

# Konrad Górski

---

"Vade-mecum", Cyprian Norwid,  
wydał z autografu, uzupełnił i  
wstępem poprzedził Juliusz Wiktor  
Gomulicki, Warszawa 1962,  
Państwowy Instytut Wydawniczy,  
Biblioteka Poetów, s. 240, 4 nrb. + 1  
wklejka erraty : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 56/2, 617-627

---

1965

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

wódca emigracyjnego Towarzystwa Demokratycznego Polskiego, czy sam Mickiewicz — poeta i działacz emigracyjny, należą bodaj do jeszcze innej generacji.

Otóż takie postawienie sprawy nie byłoby — jak wskazują choćby niedawne rozważania Marii Ossowskiej<sup>2</sup> — zupełnie bezzasadne, jednakże pod warunkiem innego niż reprezentowane w definicjach Witkowskiej rozumienia problemu generacji. Wśród różnych sposobów pojmowania tego terminu istnieje bowiem i taki, który reprezentując skrajne stanowisko historyczno-kulturowe, w ogóle odrzuca rolę czynnika biotycznego. Wedle tego stanowiska do jednego pokolenia nie muszą należeć wyłącznie jednostki w tym samym wieku i, odwrotnie, rówieśnicy mogą należeć do różnych kolejnych generacji: rozstrzyga wyłącznie wspólne przeżycie historii, wspólny udział w jakichś wydarzeniach historycznych, które wpłynęły decydująco na kształtowanie się światopoglądu uczestników. A jeśli tak, to kto wie, czy nie dałoby się bronić poglądu, wedle którego ten sam człowiek może być przedstawicielem dwu lub więcej kolejnych generacji?

Trudno tu się wypowiedzieć co do sensowności i heurystycznej przydatności takiego rozwiązania interesującej nas kwestii. Jedno jest pewne: to rozwiązanie istnieje *implicit*e w tekście Witkowskiej i powinno zostać ujawnione, jeśli autorka zechce nadal podtrzymywać swą tezę, wedle której proces filomatów zakończył dzieje całej szeroko rozumianej generacji mickiewiczowskiej.

•

Omówienie to nie byłoby pełne, gdyby nie wspomnieć o rzadko w pracach tego typu spotykanej pisarskiej urodzie książki, na którą składa się nie tylko niewątpliwa sprawność i bogactwo stylu, umiejętność pisania prosto i z wdziękiem o sprawach trudnych i bardzo niekiedy „specjalistycznych”, lecz także oryginalna, a przy tym celowa i przejrzysta kompozycja całości, trafne i pomysłowe tytuły rozdziałów, nawet kapitalnie opracowana i ogromnie ułatwiająca lekturę żywa pagina. Otrzymaliśmy pracę piękną i wartościową, rezultat poważnej wiedzy i budzącej szacunek ambicji.

Witold Billip

Cyprian Norwid, VADE-MECUM. Wydał z autografu, uzupełnił i wstępem poprzedził Juliusz W. Gomulicki. (Warszawa 1962). Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 240, 4 nlb. + 1 wklejka erraty. „Biblioteka Poetów”.

Celem niniejszych uwag jest nie tylko ocena wydania *Vade-mecum* w serii tomików poetyckich Państwowego Instytutu Wydawniczego, ale także poruszenie pewnych ogólnych zagadnień tekstologicznych i zastosowanie ich do pracy nad tekstami Norwida.

Pierwsze pytanie, jakie się tu nasuwa, musi dotyczyć charakteru nowego wydania. Juliusz Gomulicki określa je w *Nocie edytorskiej* w sposób następujący:

„Wydanie niniejsze — pierwsze właściwie pełne wydanie krajowe, a zarazem pierwsze w ogóle wydanie krytyczne (choć bez odmian, które ukażą się w innej jego wersji) — zostało oparte na autografie Norwida, przy czym w dziewięciu przypadkach wprowadzono do zbioru, jako obowiązujące, teksty ostatnich redakcyj z lat siedemdziesiątych” (s. 224).

<sup>2</sup> M. Ossowska, *Koncepcja pokolenia*. „Studia Socjologiczne” 1963, nr 2, s. 47—51.

Zdanie nawiasowe w przytoczonych słowach edytora wystarcza, abyśmy uznali nazwanie tego wydania krytycznym za nieporozumienie terminologiczne. Nie może być wydania krytycznego bez odmian, nie mówiąc o tym, że nawet podanie ich nie spełnia wszystkich warunków, które musi posiadać edycja tego typu.

Wydanie takie bowiem winno: 1) podać dokładnie źródła przekazów tekstowych, na których jest oparte; 2) dostarczyć pełnego materiału wariantów; 3) uzasadnić we wstępie edytorskim albo w aparacie krytycznym dokonany przez edytora wybór brzmienia tekstu w każdym poszczególnym wypadku. Wydanie PIW-u nie czyni zadość tym wymaganiom. Dowiadujemy się wprawdzie, że całość została oparta na autografie, ale w dziewięciu wypadkach edytor podał redakcje późniejsze, z lat siedemdziesiątych. Z jakich przekazów zaczerpnął je, tego się z jego *Noty* nie dowiadujemy. W siedmiu wypadkach na owe dziewięć możemy przypuszczać (może błędnie?), że chodzi o redakcje drukowane, wymienione w *Przedmowie* Wacława Borowego do wydania podobizny autografu (Warszawa 1947), ale edycja PIW-u nie jest aneksem do tej publikacji i nie próbuje zresztą odsyłać do niej czytelnika. W dwóch wypadkach zaś i *Przedmowa* Borowego nie pomoże, bo o innej redakcji utworów tych nie mówi. Są to: *Bogowie i człowiek* (dawniejsze wydania: w „Chimerze” i u Piniego, dają tekst według autografu) oraz *Zapał* (Pini drukuje zgodnie z autografem).

O tym, że wydanie jego nie daje pełnego materiału wariantów, mówi sam edytor, o realizacji więc trzeciego postulatów wydania krytycznego tym bardziej nie ma co mówić. Przyjmując jako główne źródło tekstu autograf, edytor powinien był w *Nocie* dać o tym przekazie nieco szczegółowsze informacje, albo przynajmniej zaznaczyć, że wstęp Borowego do wydania fototypicznego zawiera wyczerpujący opis autografu z podaniem ważnych szczegółów, których sama fototypiczna podobizna nie może nam przekazać.

O rzeczywistym charakterze wydania dają zresztą pojęcie własne słowa edytora, gdy uzasadnia on w *Nocie* konieczność (według jego zdania) dokonania zmian w językowej szacie *Vade-mecum*. Utwór ten jest to — wciąż referując stanowisko edytora — przede wszystkim dzieło poetyckie, a dopiero w dalszej kolejności dokument językowy i biograficzny, interesujący pod tym względem jedynie małą garstkę językoznawców lub historyków osobowości poety. Natomiast miłośnik poezji Norwida i poezji w ogóle — odczuje jako przykry dysonans każdą niefortunnie utrwaloną w druku archaiczną czy prowincjonalną formę fonetyczną, nie mającą dzisiaj żadnego istotnego znaczenia dla poezji Norwida, ale mogącą wywołać nie przewidziany przez autora nastrój trywialności albo komizmu (s. 226—228).

Słowa te są decydującym dowodem, że edytor nie zamierzał nawet dawać wydania krytycznego, które winno być w zakresie brzmienia tekstu odtworzeniem rzeczywistości historycznej, bez względu na taką czy inną reakcję uczuciową miłośników poety. Wydanie, które liczy się przede wszystkim z odbiorcami, oznaczonymi tu mianem miłośników, jest robotą *ad usum delphini* i nie może pretendować do rangi wydania krytycznego.

Ale nie będąc krytycznym, wydanie to winno być przynajmniej poprawne, tzn. zgodne z intencją twórczą autora. Rozpatrzmy je więc z tego punktu widzenia.

Należałoby zacząć od zagadnienia głównego, a mianowicie, czy podstawa wydania powinien być pozostać autograf w jego zakończonej, kaligraficznej postaci, ustalonej przez poetę do druku w latach 1865—1866, czy też z uwzględnieniem tych wszystkich zmian, jakie Norwid zaznaczył różnymi ołówkami kolorowymi na czystopisie albo wprowadził później jeszcze, drukując niektóre z utworów w latach siedemdziesiątych lub włączając je w zmienionej redakcji do poematu *A Dorio ad Phrygium*. Nie zajmując na razie stanowiska w tej sprawie, zobaczymy, jak ten

problem rozstrzygnął edytor i jaką kierował się zasadą przy wyborze tekstu uznanego przezeń za obowiązujący.

W przypadku tych utworów, które ukazały się w druku w postaci odmiennej niż w czystopisie, za kanoniczny uznał tekst drukowany. Są to: *Ciemność*, *Echa czasu* (autogr.: *Saturnalia*), *Co począć* (autogr.: *Prac czoło*), *Szczęśliwy* (autogr.: *Sens świata*). Utwory, które Norwid ze zmianami tekstu włączył do późniejszych dzieł, edytor podał w kształcie ostatnim, nadanym przez poetę. Będą to: *Kółko*, *Wieś*, *Jak* (wszystkie w *A Dorio ad Phrygium*; rozpoznanie brakującego w czystopisie tekstu jako urywka *LIV* jest hipotezą o dużym prawdopodobieństwie, ale jednak tylko hipotezą, co należało zaznaczyć) i *Czemu* (autogr.: *Stygmat*). Gdyby edytor wylegitymował się dla wierszy: *Bogowie i człowiek* oraz *Zapał*, autentycznym przekazem, późniejszym niż czystopis *Vade-mecum*, powiedzielibyśmy, że w wyborze tekstu wymienionych tu dzieł kierował się zasadą konsekwentnie przeprowadzoną.

Nieco inaczej wygląda ta sprawa, gdy chodzi o ustalenie tekstu tych utworów, na które Norwid naniósł w czystopisie ołówkowe poprawki, w najwyższym stopniu nieczytelne. Edytor uznaje w pewnych wypadkach za ostateczny tekst kaligraficzny czystopisu, a poprawiony za próbę nowej redakcji, a w innych na odwrót: tekst kaligraficzny za nieaktualny, a poprawiony za ostateczny. Jakimi kryteriami tu się kieruje, nie powiedział w *Nocie*, musimy więc je sami wydedukować z jego własnych rozstrzygnięć.

Kierując się praktyką naszych najbardziej doświadczonych tekstologów, którzy wydawali dzieła na podstawie autografów (np. Kleiner jako wydawca Słowackiego), należałoby tu zastosować zasadę następującą: jeśli próba nowej redakcji nie została wykończona lub jest nieczytelna, wówczas obowiązuje redakcja pierwotna. Niewątpliwie edytor *Vade-mecum* kierował się niekiedy tą właśnie zasadą. Wszystkie poprawki naniesione na kaligraficzny tekst *Narcyza* zostały odczytane, wobec czego druga redakcja została uznana za obowiązującą. Na odwrót, edytor przyznał pierwszeństwo redakcji kaligraficznej takich utworów, jak *Liryka i druk* (pierwszy wiersz nowej redakcji nie wykończony), *Sieroctwo* (strofy druga i ostatnia nie dopracowane), *Powieść* (w. 8 nie da się odcyfrować). Jak dotąd, edytor wydaje się kroczyć torem wytkniętym przez znakomitych poprzedników, ale oto w innych wypadkach zbacza na manowce.

Zacznijmy od wiersza *Ogólniki*. Pierwotnie Norwid zawarł go w trzech strofach. Później naniósł poprawki, które dają się odczytać, ale u dołu strony mamy tekst nie do odcyfrowania, który — jak przypuszcza Borowy — może jest projektem czwartej strofy, a może próbą jeszcze jednej redakcji strof pierwotnych. Edytor nie bierze tego pod uwagę i uważa za obowiązujący tekst przeredagowany trzech pierwszych strof. W rzeczywistości winien był dać pierwszeństwo redakcji kaligraficznej bez poprawek.

W utworze *Przeszłość* edytor przyjmuje poprawki Norwida w w. 5, a nie przyjmuje w w. 9, choć są one najzupełniej czytelne, tylko daje przypisek u dołu strony, że w autografie jest próba nowego sformułowania, i cytuje ją dalej. Zasada została złamana, bo to nowe sformułowanie widocznie edytorowi nie odpowiada.

Podobnie w utworze *Addio* wszystkie poprawki zostały odczytane, ale edytor uznał nową redakcję za „próbę”, przyznając pierwszeństwo redakcji kaligraficznej. Czemu? Znowu chyba doszedł do głosu jego osobisty gust, nie zaś konsekwentnie stosowana zasada edytorska.

W utworze *Purytanim* w. 13—20 zostały później przez Norwida przekreślone, a więc nie powinny były zostać włączone do tekstu wyrażającego ostatnią wolę

autora. Edytor jednak nie tylko je włącza, ale nawet nie uprzedza o ich skreśleniu w czystopisie.

W utworze *Źródło* mamy na końcu dwa dopisane ręką poety wiersze. Nawet gdyby nie dały się całkowicie odczytać, należało poinformować o ich istnieniu.

A wreszcie — czy możemy mieć pełne zaufanie do odczytania ołówkowych poprawek na czystopisie? W wielu wypadkach, gdy porównywałem taki czy inny zygzak w podobiznie autografu z tym, co w nim wyczytał edytor, przychodziły mi na myśl słowa Cześnika, wpatrującego się w *B* duże, koślawo napisane przez Dyndalskiego: „kto pomyśli, może zgadnie”. Ale w jednym wypadku zbuntowałem się, gdy w w. 8 nowej redakcji utworu *Powieść* edytor uznał pewien zygzak za słowo *przezierał*. Żadne pomyślenie tu nie pomoże i próba odczytania tego hieroglifu musi być uznana za subiektywny domysł edytora.

Tu byłoby miejsce na odpowiedź, czy podstawą wydania powinien być pozostać autograf w swej redakcji kaligraficznej, jako czystopis przygotowany do druku, czy też należało uwzględnić zmiany, jakie autor wprowadził znacznie później do tekstu niektórych utworów cyklu. Sądzę, że słuszniej byłoby pozostać przy czystopisie, ponieważ w chwili jego przygotowania do druku stanowią on pewną wykończoną i zharmonizowaną całość. Zmiany późniejsze, czy to dające się odczytać, czy nie, powstawały w okresie, gdy autor już nie liczył się z możliwością wydania cyklu jako całości i przystosowywał dawne teksty do nowych zamiarów artystycznych (np. włączenie pewnych utworów do poematu *A Dorio ad Phrygium*). Licząc się więc z twórczą intencją poety w chwili tworzenia cyklu jako pewnej przemyślanej całości, byłoby konsekwentniej wydać *Vade-mecum* w tej postaci, jaką przekazuje czystopis, bez późniejszych poprawek.

Edytor wyczuwa doskonale, że ta całość jest świadomie skomponowanym cyklem, i próbuje we wstępie odkryć ową zasadę kompozycyjną, ujmując kolejność utworów jako wynik dwutematowości każdego z nich w ten sposób, że temat drugi danego utworu byłby tematem pierwszym ogniwa następnego. Na podstawie tego schematu edytor próbuje nawet odgadnąć, jakie utwory, znane skądinąd, mogły być zaginionymi, skutkiem wyrwania niektórych kart czystopisu, ogniwami cyklu. Utwory te drukuje na końcu tomiku „na prawach hipotezy filologicznej”. Nie będę podejmował szczegółowej dyskusji na ten temat. Wymienione we wstępie „tematy-klamry” są wynikiem indywidualnego odczuwania przez edytora poszczególnych utworów cyklu i nie mogą stanowić przesłanek do stawiania jakiegokolwiek hipotezy filologicznej. Mamy tu do czynienia z typowym przykładem działania poezji, które Sainte-Beuve określił słowami: „*La poésie ne consiste pas à tout dire, mais à tout faire rêver*”. Każdy czytelnik ma oczywiście prawo do indywidualnych skojarzeń, jakie mu poezja nasuwa, ale podstawą sprawdzalnych społecznie sądów one być nie mogą.

Przejdźmy teraz do omówienia językowej strony wydania. Zacytowane wyżej słowa edytora, że oddanie języka Norwida w autentycznej postaci mogłoby u dzisiejszego czytelnika wywołać nastrój trywialności albo komizmu, napawają niepokojem, iż edytor zechce przekroczyć swoje prawa w poprawianiu języka autora. Wyszczególnienie w *Nocie* niektórych zmian, mających na celu zatrzeć „znamiona osobliwej wymowy Norwida” (własne słowa edytora), przekonywa, że niepokój był aż nadto uzasadniony. A więc posłuchajmy.

Edytor przywraca nosowość w wygłosie rzeczowników nijakich, jak: *imię*, *strzemię*, *dziecię*, *jagnię*. Bardzo słusznie — z zastrzeżeniem, że pisanie tego typu rzeczowników przez *e* na końcu było właściwością ortograficzną epoki, nie zaś osobliwym znamięm wymowy Norwida. Zgodnie z prawidłem (niewątpliwie błędnym) ustanowionym przez gramatykę Kopczyńskiego pisano: *imie*, *strzemie*,

ale *dziecie*, *jagnię*. Otóż szeroki ogół nie rozumiał sensu tego rozróżnienia i rozciągał zwyczaj pisania *e* na końcu wszystkich rzeczowników, które i przed Kopczyńskim, i dzisiaj piszemy przez *ę* na końcu. Mickiewicz z reguły pisał *książe*, a bardzo często *dziecie*, jeśli tego rym wymagał.

Z kolei: *mieszać* czy *mięszać*. Jest to oboczność bardzo dawno spotykana i w dobie Norwida nagminnie występująca również w języku literackim.

*Cóś, ktoś, doktor, pókąd, na skrós* — są to zjawiska języka potocznego, rozpowszechnione w tekstach literackich wieku XIX. Przypominam bajkę Jachowicza:

Pan kotek był chory i leżał w łódeczku,  
I przyszedł kot *Doktór*: jak się masz, koteczku —

*Giest, gieniusz* — dzisiejsza konwencja ortograficzna nakazuje pisać sylabę *ge* bez zmiękczenia, ale jeszcze na początku w. XX Adam Antoni Kryński domagał się uzgodnienia pisowni z potoczną wymową, czyli pisania: *gieografia, gieometria*, a więc i *giest, gieniusz*. Oczywiście nie ma się o co bić. Możemy przystosować w tym punkcie teksty Norwida do pisowni dzisiejszej, bez względu na to, jak te słowa wymawiał poeta. Respektujemy nieaktualną dziś wymowę dawnych wieków tylko tam, gdzie tego wymaga rytmika lub charakter rymu (np. *szablicy — świecy*).

*Wielbłądziej* edytor chce zastąpić przez *wielbłędziej*. Znowu mamy do czynienia ze starą obocznością językową. Mickiewicz i Słowacki znają tylko *wielbłąda*. Jeszcze żadnemu wydawcy ich dzieł nie przyszło do głowy, żeby zamienić *wielbłądy* na *wielbłędą* w *Szanfarym, Farysie* czy *Ojcu zadżumionych*.

*Zwierz, zwierciadło* — to cechy języka polszczyzny wschodniej, których z tekstów np. Mickiewicza nikt dotąd nie próbował usuwać.

*Jeźli* — tym razem cecha dialektyczna, występująca w różnych regionach rdzennej polszczyzny i niezmiernie częsta w tekstach epoki romantyzmu. Linde wymienia *jeźli* jako oboczność do *jeżeli, jeśli*. W „Pamiętniku Warszawskim” z pierwszej ćwierci XIX w. spotykamy tę formę nagminnie.

*Safir, safirowy* — edytor zmienia na *szafir, szafirowy*. Znowu mamy do czynienia z cechą języka epoki. Proszę porównać z sonetem *Bakczysaraj w nocy*:

Błyszczą w haremie niebios wieczne gwiazd kagańce,  
Śród nich po safirowym żeglują przestworze  
Jeden obłok [...]

I znowu żadnemu z wydawców Mickiewicza nie przyszło do głowy, żeby to poprawiać.

*Muszkuly, sztory* — tu trzeba zauważyć, że Linde zna tylko formę *muszkuly*, a Słownik Warszawski daje przykłady niemal wyłącznie na *sztory*, podając *story* jako formę gwarową. Dziś zapewne nastąpi odwrócenie sytuacji, bo słowniki ortograficzne i *Słownik wyrazów obcych*, wydany przez PIW, wymieniają tylko *story*, ale trudno wymagać od ludzi pierwszej połowy w. XIX, żeby stosowali nasze kryteria poprawnościowe.

*Katakomy* — edytor poprawia na *katakumby*. Zwracam więc uwagę, że Krasiński z reguły, a Słowacki przeważnie używają formy *katakomy*.

*Fidias, Jeremias* edytor poprawia na *Fidiasz i Jeremiasz*. Jest to zgodne z normą językową zarówno dzisiejszą, jak i za czasów Norwida, ale czy mamy prawo tak uczynić? Norwid nawiązał te imiona do tradycji ich greckiego brzmienia, czyli chciał się w tym punkcie przeciwstawić ich polonizacji. Czy wydając *Ucztę Herodiady* Kasprowicza ośmielimy się poprawić imię Jana Chrzciciela, które poeta

daje w brzmieniu *Johanán*, na *Jan*? Intencja poety jest tu chyba dość wyraźna. Albo w poemacie *Na wzgórzu śmierci* czy poprawimy „Szymona z *Kyreny*” na „Szymona z *Cyreny*”, choć ta druga forma utrwalona jest w polszczyźnie od średniowiecza w najdawniejszych przekładach Nowego Testamentu?

Tak wyglądają poprawki językowe, których dokonanie edytor sygnalizuje w swej *Nocie*, ale one nie wyczerpują listy dokonanych zmian. Rozpatrzmy jeszcze kilka z nich. Pomijam takie sprawy pisowni, jak poprawne *obuwie* zamiast *obówie* albo zamiana *y* na *i* w słowach obcych (*sfinks*, *mit*, *mistycyzm*, *lira* itp.). Tego kwestionować nie będziemy. Ale są rzeczy, których nie mogą pominąć milczeniem.

Edytor usuwa *tłomaczenie* na rzecz *tłumaczenia*. Z jakiej racji, kiedy są to oboczności mające, jak świadczą przykłady u Lindego, kilka wieków tradycji? Francuskie słowa: *feuilleton* i *bulletin* podaje w dzisiejszym spolonizowanym brzmieniu: *felieton* i *biuletyn*. Nawet gdybyśmy mieli pewność, że za czasów Norwida słowa te były używane powszechnie w formie spolonizowanej, czy poeta nie mógłby sięgnąć celowo po ich oryginalne brzmienie dla jakiegoś efektu artystycznego? Jednakże nie tylko nie mamy wspomnianej pewności, ale na odwrót — posiadamy dowód, że np. słowo *biuletyn* było odczuwane jako coś słabo przyswojonego polszczyźnie. Dowodem jest użycie tego wyrazu przez Mickiewicza: dwa razy w artykułach „Pielgrzymia” i cztery w listach. W „Pielgrzymie”, gdzie szata słowna tekstu Mickiewicza mogła podlegać redakcyjnej korekcie, spotykamy *biuletyn*, ale w listach zupełną niepewność, jak to słowo ma brzmieć. Chronologicznie rzecz wygląda tak: 1825 — *buletyn*; 1829 — *bulletin*; 1839 — *biuletyn*; 1840 — *bulletin*! A więc znów mamy do czynienia ze zjawiskiem językowym znamionym dla epoki.

A teraz wypadek specjalny. Nazwa stolicy dawnej Palestyny brzmi u Norwida: *Jerozalem* lub *Jerózałem* — edytor poprawia to na *Jeruzalem*. Postać pisana przez *o* występuje m. in. w *Promethidionie* i trzykrotnie w *Pierścieniu wielkiej damy* (2 razy *Jerozalem*, 1 — *jerozolimski*), przez *ó* w *Klaskaniem mając obrzękte prawice* i w *Dedykacji (Za kulisami)*. Cytuję to, co pamiętam; pełnego materiału porównawczego mógłby dostarczyć tylko słownik języka Norwida. Jak nasz poeta doszedł do takiej nazwy? Autentycznej nazwy hebrajskiej Norwid mógł nie znać. Greckich zaś nazw było dwie: Ἱερουσαλήμ (Septuaginta, listy św. Pawła, Apokalipsa) i Ἱεροσόλυμα (ewangeliciści, którzy posługują się i pierwszą nazwą). Wulgata używa na przemian obu form: *Jerusalem* i *Jerosolyma*. W przekładach naszych, które się utrwaliły w tradycji, mamy też obie formy, z tym że Wujek używa obu, a *Biblia Gdańska* tylko *Jeruzalem*. Niewątpliwie ta ostatnia postać bliższa jest nazwie hebrajskiej, natomiast *Jerozolima* powstała jako wynik hellenizacji tej nazwy już w starożytności, przy czym podsunięto błędną etymologię, sugerującą, że to jest Ἱερὰ Σόλυμα, a więc *Święta Solima*. Stąd turecka nazwa miasta *Soliman*, stąd też sporadyczne używanie nazwy *Solima* dla oznaczenia tego miasta. Przekładem żartobliwy wiersz Słowackiego *Z listu do księgarza*, gdzie pierwsza strofa brzmi:

Jeszcze chodzą przed oczyma  
Róże, palmy, wieże, gmachy,  
Kair, Teby, Tyr, Solima,  
Mój Eustachy.

Otóż u Norwida dokonała się kontaminacja obu nazw: hebrajskiej i zhellenizowanej, przy czym konsekwentne pisanie drugiej zgłoski przez *o* lub *o* pochylone świadczyło, że poeta uznaje ów rzekomy związek etymologiczny pierwszej części

słowa z greckim: *ἅγιος* — *święty*. Dlatego nie należy poprawiać w tym punkcie formy obranej przez poetę, bo nie jest ona wyrazem zwykłego błędu ortograficznego (jak np. *obówie*), lecz świadomego zamiaru. A że tkwił w tym błąd rzeczowy o tradycji liczącej przeszło dwa tysiące lat, to inna sprawa; tekstolog nie jest powołany do poprawiania takich błędów.

Sumując te rozważania, musimy stwierdzić, że omawiane tu wydanie *Vade-mecum*, wprowadzając liczne, a niczym nie usprawiedliwione poprawki do językowego kształtu słownictwa poety, nie może być uznane za poprawne.

W jeszcze wyższym stopniu wyjdzie to na jaw, gdy rozważymy pisownię nowego wydania, a zwłaszcza jego przestankowanie.

Jeśli chodzi o pisownię, to dające się zauważyć usterki i dowolności można by zaliczyć do kategorii rzeczy mniej ważnych, ale trudno je całkowicie przemilczeć.

Jak transkrybuje edytor grupę *-yi* czystopisu? W chwili powstawania czystopisu *Vade-mecum* dwuzgłoskowa wymowa tej grupy, tak częsta jeszcze w poezji Mickiewicza, już musiała należeć do przeszłości, słusznie więc nowe wydanie oddaje ją przez *-ji*. Rzecz nie jest problemem, gdy chodzi o genetywy liczby pojedynczej, w rodzaju: *materii*, *Syberii*, *poezji*. Ale tam, gdzie mamy liczbę mnogą, edytor transkrybuje ową grupę raz tak, a raz inaczej. W *Fortepianie Szopena* mamy: „tysiąc *pasji*”, ale w utworze *Powieść: „pełną cybuchów, facecuj i krzyków”*; podobnie w poetyckim liście *Do Walentego Pomiana Z.: „innych bestyj stado”*. U Norwida we wszystkich trzech wypadkach jest ta sama grupa *-yi*, więc należało jej transkrypcję ujednostajnić!

Edytor słusznie poprawia oczywiste błędy ortograficzne, nie mające znaczenia dla foniki czy sensu słowa, ale czasem decyduje się respektować taki wyskok, jak: *niewinniąt* (*Zawody*). Z drugiej strony — imię *Julietty* (*W Weronie*), konsekwentnie pisane w *Vade-mecum*, jak i w *Nocy tysięcznej drugiej* przez podwójne *t* (nie bez świadomego zamiaru poety, aby nawiązać do włoskiej postaci imienia), edytor pisze w postaci zacierającej to obce brzmienie.

Najwięcej zastrzeżeń miałbym jednak przeciwko decyzji edytora, żeby w personifikacjach pojęć oderwanych wszystkie litery inicjalne ujednocilić jako duże. Po co? Ani Norwid nie uważał tego za potrzebne, ani edytor nie mógł tego konsekwentnie przeprowadzić. Ujednoczenie zaciera zresztą intencję poety, ażeby w pewnych tylko wypadkach określone słowo uwydatnić za pomocą dużej litery.

Z tym się wiąże zbyteczne również spacjowanie słów i zdań, których Norwid nie uważał za potrzebne w ten sposób podkreślać, choć — jak wiadomo — w innych wypadkach niejednokrotnie po ten środek ekspresji graficznej sięgał. Takie niezgodne z intencją poety podkreślenia znajdujemy w wierszach: *Pielgrzym* i *Spowiedź*.

Wszystko to są oczywiście drobiazgi. Nie jest natomiast drobiazgiem sposób, w jaki edytor rozwiązał sprawę przestankowania, i tu nasze pretensje do omawianej edycji będą może największe. Ale zanim wejdę w szczegóły, muszę je poprzedzić pewnymi rozważaniami teoretycznymi.

Ktokolwiek zajmuje się problematyką tekstologii, mógł zauważyć, że do spraw najsłabiej dotąd przeanalizowanych i zdefiniowanych należy fundamentalne pojęcie tekstu. W przeważającej ilości dawniejszych i nowszych próbnych definicji akcent pada na fakt utrwalenia graficznego językowej formy dzieła literackiego, jako najbardziej istotną cechę tego pojęcia. Temu błędnemu akcentowi chciałbym się tu przeciwstawić.

Analizując wszystkie możliwe zabiegi poznawcze, jakie stosujemy wobec dzieła literackiego, musimy stwierdzić, że istnieją dwa fundamentalne znaczenia



słowa tekst, nie przeciwstawne sobie ani korelatywne, ale stwarzające właściwą podstawę do badań tekstologicznych. Jedno z nich uznamy za prymarne, drugie za pochodne.

Przez prymarne znaczenie będziemy rozumieć, co następuje: tekst jest to ostateczny kształt językowy nadany dziełu przez autora w wyniku twórczego procesu i wyrażający tę realizację intencji twórczej, na której osiągnięcie pozwoiliły warunki powstawania dzieła i możliwości pisarskie tegoż autora.

Natomiast znaczenie drugie, pochodne, ale nie mniej fundamentalne od poprzedniego, da się sformułować tak: tekst jest to graficzne utrwalenie wyżej określonego kształtu językowego, czyli po prostu zapis językowo-brzmieniowej warstwy utworu.

Niewątpliwie skłonność do utożsamienia tekstu jedynie z zapisem powstaje skutkiem bezspornego faktu, że w przytłaczającej większości wypadków obcujemy z dziełem za pomocą cichej lektury, a więc na podstawie zapisu. Ale fakt ten nie powinien wykołajać naszego myślenia teoretycznego. Jeżeli po raz pierwszy stykamy się z jakimś utworem w formie jego recytacji na estradzie albo odczytania go w radio, nie mamy przed oczami zapisu, co nie przeszkadza temu, że odbieramy jego tekst. Warto przypomnieć przy tej okazji, że w starożytności grecko-rzymskiej nawet jeśli ktoś czytał dla siebie, w domowym zaciszu, czytał głośno, nie cicho. Metaforyczne zastosowanie słowa *textus* — *tkanina*, do wytworu językowego miało swoje źródło w świadomości, że jest to jakaś tkanina utworzona z poszczególnych słów, a słowo jest przede wszystkim dźwiękiem. Podobnie jak kropki i kreski na nutowej pięciolinii nie są dziełem muzycznym, tak i zapis słów nie jest wytworem językowym, tylko sposobem, mniej lub więcej niedoskonałym, jego utrwalenia. Jakiekolwiek byłyby różnice między muzyką i językiem, jako zespołem artykułowanych dźwięków obarczonych znaczeniem, nie obala to faktu, że żaden z zapisów, ani muzyczny, ani językowy, nie może być utożsamiany z wytworem, który zostaje przez zapis utrwalony. Nie wchodzi tu bliżej w nader rzadkie zresztą wypadki, gdy tekst—zapis dzięki pewnym właściwościom grafiki, odtwarzając językowo-brzmieniową warstwę utworu w sposób sprzeczny z przyjętą pisownią, może przez to wyrażać pewną intencję autorską (np. celowo nieortograficzny tytuł słynnej ulotki *Nuż w bżuhu*), ponieważ tego rodzaju efekty graficzne nie podważają w olbrzymiej większości wypadków praktycznej celowości podanych tu dwóch podstawowych definicji terminu tekst.

Tekst—„zapis” nie może być wreszcie wysuwany jako główne znaczenie tego terminu z dwóch względów. Po pierwsze: nie ma — jak dotąd — w żadnym języku świata takich sposobów zapisu, żeby zapis był adekwatny w stosunku do wytworu językowego, który utrwała. Po drugie: bardzo często zapis dokonany przez samego autora świadczy, że autor dany nie posługuje się konwencjonalnymi znakami zapisu tak, aby ów zapis odtwarzał jego rzeczywistą intencję twórczą. W takim wypadku tekstolog musi odtworzyć językowy kształt dzieła literackiego zgodny z intencją twórczą autora, a wbrew jego własnemu zapisowi.

Ten ostatni wypadek zachodzi właśnie przy wydawaniu niektórych tekstów Norwida, a w szczególności takiego dzieła, jak *Vade-mecum*. Gdy przeglądamy autografy wcześniejszych utworów tego poety (np. wiersza *Do wieśniaczki*), widzimy, że Norwidowi nie przychodziło wtedy do głowy, żeby przy zaimku *co*, użytym w funkcji względnej, stawiać znak zapytania. Jakie zahamowanie w odbiorze dzieła i jak bardzo komiczny efekt mógłby powstać w wypadku opatrzenia takiego zaimka pytańnikiem, łatwo sobie wyobrazić, gdybyśmy wydrukowali znany wiersz *Pana Tadeusza* w postaci następującej:

Panno święta, co? Jasnej bronisz Częstochowy...

Jest rzeczą jasną, że w takim wypadku słowo *co* zostaje wyrwane z kontekstu i narzuca nam intonację pytania wyrażającego zdziwienie, a przez to i dalszy ciąg zdania staje się niezamierzoną odpowiedzią na owo pytanie, odpowiedzią nacechowaną jakimś zaskoczeniem, stwierdzeniem rzeczy, któregośmy nie oczekiwali. Otóż nikt chyba nie dowiedzie, że taki zapis, gdyby nawet pochodził od autora, wyrażałby jego intencję twórczą. Jeślibyśmy chcieli respektować taką interpunkcję jako rzekomą właściwość języka Norwida, osiągnęlibyśmy tylko karykaturę danego tekstu, nie zaś zamierzony naprawdę przez poetę kształt językowy jego dzieła.

Wszystkie te rozważania teoretyczne musiały tu być przywiedzione, by wykazać, jak błędną drogę obrał edytor *Vade-mecum*, ustalając interpunkcję tego dzieła. Norwid rozminął się tu w metodach zapisu z semantyką znaków przestankowych ustaloną od wieków w polskiej grafice. Dotyczy to właśnie stawiania znaków zapytania po: *co*, *cóż*, *czemu*, *skąd*, *gdzież*, użytych na początku zdań względnych lub przedmiotowych. Czy był w tym konsekwentny? Bynajmniej! Nieraz w tym samym utworze, w tej samej strofie, a nawet w tym samym wersie mamy zupełną dowolność, jak np. w w. 29 *Fortepianu Szopena*, gdzie czytamy:

A w tym, coś grał — i co? zmówił ton — i co? powie...

Podobna przypadkowość dotyczy użycia innych znaków przestankowych: przecinka, średnika, dwukropka, wreszcie myślnika (kreski), o czym edytor doskonale wiedział, skoro na tym odcinku zupełnie przestankowania Norwida nie respektował. Powiedziałbym nawet, że pozwolił sobie w tym nieliczeniu się z wolą poety pójść za daleko, że dowolnościom autora przeciwstawił dowolność własną.

Spróbujmy to zilustrować na jednym przykładzie, szczególnie jaskrawym. Oto wiersz *Tajemnica* w tej postaci, jaką nam daje edytor:

Jak umysł chciwy wiedzy wyższej od polemik,  
Przechadzał się, przez cichy laurów bujnych szpaler,  
Słynny pisarz (niejakich orderów kawaler,  
Portretowany, ile zwykł być akademik)  
I dumal: „Skąd? pochodzi, że za dni Augusta,  
Gdy retoryka kwitła tak prozą, jak rymem,  
Gdy więc szukano prawdy tak rymem, jak prozą,  
Nikt nie wiedział i nie znał niczego za Rzymem? — —  
Co? Judea głosiła światu złotousta;  
Co? śpiewał Dawid z chwałą lub Jeremiasz z zgrozą;  
Co? Ezechiel... było im nie znane tak bardzo,  
Tak bezbrzmiaące dla uszów w swej zatyłych dumie...”  
— Jak gdy się czyje zmysły umyślnie zatwardzą,  
Lub... jak kiedy się kochać Ludzkości nie umie!

Zobaczmy, co edytor zachował, a co zmienił w interpunkcji Norwida. Zachował znaki zapytania w w. 5, 9, 10 i 11, a po *Rzymem* (w. 8) jeszcze jeden znak zapytania dodał od siebie. Dodał przecinki po słowach: *kawaler* (w. 3), *proza* (w. 6), opuścił natomiast po słowach: *kwitła* (w. 6), *nikt* (w. 8), *chwałą* (w. 10), *bezbrzmiaące* (w. 12), *jak* (w. 13) i *jak* (w. 14). A więc pozostawił mylące ze stanowiska semantycznego pytańniki, a usunął przecinki, których my byśmy dziś nie postawili, ale które odtwarzały intencję Norwida, gdy chodzi o recytacyjne rozczłonkowanie strumienia mowy. Jesteśmy zatem w sferze zupełnej dowolności edytorskiej, przy zachowaniu pozorów szacunku dla językowych właściwości poety. Jeśli bowiem

mylące i zbyteczne pytajniki zostały pozostawione właśnie dlatego, aby owo rozczłonkowanie mowy zaznaczyć, to należało w tym wypadku wprowadzić jakiś inny znak, np. myślnik, który by nie narzucał błędnej intonacji pytajnej, a intencję poety w jakiś sposób odtwarzał. Jednakże edytor okazał szczególniejszy pietyzm dla owych pytajników w całym tomiku *Vade-mecum*, natomiast inne znaki Norwida, niewątpliwie sugerujące czytelnikowi zachowanie pauz intonacyjnych, dowolnie pozmieniał lub pousuwał.

Zważywszy wszystko to, co tu o dowolnościach edytora zostało powiedziane w zakresie zmian w językowej postaci słownictwa, jak również w interpunkcji, przy jednoczesnym zachowaniu błędnie użytych przez Norwida znaków zapytania, trudno będzie uznać omawiane wydanie *Vade-mecum* za poprawnie oddające twórczą intencję autora.

Na wniosek tym kończę wywody o *Vade-mecum*. W charakterze *post scriptum* chciałbym dodać jeszcze uwagę o znajdującym się w *Dodatku* na końcu książki tekście *Tęczy*. Edytor sam wyznał, że uważa ją za pozycję wątpliwą jako ewentualnie jeden z utworów brakujących skutkiem wyrwania kart w czystopisie. Nie wdając się zatem w rozważania, czy rzeczywiście utwór ten wchodził kiedykolwiek do cyklu *Vade-mecum*, spróbujmy ocenić, czy został opublikowany w sposób poprawny.

Znając wszystkie dotychczasowe teksty *Tęczy*, nie mogę się zorientować, na jakim przekazie edytor oparł swoje wydanie. Dziwne bowiem były losy tego utworu. Za życia poety *Tęcza* nie była drukowana, a wkrótce po jego śmierci Łucja z Giedroyciów Rautenstrauchowa, która posiadała autograf utworu, przysłała go do redakcji „Kłosów”, gdzie go wydrukowano w 1884 r. (t. 39, nr 995, s. 54), zaznaczając dokładnie pochodzenie tekstu. W dwa lata potem A. Półkoźic (Niewiarowski) ogłaszając w tych samych „Kłosach” artykuł o Norwidzie, zawiadomił, że wśród nie drukowanych dotąd utworów znajduje się poemat *Tęcza*, i przytoczył z niego duże fragmenty, m. in. ostatnią partię, poczynając od słów: „A ludzie?... Ludzka legenda jest inna”. Redaktorzy „Kłosów” nie przypomnieli sobie widocznie, że przed dwoma laty wydrukowali całość, a Półkoźic dawnych numerów tego pisma nie czytał albo treści ich nie pamiętał. Na artykuł Półkoźica natrafił Miriam i ogłosił przytoczone tam fragmenty *Tęczy* w *Przypisach wydawcy* do tomu *A* swojego wydania (s. 732—734). Ale w 1921 roku natrafił na pełny tekst *Tęczy* w „Kłosach” Stanisław Lam i ogłosił go w „Tygodniku Ilustrowanym”, niestety, z licznymi zmianami tekstu w stosunku do pierwodruku; zmianami, które były wynikiem albo niedbałego przepisania utworu, albo wadliwej korekty w czasopiśmie. Z kolei ja natrafiłem na pierwodruk *Tęczy*, a dowiedziawszy się od Piotra Grzegorzcyka o przedruku Lama, zestawilem pierwodruk z tekstem Lama i stwierdziłem około 12 niewątpliwych błędów, zniekształcających sens lub język utworu. Zdecydowałem się więc na nowo ogłosić *Tęczę* i uczyniłem to na łamach „Pionu” (1934, nr 48). Potem *Tęcza* ukazała się w wydaniu zbiorowym Piniego, przy czym edytor nie wziął pod uwagę moich poprawek i wydrukował tekst podług przedruku Lama. Obecne wydanie *Tęczy* w *Dodatku* do *Vade-mecum* nie jest oparte ani na pierwodruku z r. 1884, ani na przedruku Lama. Nie powtarza ono w większości wypadków błędów Lama, ale dwukrotnie odbiega od pierwodruku, powtarzając brzmienie tekstu z 1921 roku.

Pierwsze odstępstwo od pierwodruku mamy w następującym pięciowerszu, który powinien brzmieć tak:

Takie bo prawo praw On na Irysie  
Zakreślił, który Miłość jest, że oto

Nawet gniew Jego woła na człowieka:  
 „Sieroto!”  
 „Ojciec ojców ciebie czeka”.

Tekst w *Vade-mecum*, podobnie jak u Lama, nie czyni ze słowa *Sieroto* osobnego wiersza, lecz włącza je do wiersza następnego, przez co wiersz czwarty od końca zostaje pozbawiony rymowego odpowiednika.

Inne odstępstwa mamy w końcowym urywku. W drugiej partii wiersza mowa jest o gruzach dwóch połamanych zamków, które były niegdyś siedzibą zwaśnionych rodzin, Montekich i Kapuletów. Oto nadciąga burza i pewnie za chwilę zaczną bić w ziemię pioruny. Ale w chwili gdy zdawało się, że burza wielkim uderzy nawałem,

Ironii jakaś siła niezgadniona  
 Zamków dwóch szczęty uwieńczyła — Tęczę.

W pierwodruku mamy wyraźnie *szczęty*, co jest najzupełniej konsekwentne wobec tego, że poprzednio była mowa o *gruzach* dwóch zamków. Otóż Półkoźic, za nim Miriam, a potem i Lam wydrukowali nie *szczęty*, lecz „zamków dwóch *szczyty*”, co jest sprzeczne z kontekstem. Edytor *Vade-mecum* poszedł za Półkoźicem i Miriamem i dał również *szczyty*. Półkoźic opierał się na tym samym autografie, który był podstawą pierwodruku, wyłania się zatem pytanie, kto się pomylił: ludzie redagujący „Kłosy” w 1884 r. czy Półkoźic? Na sesji norwidowskiej w grudniu 1963 w Warszawie Juliusz Gomulicki, broniąc lekcji *szczyty*, oświadczył, że w całym dorobku pisarskim Norwida słowo *szczęty* nie występuje ani razu, czyli że pierwodruk musi tu być błędny. Z doświadczeń przy pracy nad *Słownikiem Mickiewicza* wiem, ile tam można spotkać znanych i częstych słów, które występują u naszego poety tylko raz jeden. Mogło tak być i ze słowem *szczęty*, na które taki znawca tekstów Norwida jak Juliusz Wiktor Gomulicki nigdzie poza tym nie natrafił. I dlatego wydaje mi się, że słowo to, nierównie bardziej odpowiadające kontekstowi niż sprzeczne z nim *szczyty*, wyraża w tym wypadku autorską intencję poety.

Konrad Górski

Julian Krzyżanowski, W ŚWIECIE ROMANTYCZNYM. (Kraków 1961. Wydawnictwo Literackie), s. 372, 2 nlb. „Biblioteka Studiów Literackich”. Pod redakcją H. Markiewicza.

Julian Krzyżanowski, W KRĘGU WIELKICH REALISTÓW. (Kraków 1962. Wydawnictwo Literackie), s. 398, 2 nlb. „Biblioteka Studiów Literackich”. Pod redakcją H. Markiewicza.

Julian Krzyżanowski, wybitny znawca literatury staropolskiej i najświetniejszy u nas badacz folkloru literackiego, ogłosił dwa bogate tomy studiów poświęconych literaturze XIX i XX wieku. Studia te, dotyczące złożonych problemów polskiego romantyzmu i realizmu, charakteryzują autora jako uczonego, który z równym znanstwem pisze o Reju i Kochanowskim, Mickiewiczu i Słowackim, co o Sienkiewiczzu i Orzeszkowej. Rozpiętość jego zainteresowań, ogromna wiedza i sztuka pisarska składają się na zjawisko wyjątkowe w skali światowej. W okresie rosnącego wciąż dążenia do specjalizacji zacieśniającej się do coraz węższych zakresów wiedzy Krzyżanowski reprezentuje coś wręcz przeciwnego. Można by nawet sądzić, że