *Przeszłość* kryją się sprawy nie do końca rozwiązane. Pierwsza linijka drugiej strofy brzmiała pierwotnie tak:

Lecz, nie byłże jak dziecko, co wozem leci

Poeta poprawił „od ręki” „Lecz” na „Acz”, a następnie nadpisał nad zamazaną nieco poprawką – uprzednio ją przekreśliwszy – znowu „Acz” i tak drukuje ten werset Gomulicki, a za nim inni:

Acz nie byłże jak dziecko, co wozem leci,

Ale taka decyzja wydawcy – wobec pominięcia równoległej poprawki w trzeciej strofie – oznacza, mówiąc słowami Gomulickiego, stworzenie „hybrydy”. Pierwsza linijka strofy trzeciej brzmiała w czystopisie – i tak jest drukowana:



Przeszłość – jest to dziś, tylko cokolwiek dalej:

Werszet ten poprawił poeta w sposób prawie identyczny jak poprzednio: przemazując lub przekreślając wersję wcześniejszą i nadpisując nową. Po tej operacji wyraz „to” zmienił się w „i” (ściślej – w „ti”, bo wprawdzie autor, jak przy poprawianiu „lecz” na „acz”, mocno nacisnął pióro wpisując „i” w miejsce „o”, ale nie skreślił „t”... wyszło „ti”), a wyrażenie „tylko cokolwiek” – teraz skreślone – zmieniło się w „i te dziś”, nadpisane nad wersją pierwotną. W efekcie werszet dziewiąty tego wiersza, jeśli przyjmujemy wersję „Acz”, winien brzmieć chyba tak:

Przeszłość – jest i dziś, i te dziś dalej:

Przyjąwszy tę redakcję jako ostateczną musimy zauważyć nie tylko jej odmienną wersyfikacyjną (dzieje się tak i przy innych przeredagowaniach), ale także zmianę semantyki „przeszłości” – jednego z najważniejszych motywów poezji Norwida. Mąci się przede wszystkim stosunkowo jasna perspektywa czasu – w wersji: „tylko cokolwiek dalej”, zaakcentował autor terażniejszość „przeszłości”, jej współlistnienie z tym, co „dziś”, czyli faktyczną pozorność kategorii przeszłości, której źródła inne są niż wieczna, boska perspektywa czasu:

Nie Bóg stworzył przeszłość, [...]

– „stworzył ją” nieprzyjaciel Boga:

[...] ów, co prawa rwie;

Czyli – jak w wierszu *Fatum* – nieszczęście, które zmierzone „mądrym odejrzaniem”, odstępuje od człowieka, znika – pozostawiając mu... doświadczenie.

Z wersji: „i te dziś dalej”, wyczytać natomiast możemy poza już scharakteryzowanym także inne rozumienie czasu – jako kategorii skierowanej ku przeszłości. Wyraz „dalej”, wieloznaczny i nie uściślony w jednoznacznym kontekście, może wyznaczać zarówno perspektywę „wstecz”, jak i „w przód”<sup>15</sup>.

To tylko drobny przykład. W wydaniach krytycznych znajdziemy oczywiście wszystkie odmiany tekstów, jakie dało się odczytać<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> „Zmiana znaczeń towarzyszy inności spojrzenia i inności rozumienia” (S. Sawicki. *Z zagadnień semantyki poetyckiej Norwida*. W: *Poetyka, interpretacja, sacrum*. Warszawa 1981 s. 83).

<sup>16</sup> Por. Dz 2, 153–158 passim. Ustalenia te nie są bezdyskusyjne (zob. recenzja Górskiego s. 619).

2. Niezwykle kłopotliwa edytorsko jest Norwidowska grafia i ortografia. Odnosi się to zresztą nie tylko do *Vade-mecum*. Poeta lubował się w różnorodnych podkreśleniach i wyróżnieniach graficznych. Pełno ich w jego rękopisach. Niekiedy, jak np. w liście z 9 lutego 1848 r. do Józefa Bohdana Zaleskiego (8, 56; zob. il. 72 i 73 w tomie 11 PWSz), tworzy wyszukane ozdoby i ilustracje. Przy tym nadużywanie podkreśleń przynosi efekt odwrotny bodaj od zamierzonego: manierystyczne podkreślenia nie tyle uwydatniają treści szczególnie dla poety ważne, co raczej odrywają uwagę od znaczeń, graficzną powtarzalnością wyróżnień wybitnie osłabionych. Wspomnijmy też o Norwidowej skłonności do etymologizacji, często zupełnie fantastycznej, która przynosi różnego rodzaju zlepki wyrazów lub rozczłonkowania pojedynczych słów, wiązane przez poetę podwójną kreską, identyczną ze znakiem matematycznym „równa się”, np. „od=calić”, „roz=sięda się”, „w=czasów królowo”. Etymologizacji towarzyszy często podkreślenie. Z tymi operacjami graficznymi wiąże się bardzo odbiegająca od ówczesnych zasad ortograficznych pisownia. Można by rzec, że i w tej dziedzinie był poeta indywidualistą, ba – snuł nawet teorie językowe, mające m.in. motywować jego „suwerenność ortograficzną”<sup>17</sup>.

Sugestywność też Norwida, częstotliwość jego „innowacji”, a chyba i pietyzm wobec rękopisów artysty stawiają współczesnego wydawcę wobec bardzo trudnych decyzji. Poprawia się ortograficzne „horrenda”, modernizuje tu i ówdzie pisownię, ale zachowuje się większość jego graficznych pomysłów, jak obfite stosowanie dużych liter, budowanie wyrazowych koniunkcji i etymologizujących dysjunkcji, manierystyczne podkreślenia itp. Ten nadmiar rozmaitych wyróżników wyodrębnia co prawda teksty Norwida pośród utworów naszych pisarzy ubiegłowiecznych, ale czy pomaga w ich odbiorze? Czy więc należy „poprawiać” poetę w tym zakresie?<sup>18</sup> Zauważmy jednak, że jakakolwiek decyzja edytorska wymaga tu zinterpretowania intencji Norwida. Nasze rozstrzygnięcia napiętnowane będą zawsze pewną arbitralnością.

3. Jeszcze bardziej kłopotliwa edytorsko jest Norwidowska interpunkcja. Poeta niejednokrotnie upomina się o szanowanie jego decyzji w tym zakresie; np. w związku z wierszem *Do Emira Abd el Kadera* tak pisał (8, 427):

Rzeczy, zwłaszcza muzycznym rytmem pisanych, bez starannej korekty ani udzielać, ani drukować nie godzi się, bo są zabite – dla kropki jednej nieraz.

W liście do Magdaleny Łuszczewskiej z tegoż 1860 r. (8, 432) czytamy zaś:

<sup>17</sup> W listach do Juliana Fontany: z 26 marca 1866 i w dwu z marca–kwietnia tegoż roku (9, 206–210).

<sup>18</sup> Opinia W. Górnego: „[...] czy [...] podkreślenia rzeczywiście pomagają w percepcji utworu? Niewątpliwie tak” (jw. s. 5).

[...] żałuję, że nie mam czasu i myśli, aby przejrzeć, czy kopie są bez omyłek, w czym ucho do rytmu nawykłe poradzić sobie i na kopiach sprostować będzie umiało.

A znowu – w liście do Zygmunta Sarneckiego z początku 1865 r. (9, 165):

[...] muszę mieć swobodny spokój do tworzenia i uważania każdej komy i każdej linii [...].

Świadomość interpunkcyjna Norwida wywodzi się ze starej polskiej tradycji, w której interpunkcja służyła uwydatnieniu właściwości intonacyjno-rytmicznych wiersza. Jak wiadomo, w czasach Norwida rozpowszechnia się inna interpunkcja, oparta na zasadach wywodzących się z kręgu języka niemieckiego, służąca przede wszystkim wyodrębnianiu składniowo-logicznych struktur zdania<sup>19</sup>. Norwidowska teoria czerpie z tradycji dawniejszej, ale jego praktyka pisarska ma wyraźne skłonności do korzystania również z rozwiązań nowszych. W wyniku zderzenia dwu tych sprzecznych tendencji interpunkcyjnych pisma Norwida przedstawiają się jako obszar bezkresnej dowolności i niekonsekwencji. Owszem, można tej praktyce dobudować bardzo nawet wyszukaną teorię, czyni to zresztą i sam poeta, ale należy się liczyć z zasadniczą jednostronnością takiej teorii.

W liście do Łuszczewskiej przedstawia czytelnikowi – jako oczywistą – wolność „dosłuchania się” poprawnej formy wiersza, byleby tylko dysponował „uchem do rytmu nawykłym”, które pozwoli mu skorygować ewentualne omyłki segmentacyjne, a w liście do Sarneckiego ukazuje się jako prawdziwy pedant, „uważający każdą komę i każdą linię” (dodatkowe podkr. moje – J. F.).

Przyjrzyjmy się jednemu z autografów *Vade-mecum*. Wiersz *Przeszłość*, o którym już się tu mówiło, nie jest w aspekcie interpunkcji utworem skrajnym, więc jako dość typowy będzie dobrym przykładem. Odczytajmy tekst tak, jak oznaczony jest w rękopisie, gdyż wydawcy w części maskują Norwidowskie „nadużycia” interpunkcyjne:

## 1

Nie Bóg, stworzył przeszłość i śmierć i cierpienia,  
Lecz ów, co prawa rwie,  
Więc, nieznośne mu, dnie;  
Więc, czując złe, chciał odepchnąć spomnienia!

<sup>19</sup> Por. Konrad Górski. *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*. Wyd. 2. Warszawa 1978 s. 236–254.

## 2

Acz, nie byłże jak dziecko, co wozem leci  
 Powiadając: „o! dąb  
 „Ucieka!... w lasu głąb”...  
 – Gdy dąb stoi, wóz z sobą unosi dzieci.

## 3

Przeszłość, jest i dziś, i te dziś dalej:  
 Za kołami to wieś,  
 Nie, jakieś tam, cós, gdzieś,  
 Gdzie nigdy ludzie nie bywali!..

Już pobieżne zestawienie wierszy Norwida z autografami innych poetów tego czasu pozwala zauważyć, że autor *Vade-mecum* używa przecinka o wiele częściej niż jemu współcześni i kładzie ten znak w miejscach niekiedy zupełnie niezwykłych dla dzisiejszego, a chyba i ówczesnego czytelnika. Cytowany tu Marcelli Motty, pierwszy recenzent *Fortepianu Szopena*, nazwał to „gwałceniem najelementarniejszej interpunkcji”.

Czemu służą te różnorodne zabiegi interpunkcyjne? Może mają odwzorować, unaocznic i wyolbrzymić proces głośnego myślenia? Jeśliby poszukiwać usprawiedliwień tego nadmiaru notacji graficznych, to w tym chyba, że Norwid dążył do przełamania lektur pośpiesznych czy „śpiewnych” (na miarę „pańszczyźnianych cepów”). Ale przecież jest to równocześnie sprzeczne z inną Norwidowską teorią i praktyką – z ideą niedomówień i wieloznaczności. Z jego artystyczną skłonnością do budowania utworów polisemicznych. Ta wielość dyrektyw autorskich fatalnie odbijała się i odbija na publikacjach jego utworów. Począwszy od tomu Brockhausowskiego, a skończywszy na edycjach Gomulickiego interpunkcja i notacje emocjonalno-intonacyjne przedstawiają się w drukach Norwida jako ciąg niekonsekwencji i arbitralności. Myślę, że za słusznymi konstatacjami Gomulickiego, iż poeta wcale pedantem w zakresie interpunkcji nie był, nie poszły konsekwentne rozwiązania wydawnicze<sup>20</sup>. Że nie był pedantem, dostrzec można porównując np. w *Vade-mecum* te wersety, które zapisane są dwukrotnie w tym samym autografie. Otóż poeta zwykle przynosił na następną stronę, gdy kończyła się kartka, werset lub więcej<sup>21</sup> albo zapisywał na kończącej się kartce werset lub jego początek ze strony następnej<sup>22</sup>, tworząc rodzaj dodatkowej paginacji (analogicznej do reklamantu). Porównajmy dla przykładu taki oto zapis jednego wersetu wiersza *Posąg i obu- wie*:

<sup>20</sup> Pedantem nie był, ale nie może to upoważniać do bezceremonialnego traktowania Norwidowych notacji i interpunkcji. Wiele można w tym zakresie zrozumieć czytając studium M. Kwaśnego *Norwid – poeta źle rozumiany* („Pamiętnik Literacki” 59:1968 z. 4 s. 191–202) a także gruntowną – wspominaną tu – recenzję Górskiego.

<sup>21</sup> Zob. np. s. 48 w: *Vade-mecum. Podobizna autografu*.

<sup>22</sup> Zob. np. tamże s. 16.

„Zabija czas..!” Rzeźbiarz, jemu, na to: (1 zapis)

„Zabija czas..!” Rzeźbiarz jemu na to: (2 zapis)

Gomulicki w *Pismach wszystkich* drukuje oczywiście tak:

„[...]”  
Zabija czas!...” Rzeźbiarz jemu na to:

Wobec nihilizmu w dziedzinie interpunkcji dzisiejszych użytkowników polszczyzny drukowanie Norwida w kształcie przez niego sugerowanym prowadzi niekiedy rzeczywiście do powstania „nowych jakości”. Ale czy słusznie?

Inne jeszcze, a równie trudne problemy nasuwa funkcja Norwidowskiego pytajnika. Biorąc rzecz z dzisiejszego punktu widzenia, stwierdzamy niewątpliwe nadużywanie tego znaku przez poetę. Nie sygnalizuje on li tylko intonacji wypowiedzi pytających. Ma o wiele szersze zastosowanie niż dziś i w czasach Norwida. Trudno przy tym wydobyć z praktyki pisarza jakąś formalną, gramatyczną dyrektywę stosowania tego znaku<sup>23</sup>. Jest on wielofunkcyjny, rzeczywiście Norwidowski. Szczególnie zaskakujące dla dzisiejszego czytelnika są pytajniki wewnątrz zdań, np. przy zaimku pytajnym „co” lub spójniku „czy”. Tak to np. wygląda w rękopisie wiersza *Larwa*:

[...]”  
Poszepty z Niebem, o cudzie  
W wargach... czy? piana bezbożna!..

ale wcześniej:

Czoło ma w ciemni? czy w brudzie?  
[...]

Oczywiście wydaje się natomiast zastosowanie wewnętrznego pytajnika w tej konstrukcji:

[...]”  
Skąd idzie?.. sobie to chowa  
Gdzie idzie?.. zapewne gdzie nie!

A jakie uzasadnienie ma pytajnik w tej sytuacji:

[...]”  
– Jak historia?.. wie tylko: „k r w i!..”  
Jak społeczność?.. tylko: „p i e n i ę d z y!..”

<sup>23</sup> Być może, objawia się w tym przywiązanie Norwida do dawniejszej tradycji interpunkcyjnej zderzone ze współczesną mu praktyką.

Może jest to znak ironii? Gomulicki zachowuje większość tych niezwyklejnych pytań, co – naturalnie – narzuca pytanie o zasadność ich użycia. Rzecz wymaga chyba jednak dalszej analizy. Ale już dziś można zaryzykować tezę, że pytań – podobnie jak inne Norwidowskie znaki graficzne – miał oddawać dwie przynajmniej intencje poety: 1. sygnalizować szczególną funkcję semantyczną danej części wiersza i 2. wyposażyć utwór w swoistą partyturę intonacyjną, co wiąże się ze wspomnianą wcześniej koncepcją recytatorskiej prezentacji dzieła.

4. Zdecydowanie prostsze, aczkolwiek nie bez pytań, jest odtworzenie graficznego układu tekstów. W tym aspekcie *Vade-mecum* może być znakomitym przykładem dbałości o wyrazisty podział tekstu na mniejsze części. Zostały one ponumerowane liczbami rzymskimi od jeden do sto.

...Pod sobą samym wykopawszy zdradę,  
Coś z życia kończę, kończąc – *mecum-vade*,  
Złożone ze s t u perełek nawlekłych,  
Logicznie w siebie, jak we tzę tza, wciekłych.  
[...]

Prócz numeracji głównej każdy utwór cyklu ma własny tytuł, a w tekstach stroficznych zastosowana jest numeracja strof. Tu zresztą nie jest autor konsekwentny. Niektóre strofy numeruje liczbami rzymskimi (większość wierszy ma tu taką numerację); w dużej części podziały stroficzne oznaczone są „gwiazdkami” (dwadzieścia dwa), nieco rzadziej – liczbami arabskimi (dziesięć), niektóre nie mają żadnych oznaczeń, dlatego że są to wiersze bądź bardzo krótkie, 4-wersetowe, bądź potraktowane jako struktury niestroficzne. W dwu wypadkach „natykamy się” na podwójną numerację strof: w wierszu *Larwa* równoległy ciąg liczb arabskich i rzymskich, a w wierszu *Spowiedź* funkcję dzielników pełnią „gwiazdki” i równocześnie imiona dialogujących bohaterów. W zasadzie trudno dopatrzeć się w tej różnorodności oznaczeń jakiegoś merytorycznego uzasadnienia. Gomulicki „ujednolica” prawie wszystkie Norwidowskie rozwiązania, usuwając oczywiście podwójną numerację strof *Larwy*. Gorzej, gdy w autografie ukształtowanie samej strofy nie przedstawia się ze stosowną jasnością. Np. w wierszu *Za wstęp* strofy 1 i 2 mają w rękopisie wcięcie wersetów końcowych (4 i 8) dodatkowo wzmocnione cudzysłowem, prócz tego strofa 1 ma wcięty werset 2. Gomulicki drukuje całość wiersza wyrównaną od lewego marginesu, być może dlatego, że są to wersety izosylabiczne. Wiersz *Vanitas* rozbija na strofy, choć w autografie nie ma żadnej sugestii takiego uformowania tekstu.

Znacznie głębiej sięgnęła ingerencja wydawcy w przypadku wiersza *Język-ojczysty*. Otóż w autografie Norwid rozłamał przedostatni werset tego wiersza, podkreślając to ciągiem kropkowania:

[...]  
 Lirnik na to . . . . .  
 . . . . . „nie miecz, nie tarcz bronią Języka,  
 [...]” –

Gomulicki przeniósł to rozwiązanie graficzne również na werset 3.

[...]  
 Górą czy n y!...  
 – a słowa? a myśli?...  
 – potem!...

Otrzymaliśmy w efekcie układ w stylu futurystycznych „schodków”. Być może, o taki kształt graficzny chodziło tu Norwidowi, ale dowodów na to nie ma żadnych, a przecież graficzny porządek tekstu należy do suwerennej sfery działań autorskich, choć zapewne podlega przemianom, jak każda konwencja. Ale jeśli pietyzm np. w stosunku do interpunkcji poety może to dzieło w znacznym stopniu porazić anachronizmem, to przy rewizji Norwidowych układów graficznych godzien jest polecenia, z tego chociażby powodu, że autor był „zawodowym” grafikiem i plastyczne kształtowanie tekstów literackich zaprzętało jego uwagę bardzo silnie.

## 4

Wskazane tu problemy nie wyczerpują listy pytań, z jakimi mogą się zetknąć wydawcy dzieł Norwida, a szczególnie *Vade-mecum* – ocalałego w autografie. Pracy wielu ludzi, a przede wszystkim Przesmyckiego i Gomulickiego, zawdzięczamy odzyskanie Norwidowej spuścizny, która w ciągu minionych osiemdziesięciu lat zrosła się z naszą świadomością w zdumiewający sposób. A przecież dzieła Norwida – świetnie uwieńczone edycją *Pism wszystkich* – nie uzyskały w pełni zamierzonego kształtu. „Duch i litera” egzystują w myśli Norwida jako wzajem dopełniające się pierwiastki ludzkiej twórczości. „Duch” Norwidowskiego dzieła objawia się nam, jego spadkobiercom, coraz wszechstronniej; w zakresie „litery” pozostaje jeszcze wiele do zrobienia. Jeśli tedy w pojęciu Norwida „duch” przynależy do sfery osobowości, indywidualnego twórczego, zaś „litera” – do sfery społecznego współdziałania ludzkich indywidualności, do twórczej i wolnej wspólnoty, to należałoby stąd wyprowadzić jakąś instrukcję i dla naszych poczynań edytorskich. W dramatycznych okolicznościach r. 1850 pisał poeta do Jana Koźmiana – jednego ze swych wydawców (8, 89):

+ Błogosławiony to czas, kiedy człowiek stać się cegielką może – to jest, kiedy plan i ogół jest.

Inaczej – do czegoż dołożyć tę cegielkę? Zawsze to będzie kupa cegieł.

Na procesie powtórnego – a jakże pierwotnego! – wkraczania sztuki Norwida w naszą kulturę odcisnęły się bardzo mocno uwarunkowania okresu jego zasadniczej rewindykacji, czasu modernizmu<sup>24</sup>. Sprzyjały one formowaniu się pewnych mitów, które wyniósłszy poetę ponad tłumy „zjadaczy chleba”, czyniły i czynią go niekiedy artystą „dla wtajemniczonych”, co – wobec raz po raz odżywiających sporów o „kropkę i linię” – zaowocuje, miejmy nadzieję, lepszym odczytaniem i poznaniem Norwidowego dzieła.

## VADE-MECUM AS AN EDITORIAL PROBLEM

### SUMMARY

The paper presents the most important problems encountered by the publisher and the reader of the poetical cycle *Vade-mecum* by Cyprjan Norwid.

Part 1 of the paper gives an outline of *Vade-mecum's* publishing history starting from the first edition of the work published in Brockhaus' Publishing House, through the fragmentary publications of Zenon Przesmycki (Miriam), the "discoverer" of Norwid, until the publishing of Norwid's autography in 1947 made by Wacław Borowy. This latter edition especially, starts a period of increasing interest in the cycle evidenced among other things by the numerous editions of the work also in other languages.

And yet the text of *Vade-mecum* has not been fully interpreted and duly published in spite of the great amount of work done in this field by Juliusz Wiktor Gomulicki, the main contemporary editor of Norwid's poetry.

Part 2 presents still unsolved problems or those whose explanations are unsatisfactory or altogether wrong.

1. *Vade-mecum* was intended by Norwid to constitute one of the three parts of volume 2 of his *Poezje*. Apart from *Vade-mecum* volume 2 was to have included two dramas: *Tyrtej* and *Aktor* (The Actor), however, such a composition of the edition has not been published so far. Thus, in this case, the author's intention has not been fulfilled.

2. *Vade-mecum* has been traditionally treated as a uniform piece of poetry or as some artistic wholeness. This is a simplification since the lyrical cycle suffered some partial destruction resulting from different and not always known to us, events. From the one hundred lines marked from 1 to 100 by the author only 78 have remained until Przesmycki's time and today. 14 lines have been lost altogether and further 8 survived only in fragments. Thus, *Vade-mecum* could never be called a wholeness in the future.

3. The publishing practice of publishing single or a few texts of the collection separately seems to require distinct notice given by the publishers which would attach the texts to *Vade-mecum*. The obliteration of these attachments runs counter the intention of the author and deprives a non-professional reader of important contextual information.

4. There are significant difficulties in unquestionable determination of the time when *Vade-mecum* cycle was written. It is a well known fact that Norwid, when preparing volume 2 of *Poezje*, selected lyrical poems written before. During his work on volume 2, which lasted

<sup>24</sup> Zob. Z. Stefanowska. *Norwid – pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*. W: *Literatura, komparatystyka, folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*. Warszawa 1968 s. 453–457.



from summer 1865 to march 1866, he elaborated anew many of his old texts. Beside that, after his negotiations with Brockhaus' Publishing House had broken off, the poet returned to this lyrical cycle on several occasions revising the texts and even eliminating some of them. The above explains why the determination of the texts' chronology is difficult so that modern settlements in this respect are still hypothetical.

5. Also hypothetical is the determination of the time when the idea to compose the cycle appeared. A cautious calculation points only to some limits of time: between 1855 and 1865.

Part 3 discusses detailed editorial problems.

1. In the face of the fact that Norwid corrected and revised the autography of *Vade-mecum* the editor has to choose between different versions of the text to submit only one for publication. And this is often an insoluble dilemma. The author's corrections are various and variform, which facilitates extracting the original text prepared for Brockhaus from other versions of *Vade-mecum*. Not all corrections, however, are legible and not all interpretations are convincing; it is postulated that a most faithful copy of the original autography possible should be published (in colour necessarily in the case of some fragments at least) so as to help philologists work on the still not deciphered or dubiously interpreted lines corrected by Norwid. The present paper presents exemplary analyses of so-far settlements which raise doubt.

2. With regard to Norwid's handwriting and orthography much remains to be studied thoroughly. In the paper the author points out to numerous graphic and orthographic inconsistencies which make proper edition of *Vade-mecum* extremely difficult as well as lead to arbitrary solutions.

3. Norwid's punctuation belongs to the most difficult areas as regards editing. In this aspect, *Vade-mecum* is characterized by great unconventionality and variform functions of punctuation. This is one of the reasons for which contemporary editions are arbitrary and hypothetical. Norwid used punctuation and other graphic signs to signal special semantic function of a word or sentence and to clothe the poem in a specific "intonational score". In his linguistic style there cross at least two tendencies: properties of the punctuation based on syntactic-logical segmentation and the properties of Old Polish tradition which bases punctuation on intonational-rhetorical principles.

4. The author comments upon the graphic composition of the poems in *Vade-mecum*. He demands that Norwid, as a talented graphic artist, should not be "corrected", or when he is, this should be done with greater piety. Unfortunately, *Vade-mecum* has not been protected from editorial "corrections" also in this field.

The author's conclusion is that further collective work of Polish philologists is necessary to obtain possibly complete shape of Norwid's poem.

Transl. Ryszard Straszyński