

Konrad Górski

Zagadnienie interpunkcji w wydaniach klasyków polskich

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 64/4, 151-167

1973

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

Pamiętnik Literacki LXIV, 1973, z. 4

KONRAD GÓRSKI

ZAGADNIENIE INTERPUNKCJI W WYDANIACH KLASYKÓW POLSKICH *

Trzeba zacząć od wyjaśnienia, o jakich klasykach tu mowa. Oczywiście nie o tych pisarzach, których zaliczamy do okresu klasycyzmu, lecz o tych, którzy poziomem i historyczną doniosłością swoich dzieł wysunęli się na czoło polskiej twórczości literackiej i których utwory winien znać każdy przeciętnie wykształcony Polak. Do tego grona zaliczymy na pewno Kochanowskiego i Krasickiego, Mickiewicza i Słowackiego, Sienkiewicza i Prusa, Wyspiańskiego i Żeromskiego, jak i wielu innych, których tu nie sposób wyliczać. Otóż zagadnienie, jaką stosować interpunkcję w ich dziełach, musi być inaczej rozwiązywane zależnie od tego, czy chodzi o autorów, których dzieła powstawały przed mniej więcej pierwszą połową w. XIX, czy później. Jakaś ewolucję zasad interpunkcji w językach europejskich można obserwować na przestrzeni czterech stuleci od renesansu do XIX w. włącznie, ale chyba tylko w języku polskim dokonała się około połowy XIX w. nie tyle ewolucja, ile swego rodzaju rewolucja, polegająca na odejściu od zwyczajów przestankowania opartego na retoryczno-intonacyjnym ukształtowaniu strumienia mowy do interpunkcji składniowo-logicznej, która się rozwinęła u nas pod wpływem niemieckim. Wobec tego autorowie drugiej połowy XIX w. i XX w. kierowali się zwyczajami przestankowania niemal takimi samymi, jak my dzisiaj, i w stosunku do nich zagadnienie, czy modernizować ich interpunkcję, czy pozostawić bez zmiany, po prostu nie istnieje. Natomiast w stosunku do autorów dawniejszych, od renesansu do romantyzmu włącznie, modernizacja ich przestankowania jest daleko posuniętą ingerencją w dźwiękowe ukształtowanie tekstu i może się rozmiąć z artystycznym zamysłem danego pisarza.

Inicjatywa zachowania w wydaniach klasyków do romantyzmu włącznie

* Jest to rozwinięcie referatu wygłoszonego na posiedzeniu Komisji Edytorsko-Tekstologicznej VII Międzynarodowego Zjazdu Słowistów w Leningradzie (maj 1971) i wydrukowanego po rosyjsku w księdze referatów: *Текстология славянских литератур*. Ленинград 1973.

nie ich oryginalnej interpunkcji natrafiła u wielu naszych polonistów na sprzeciw skutkiem wyłącznie wzrokowego odbierania tekstu. Jesteśmy na ogół narodem mało muzykalnym (co nie przeszkadza temu, że mogli u nas się rodzić genialni kompozytorowie) i niewielu ludzi uświadamia sobie, że prymarne znaczenie słowa *t e k s t* odnosi się do brzmieniowej warstwy językowego wytworu, nie zaś do jej graficznego utrwalenia. Graficzny zapis artykułowanego przekazu językowego, utożsamiany często z pojęciem tekstu, jest mniej lub więcej niedoskonałym sposobem utrwalenia owej brzmieniowej warstwy i prowadzi do bardzo daleko posuniętej umowności znaków graficznych, którymi się posługujemy. Języki europejskie, które się rozwijały w kręgu kultury starożytnego Rzymu, przyjęły dla utrwalenia swej brzmieniowej warstwy alfabet łaciński i starały się zapisać jego znakami artykułowane dźwięki zupełnie odmienne od tych, dla których wyrażenia Rzymianie stworzyli swój alfabet. Stąd różnorodne sposoby oznaczania w różnych językach europejskich tych samych fonemów albo foniczna wieloznaczność tych samych znaków w danym języku (por. ang. *door*, *foot* i *blood*). Ta właśnie umowność grafiki powoduje, że jest pewnym nieporozumieniem poczytywanie zasad interpunkcji za jakiś rozdział podręcznika ortografii. Odległość między tymi sposobami zapisu dźwiękowego jest ogromna, właśnie ze względu na nieporównanie większy stopień umowności w pisowni niż w przestankowaniu. Niewątpliwie i w zwyczajach interpunkcyjnych istnieją pewne konwencje, które nie mają znaczenia dla ukształtowania strumienia mowy, jak np. poprzedzanie cytatu cudzych słów dwukropkiem i umieszczanie ich między znaczkami zwanymi cudzysłowem, jednakże główny cel i sens stosowania takich znaków przestankowych, jak: kropka, średnik, a zwłaszcza przecinek, polega na określonym zorganizowaniu strumienia mowy, na wprowadzeniu pauz i modulacji głosu, mających ogromne znaczenie nie tylko dla uwypuklenia logicznego sensu, ale i dla wyrażenia uczuciowej zawartości językowego przekazu.

I tu się wyłania zasadnicza różnica między funkcją, jaką pełni przestankowanie w tekście, mającym oddać treść jedynie pojęciową, i analogiczną funkcją w tekście artystycznym. Dążenie do składniowo-logicznego ukształtowania strumienia mowy w dziele naukowym może być uzasadnione, ale narzucanie podobnej tendencji dziełu artystycznemu musi prowadzić do zniszczenia pewnych jego istotnych cech i wartości.

Zagadnienia te do niedawna nie były poruszane ani rozwiązywane przez tekstologów i edytorów czy to w Polsce, czy w innych krajach, ponieważ historia interpunkcji w językach europejskich nie została dotąd szczegółowo zbadana i wyjaśniona. Toteż wszystko, co tu będzie na ten temat powiedziane, da się porównać do mozolnego wytyczania nie drogi, lecz zaledwie ścieżki w nieznanym terenie.

Na gruncie polskim jedyne, szkicowe zresztą opracowanie początków interpunkcji w językach europejskich dał Władysław Semkowicz w dziele *Paleografia łacińska* i na razie pójdziemy jego torami. W rzymskim piśmie epigraficznym oddzielano poszczególne wyrazy punktami; nie miało to nic wspólnego z podkreślaniem związku myślowego między zdaniami. Dopiero gramatycy łacińscy z IV—VI w. n.e. (Kasjodor, Izydor z Sewilli) zaczęli przejmować system grecki, operujący trzema przestankami: *dłuższym*, oznaczanym za pomocą punktu u góry wiersza (*distinctio* — byłby to odpowiednik naszej kropki); *średnim*, z punktem w środku wiersza (*distinctio media* — dzisiejszy średnik); *krótkim*, z punktem u dołu wiersza (*subdistinctio* — nasz przecinek). Ale te projekty z trudem wchodziły w życie. Rękopisy z IV w. wciąż stosują *scriptura continua*, a ewentualne znaki, jakie w nich spotykamy, zostały naniesione przez późniejszych czytelników, co łatwo poznać po odmiennej barwie atramentu. Próbowano natomiast w wiekach następnych innych sposobów oddzielania zdań, a mianowicie za pomocą odstępów między zdaniami albo wprowadzając retoryczne rozróżnienie między *cola* i *commata* (o tych terminach będzie mowa niżej) w ten sposób, że każde nowe zdanie rozpoczynano w osobnym wierszu (tak jest w zabytku z w. VIII: *Biblia Amiatina* — Bibl. Laurenziana we Florencji), albo wreszcie za pomocą interpunkcji, która posługiwała się różnymi, nie zawsze ustalonymi zespołami znaków (dwie lub trzy kropki albo kropki i przecinki)¹.

Dopiero w okresie działalności wielkiego organizatora oświaty w Anglii, Alcuina (735—804), autora rozpraw o gramatyce, ortografii, retoryce i dialektyce, pada z jego strony wyraźne zalecenie skierowane do skrybów, aby wyróżniali według właściwego sensu *cola* i *commata*, stawiając w należyтым porządku odpowiednie punkty. W wyniku tej sugestii w rękopisach powstających na terenie Anglii zaczynają się próby retorycznego rozczłonkowania zdania na jego części i powstaje terminologia oparta na greckich nazwach oznaczających poszczególne, większe i mniejsze człony okresu. Świadczą o tym do dziś dnia aktualne nazwy angielskie: *period* (kropka), *comma* (przecinek), *semicolon* (średnik). Trzy ostatnie nazwy używane są również w języku niemieckim. Greckie *κόμμα* oznacza m. in. krótki człon periodu (Dionisius Halicarnasiensis); *κῶλον* — znaczenie prymarne: 'członek ciała', wyraz ten używany był przenośnie jako nazwa dłuższego, rozwiniętego członu jakiegoś okresu, nazwa klauzuli rytmicznej lub elementu składowego strofy; stąd łacińskie *colon*, *colum* — 'gruba kiszka', ale także 'część okresu'. Nazwa *semicolon* została utworzona znacznie później, już w językach nowożytnych, i stanowi (podobnie jak np. *automobil*) termin utworzony z dwóch pierwiastków: łacińskiego (*semi*) i greckiego (*colon*).

¹ Zob. W. Semkowicz, *Paleografia łacińska*. Kraków 1951, s. 485—486.

Wskazówki Alcuina zostały dane w okresie panowania tzw. minuskuły karolińskiej, ale w zastosowaniu poszczególnych znaków panowała jeszcze wielka dowolność i różnorodność. Dopiero później, w okresie tzw. minuskuły gotyckiej, padają nowe wskazówki i znajdują posłuch w praktyce. Wiąże się to z działalnością pierwszego teoretyka interpunkcji w średniowieczu, Tomasza z Kapui. Ów Tommaso di Capua — arcybiskup Neapolu, mianowany w 1215 r. kardynałem przez papieża Honoriusza III, później patriarcha Jerozolimy (zm. w Anagni 22 VIII 1243) — jest autorem dwóch traktatów, napisanych na użytek sekretarzy w kurii rzymskiej, których zadaniem było redagowanie papieskich bulli i reskryptów. Tytuł pierwszego traktatu: *Summa dictamini* (dotąd w rękopisie), drugiego — *Ars dictandi* (wydany drukiem w Niemczech w połowie w. XIX). Ponieważ część *Summy* napisana została wierszem, autor zaliczany bywa do średniowiecznych poetów łacińskich.

Otóż używany już przez Kwintyliana termin *distinctio* jest to według Tomasza część periodu wypowiedziana za pomocą jakiegoś wyróżnienia głosem („*quadam vocis differentia*”, a więc za pomocą odpowiedniej intonacji) i zaznaczona w napisanym tekście pewnym znakiem („*certo puncto*”). Trzy są rodzaje wymienionej *distinctio*, mianowicie: *suspensiva* („zawieszająca” — odpowiednik dzisiejszego przecinka), *constans* („stała” — odpowiadałoby to średnikowi) i *finitiva* („kończąca” — a więc kropka). Wprawdzie proponowane przez Tomasza znaki nie odpowiadają tym, które później weszły w użycie dla zasygnalizowania pauz w strumieniu mowy, ale intencja jego terminologii nie budzi wątpliwości².

Wszystko, cośmy dotąd powiedzieli o próbach wprowadzenia interpunkcji do średniowiecznych tekstów, dotyczy dzieł pisanych po łacinie. Ale pewne metody z tekstów łacińskich przedostały się i do tekstów pisanych w językach narodowych. W kilku najważniejszych zabytkach polskiej prozy średniowiecznej rzecz przedstawia się w sposób następujący.

Psalterz floriański zaczyna każdy nowy werset *a linea* i od barwnego inicjału; po słowach kończących zdanie, jeśli one nie wypełniają całej linii, umieszczane są różne ozdobniki. Jeśli werset składa się z kilku zdań, zdania te rozdziela punkt w kształcie rombu, umieszczony w połowie wysokości ostatniej litery.

Biblia szarospatacka zaczyna od większych inicjałów rozdziały, na po-

² Poglądy Tomasza z Kapui cytuję na podstawie łacińskiego urywka zamieszczonego w rozprawie S. Furmanika *O interpunkcji w drukach staropolskich* („Pamiętnik Literacki” 1955, z. 4, s. 439); jest to też cytat z drugiej ręki, według dzieła: G. Lote, *Histoire du vers français*. T. 1, cz. 1: *Le Moyen âge*. Paris 1949, s. 85.

czątku nowych zdań daje duże litery i stosuje częste kropki (w połowie wysokości litery).

W *Rozmyślaniu przemyskim* nowe zdania mają na początku duże litery. Odkryte niedawno *Rozmyślania dominikańskie* stosują duże litery na początku zdań i niewielkie przerwy między zdaniami stanowiącymi całość składniową.

Wreszcie w *Psalterzu* tzw. wietorowskim (druk: 1532) stosowane są kropki dla zakończenia zdania i ukośne kreski dla podziału zdania na części; podział jest wyłącznie retoryczny, nie składniowy³.

Zasadniczy przełom w dziejach interpunkcji europejskiej wniosła dopiero epoka renesansu. Przyczyniło się do tego przede wszystkim rozpowszechnienie się druku i konieczność jakiegoś ujednostajnienia metod rozczłonkowania tekstu w wydaniach tekstów greckich i rzymskich.

Pierwszym rzeczywistym prawodawcą interpunkcji europejskiej stał się wówczas Aldus Manutius (młodszy), autor wydanego w 1566 r. traktatu *Orthographiae ratio*, w którym jeden z rozdziałów nosi tytuł *Interpungendi ratio* i zawiera określenie funkcji czterech znaków: przecinka, średnika, dwukropka i kropki. Wywody Manutiusa są — podobnie jak najstarsze nazwy tych znaków — świadectwem, że interpunkcja druków łacińskich doby renesansu, a w ślad za nią tekstów w nowożytnych językach europejskich miała na celu retoryczno-intonacyjne rozczłonkowanie strumienia mowy utrwalonej w piśmie. Taki system przestankowania jest czymś zupełnie odmiennym od interpunkcji składniowo-logicznej, choć wiele przedziałów w rozczłonkowaniu pisanego tekstu może przypadać w tym samym miejscu, gdzie jednostka składniowa okazuje się zarazem członem intonacyjnym. Stąd ludziom, co zrosli się od dzieciństwa z systemem interpunkcji składniowej, zwyczaj przestankowania autorów XVI w. i późniejszych mogą się wydawać niekonsekwentne, ale jest to niekonsekwencja pozorna.

Powodując się przekonaniem o rzekomej chaotyczności dawnej interpunkcji, jeden z naszych historyków literatury, specjalista od piśmiennictwa doby renesansu, wystąpił w 1954 r. z postulatem, że wydając autorów XVI w. winniśmy wprowadzać do ich tekstów interpunkcję współczesną.

³ Sprawa interpunkcji w czeskich rękopisach średniowiecznych była tematem referatu prof. J. Daňhelki na posiedzeniu Komisji Edytorsko-Tekstologicznej VII Międzynarodowego Zjazdu Słowistów, która obradowała w Toruniu 25—27 IX 1972. Okazuje się, że czeskie rękopisy XV w. stosowały też z reguły duże litery dla zaznaczenia początku nowego zdania. W dyskusji nad tym zagadnieniem zabrał głos prof. D. S. Lichaczow i zakomunikował, że średniowieczne rękopisy rosyjskie, pisane pod głośnym dyktandem człowieka, co kierował pracą skrybów, posiadały tylko jeden znak interpunkcyjny w postaci kropki, stawianej tam, gdzie dyktujący zawieszał głos, zaznaczając w ten sposób retoryczny podział tekstu.

Wystąpił przeciw temu Stanisław Furmanik, ogłaszając w roku następnym rozprawę pt. *O interpunkcji w drukach staropolskich*. Jest to pierwsza w polskiej literaturze naukowej praca dotycząca historii interpunkcji w naszym języku, praca wręcz rewelacyjna i mimo swej zwięzłości stwarzająca podstawy do dalszych badań nad tymi zagadnieniami.

Furmanik nie zakwestionował samej zasady modernizacji przestankowania w wydaniach klasyków renesansu, ale uzależnił to od poprawnego odczytania funkcji, jaką pełnią znaki przestankowe w drukach w. XVI, i znalezienia dla nich właściwych odpowiedników. W rozprawie swej dał obszerne cytaty z traktatu Manutiusa o roli i przeznaczeniu podstawowych znaków: przecinka (*comma*), średnika (*semicirculum cum puncto*), dwukropka (*geminatio puncti*) i kropki (*unicum punctum*). Subtelna analiza wielu tekstów XVI i XVII w. udowodniła konsekwencję dawnych autorów w stosowaniu ówczesnego systemu przestankowania. Furmanik szkicowo wykazał, że system retoryczno-intonacyjny pozostawał w naszym języku aż do czasów Mickiewicza.

Przygotowując krytyczne wydanie *Pana Tadeusza*, zwróciłem uwagę na właściwości interpunkcji Mickiewicza i chcąc sprawdzić, w jakim stopniu system przyjęty przez poetę zgodny jest ze zwyczajami przestankowania stosowanymi od czasów Oświecenia, zebrałem materiał porównawczy z pism Konarskiego, Krasickiego, Andrzeja Zamoyskiego, Niemcewicza, F. K. Dmochowskiego, S. K. Potockiego, różnych autorów drukowanych w „Pamiętniku Warszawskim” — i wysnułem ze zgromadzonych spostrzeżeń następujące wnioski:

1. Interpunkcja w dziełach wymienionych pisarzy nie służy do składniowego rozczłonkowania zdań, lecz do takiego rozczłonkowania strumienia mowy, jakiego pragnął autor w razie, gdyby tekst pisany miał być podany głosem. Znaki przestankowe służą do zasygnalizowania pauz oraz związanych z nimi spadków i wzniesień głosu. Wyznacza to rytmikę i intonację danego tekstu, rozgranicza składające się nań intonacyjne jednostki.

2. Owe jednostki intonacyjne (możemy je nazwać również retorycznymi członami) są niejednokrotnie identyczne z pewnymi całościami składniowymi i wtedy bywają wydzielone za pomocą znaków przestankowych, z czego jednak nie wynika, że mamy tu do czynienia z interpunkcją składniową.

3. Kształtowanie tekstu na zasadzie retoryczno-intonacyjnej powoduje wielką odmienność interpunkcji dawniejszej i tej, którą stosujemy dzisiaj. Wyraża się to m. in. w częstym niestawianiu żadnych znaków, które by oddzielały zdanie główne od zdań podrzędnych, z drugiej zaś strony — niejednokrotne oddzielanie od siebie podmiotu i orzeczenia, orzeczenia i dopełnienia, albo zdań współrzędnych złączonych spójnikiem „i”.

4. W tekstach wierszowanych intencja podkreślania członów intonacyjnych prowadzi do stawiania przecinków po średniówce i po klauzuli, a że dążeniem wersyfikacji przedromantycznej była zgodność rozczłonkowania składniowego z wersyfikacyjnym, więc ilość znaków przestankowych wydzielających pewne całości składniowe jest w wierszu znacznie większa niż w prozie.

Potwierdzeniem retoryczno-intonacyjnego charakteru ówczesnej interpunkcji są teoretyczne wywody *Gramatyki języka polskiego* Onufrego Kopczyńskiego, uwydatniające daleko idącą analogię między muzyką i żywą mową oraz między znakami stosowanymi w muzyce dla oznaczenia wysokości tonów, tempa i pauz i znakami przestankowymi, które kierują modulacją strumienia naszej mowy. O jakimkolwiek bądź składniowym uzasadnieniu zwyczajów interpunkcji nie ma u Kopczyńskiego ani słowa.

Jak przebiegała w najważniejszych językach europejskich ewolucja metod przestankowania od czasów renesansu do XIX w. włącznie — to musiałyby wyjaśnić szczegółowe badania. Czy i jak były one prowadzone, nie umiem powiedzieć, ale zasadniczą tendencję owej ewolucji chyba trafnie scharakteryzowali autorowie wydanej ostatnio we Francji *Grammaire Larousse du Français Contemporain*. Czytamy tam następujące spostrzeżenie:

Gramatycy dążyli usilnie do tego, aby znaki przestankowe wypadły zgodnie z wynikami logicznej analizy zdania. Teksty sprzed XIX w. posiadały często interpunkcję mniej logiczną, czasem nieobliczalną, która jednak odzwierciedlała w sposób bardziej naturalny odrębności każdej wypowiedzi⁴.

Mieszczą się tu dwie doniosłe obserwacje. Pierwsza to stwierdzenie, że przemiany w interpunkcji języków europejskich szły w kierunku wypierania systemu retoryczno-intonacyjnego na rzecz logicznego rozczłonkowania zdania; język francuski nie był tu wyjątkiem, lecz przykładem procesu odbywającego się w wielu językach. Druga — to wskazanie na rolę gramatyków w tej ewolucji. Uczni objawiali naturalną skłonność do traktowania języka jako narzędzia myśli, nie zaś artystycznej ekspresji.

Ale ta dążność do ograniczania swobody w indywidualnym kształtowaniu strumienia mowy nie wszędzie przejawiała się w stopniu równie silnym. Nie będzie to może zbyt ryzykowną hipotezą, że oddziałał tu typ

⁴ *Grammaire Larousse du Français Contemporain*. Paris b. r., s. 33: „Les grammairiens se sont efforcés de faire coïncider les signes de ponctuation avec les données de l'analyse logique de la phrase. Les textes antérieurs au XIX-e siècle avaient souvent une ponctuation moins logique, parfois fantaisiste, qui reflétait plus naturellement les particularités de chaque diction”.

życia zbiorowości mówiącej danym językiem. Amerykański dramaturg Thornton Wilder podróżując po Europie zauważył ciekawy kontrast, jaki zachodzi między społeczeństwem niemieckim i angielskim w pojmowaniu zakresu wolności obywatelskiej. W Niemczech, według niego, wszystko jest zakazane, co nie jest dozwolone, natomiast w Anglii wszystko jest dozwolone, co nie jest zakazane. Otóż gdy porównujemy współczesną interpunkcję niemiecką i angielską, okazuje się, że Niemcy wypracowali zasady przestankowania bardzo rygorystyczne, oparte na składniowo-logicznej analizie zdania, Anglicy zaś pozostawili użytkownikom swego języka daleko idącą swobodę w rozczłonkowaniu wypowiedzi na piśmie⁵.

Nie ulega wątpliwości, że we wszystkich dzisiejszych językach europejskich pewne podstawowe znaki przestankowania pełnią tę samą funkcję. Mam na myśli kropkę, średnik, dwukropek, pytajnik i wykrzyknik; pomijam znaki pomocnicze o charakterze konwencjonalnym, jak cudzysłów lub nawias. Różnice między systemami interpunkcyjnymi współczesnych języków europejskich występują dopiero przy stosowaniu przecinka, który odgrywa decydującą rolę w kształtowaniu strumienia mowy według systemu składniowo-logicznego czy retoryczno-intonacyjnego.

Niemiecki anglista, Alfred Lamprecht, ogłosił w 1967 r. na użytek swoich rodaków *Grammatik der englischen Sprache*. Omawiając tam zasady interpunkcji angielskiej uznał, że najbardziej celową metodą będzie zestawienie różnic między językami niemieckim i angielskim w zakresie stawiania przecinka. W jednym paragrafie podał wypadki, kiedy się tego znaku pisząc po angielsku nie stawia, w drugim — kiedy się go stawia w przeciwieństwie do zasad interpunkcji niemieckiej. Wynika stąd, że w ogromnej większości wypadków Anglicy nie wydzielają przecinkami zdań podrzędnych, czyli rozczłonkują strumień mowy pisanej nie według składniowej budowy zdania złożonego. Jest to obserwacja negatywna w stosunku do systemu niemieckiego, ale czy można sformułować jakąś zasadę pozytywną dotyczącą przecinka? Lamprecht wymienia kilka wypadków, gdzie stawianie przecinka ma charakter czysto umowny, jak np. po nagłówku w liście („Dear Sir,”), ale to nie charakteryzuje zasady orientacyjnej, jaką się kierują Anglicy przy kształtowaniu strumienia mowy za pomocą przecinka. Taką zasadę podaje natomiast gramatyk angielski Humphreys w podręczniku gramatyki dla samouków, gdzie czytamy, że osoba studiująca język angielski winna traktować interpunkcję nie jako zbiór sztywnych prawideł, lecz jako środek umożliwiający takie

⁵ Zasady interpunkcji niemieckiej sformułował, opierając się być może na praktyce niemieckich pisarzy, Johann Christoph Adelung (1732—1806), autor słownika języka niemieckiego i kilku dzieł z zakresu gramatyki (wydanych w latach 1781—1784).

rozcłonkowanie tekstu, aby zarówno poszczególne jego części jak i całość były jasne i niedwuznaczne⁶. Do ogólnikowych wskazań dotyczących interpunkcji Humphreys dołącza różne ćwiczenia w postaci tekstów, które należy opatrzyć właściwymi znakami. O przecinku mówi zwięźle i znamienne: „Sens [danego] urywka zazwyczaj podsunie, kiedy przecinek jest niezbędny” („*The sense of the passage will usually suggest when a comma is necessary*”). Zwłaszcza jedno z tych ćwiczeń jest bardzo pouczające. Wśród komedii epoki przedszekspirowskiej wyróżnia się utwór pt. *Ralph Roister Doister* (autor: Nicholas Udall, 1505—1556; napisany w r. 1553, drukowany w 1567). Zakochany bohater posyła do swej bogdanki list miłosny, który ma jej odczytać zaufany sługa. Ale ten ostatni czytając daje celowo zupełnie inne pauzy, niżby tego wymagała intencja listu, wobec czego tekst zamiast być wyrazem uczuć miłości — staje się zbiorem impertynencji. Humphreys podaje tekst listu z interpunkcją owego zdradzieckiego sługi i każe studentowi postawić przecinki zgodne z przeznaczeniem pisma.

Można więc powiedzieć, że w zakresie użycia przecinka system niemiecki poszedł w kierunku maksymalnego usztywnienia zasad przestankowania zgodnie ze składniową budową zdania, natomiast system angielski zachował tradycję interpunkcji renesansowej, dostosowanej do swobodnego kształtowania strumienia mowy według intencji piszącego, byleby bez naruszenia sensu wypowiedzi. Dodajmy, że interpunkcja francuska jest pod tym względem nierównie bliższa angielskiej niż niemieckiej.

Otóż zasadnicza zmiana, jaka nastąpiła w interpunkcji polskiej mniej więcej od połowy w. XIX, była wynikiem stopniowego odejścia od tradycji językowej w tym zakresie i przyswajania sobie niemieckich zwyczajów przestankowania. Wiele się na to złożyło. Za czasów romantyzmu oddaliliśmy się od kultury francuskiej i stopniowo ulegliśmy wpływowi niemieckiej. Liczni przedstawiciele twórczej inteligencji polskiej studiowali na uniwersytetach niemieckich, silnemu wpływowi niemieckiemu ulegała Galicja, gdzie istniały i oddziaływały na kulturę całego narodu dwa jedyne uniwersytety polskie, więc w tych warunkach powolne, ale stałe przesączenie się obcych zwyczajów zrobiło swoje.

Pierwszym człowiekiem, który u nas po Kopczyńskim próbował ustalić zasady interpunkcji, był Feliks Bentkowski, autor wydanej w 1830 r. książeczki pt. *O znakach przecinkowych w piśmie, czyli znakach pisarskich*. Obserwujemy już w tym dziełku owo dążenie „gramatyków” do stawiania znaków przestankowych wedle logicznego podziału zdania, lecz Bentkowski był jeszcze daleki od sztywnego systemu interpunkcji nie-

⁶ G. S. Humphreys, *Teach Yourself English Grammar*. London 1962, s. 166. The English Universities Press.

mieckiej. W rozdziale o użyciu przecinka postuluje stawianie przecinka w zależności od takich czy innych stosunków gramatycznych, ale uwzględnia również „sposób wymówienia rzeczy napisanej” i uznaje wypadki, kiedy podmiot „obszerniejszy” może być oddzielony przecinkiem od czasownika. Toteż Bentkowski jeszcze nie zdecydował o przyjęciu się u nas interpunkcji niemieckiej, choć był poniekąd jej prekursorem.

Znalazł się inny człowiek, który dokonywajacemu się procesowi nadał sankcję autorytatywnie sformułowanych reguł interpunkcji, przejętych ze wzoru niemieckiego. Był nim Antoni Małecki, urodzony w Poznańskiem, wykształcony w Niemczech, zasłużony jako pierwszy przedstawiciel naukowo ujętej historii literatury polskiej, a obok tego autor *Gramatyki języka polskiego większej* (1863) oraz przeznaczonej dla szkolnictwa średniego jej wersji pt. *Gramatyka języka polskiego mniejsza, dla użytku gimnazjów i szkół realnych ułożona*, która do 1919 r. osiągnęła 13 wydań. Na doniosłość jej oddziaływania w kierunku wyparcia systemu retoryczno-intonacyjnego na rzecz składniowo-logicznego słusznie zwrócił uwagę Stanisław Furmanik⁷. Tak przyswojoną polskiemu językowi obcą interpunkcję zaczęto stosować we wszystkich, naukowych i popularnych, wydaniach klasyków polskich, nie zdając sobie zupełnie sprawy, że było to narzuceniem tekstowi artystycznemu zupełnie innego ukształtowania rytmiki i melodii zdania, niż tego sobie życzył dany autor.

To następstwo modernizacji spróbuję zilustrować na przykładzie wybranych tekstów Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego w wydaniach sporządzonych przez naszych czołowych edytorów lub historyków literatury (Borowy, Czubek, Pigoń, Płoszewski, Sawrymowicz, Ujejski). Jeśli chodzi o dzieła Mickiewicza, ograniczę się do tych, których korektę wykonał całkowicie sam poeta (*Sonety*, 1826; *Konrad Wallenrod*, 1828), i do *Pana Tadeusza*. Korektę tego ostatniego utworu robił przeważnie Bohdan Jański przy udziale poety, ale wiemy z różnych listów Mickiewicza, jak wielką wagę przywiązywał on do poprawnej interpunkcji, i mamy wszelkie podstawy sądzić, że uczestnicząc w korekcie swego dzieła troszczył się może przede wszystkim o właściwe przestankowanie⁸.

Zacznijmy od arbitralnego usuwania przecinków tam, gdzie je autor postawił, lub zastępowania ich innym znakiem przestankowym. W *Konradzie Wallenrodzie* niejednokrotnie wydawca usuwa przecinki przed spójnikiem „i”, łączącym zdania współrzędne:

III, 61—62: Często na cichy odgłos pustelnicy
Wstaje, i ciche daje wypowiedzi;

⁷ Furmanik, *op. cit.*, s. 465.

⁸ Wyjątki z korespondencji Mickiewicza świadczące, jaki nacisk kładł poeta na właściwą interpunkcję, przytoczyłem w artykule: *O wydaniu krytycznym „Pana Tadeusza” głos edytora*. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1, s. 332—333.

- IV, 17—18: Wallenrod usiadł, i na łokciu wsparty
Słuchał z pogardą nieprzystojnych gwarów;
- IV, 195—202: Słuchałem piosnek — nieraz kmieć stuletni,
Trącając kości żelazem oraczem,
Stanął, i zagrał na wierzbowej fletni
Pacierz umarłych;

Edytor usuwa przecinki po: „wstaje”, „usiadł”, „stanął”, jako niezgodne z zasadami dzisiejszego przestankowania, ale Mickiewicz stawiając je domagał się od czytelnika, który nie tylko widzi tekst, ale przede wszystkim słyszy tok narracji, aby po wymienionych czasownikach zrobił pauzę z lekkim znizeniem głosu. Czy nie miał prawa tak właśnie kształtować swego opowiadania, tak rozkładać strumienia mowy na poszczególne człony?

A oto przykład z tegoż samego utworu, ukazujący wielostronną interwencję edytora. Naprzód tekst pierwodruku (II, 59—60):

Już ranek; pora wracać do stolicy,
Stają, — głos, jakiś — skąd? — z narożnej wieży:
Słuchają pilnie, — to głos pustelnicy.

A teraz te same wiersze z przestankowaniem edytora:

Już ranek, pora wracać do stolicy.
Stają, — głos jakiś — skąd? — z narożnej wieży:
Słuchają pilnie, — to głos pustelnicy.

W pierwszym z tych wierszy po słowie „ranek” średnik autora sugeruje znacznie dłuższą pauzę niż przecinek edytora. Na końcu tegoż wiersza kropka (zamiast przecinka) rozrywa bezpośrednio następstwo decyzji powrotu i niespodziewanego zatrzymania się pod wpływem usłyszanego głosu. Ale największa różnica uderza w sposobie opowiedzenia faktów w drugim wierszu. Gdyby rozbić ten wiersz na człony intonacyjne, to różnica między tekstem oryginalnym i zorganizowanym przez edytora wyglądałaby tak:

PIERWODRUK

Stają, —
głos,
jakiś — skąd?
z narożnej wieży:

WYDANIE ZMODERNIZOWANE

Stają, —
głos jakiś —
skąd?
z narożnej wieży:

Tok narracji w obu wypadkach jest zupełnie inny. Gdzie dowód, że Mickiewicz nie umiał nadać swemu opowiadaniu takiego kształtu, jakiego sobie życzył, i że edytor za pomocą własnej interpunkcji musi nadać kształt jego zdaniem lepszy?

A teraz kilka przykładów (spośród mnóstwa analogicznych) usunięcia przecinków (jakoby zbytecznych) w *Panu Tadeuszu*:

- I, 198—200: I wnet sierpy gromadnie dzwoniące
We zbożach, i grabliska suwane po łące,
Ucichły i stanęły.
- II, 195—196: Czyż to prawda Mopanku że pan grosza skąpisz
Na proces, i ten zamek Soplicom ustąpisz;
- III, 23—24: W tej części sadu, rosły tu i ówdzie wiśnie,
Śród nich zboże, w gatunkach zmieszanych umyślnie:
- V, 17—18: I znowu zapytała o radę zwierciadła;
Po chwili, wzrok spuściła, westchnęła i siadła.
- VII, 1: Z kolei, Bartek poseł rzecz swą wyprowadzał;
- VIII, 9—10: Po wieczerzy, i Sędzia i goście ze dworu
Wychodzą na dziedziniec, używać wieczoru;
- XI, 244—245: A wszystkie przeciw Bogu i ojczyźnie winy
Zgładził, przez żywot święty i przez wielkie czyny.

Nie będę komentować wszystkich przytoczonych przykładów, zatrzymam się tylko na dwóch. Przecinek po „Po chwili” (V, 18) wprowadzając pauzę stwarza pewne wyczekiwanie, jaki był wynik obejrzenia siebie przez Telimenę w zwierciadle, aby tym silniej uwypuklić jej rozczarowanie: „wzrok spuściła, westchnęła i siadła”. Przecinek po „Zgładził” (XI, 245) stwarzając pauzę akcentuje bardzo silnie to słowo, tak że następne mają już tylko charakter wyjaśniający. Kształtowanie toku narracji według określonej intencji autorskiej jest we wszystkich podanych tu przykładach oczywiste, toteż usuwanie przecinków, zbytecznych ze stanowiska dzisiejszej interpunkcji, zaciera jedną z charakterystycznych cech Mickiewiczowskiej narracji.

Z kolei *Kordian*. W scenie szpitalnej Doktor opowiada Kordianowi strawestowaną historię stworzenia świata. Cytuję z zachowaniem przestankowania pierwodruku:

- [1] Bóg przez sześć dni wiekowych stwarzał ziemskie ludy.
[2] W pierwszym dniu, stworzył Państwo modlące się Judy,
[3] To była ziemia na niej wyrosły narody.
[4] W drugim dniu, porozlewał wschodnich ludów wody,
[5] W trzecim, jak drzewa greckie wyrosły plemiona;
[6] W czwartym dniu, zaświeciło z gór Sokrata słońce;
[7] W piątym, wzleciały orłów Rzymiańskich znamiona,
[8] To były ptaki — a na dnia piątego końce
[9] Padła noc wieków średnich, długa, zachmurzona,
[10] W szóstym człowieka zlepił Bóg... Napoleona.
[11] Dziś dzień siódmy Bóg rękę na rękę założył
[12] Odpoczywa po pracy, nikogo nie stworzył.

Edytor, autor jednego z najważniejszych studiów o *Kordianie*, a zarazem człowiek zupełnie niemuzykalny, pousuwał przecinki z wersów: 2, 4, 6, 7, przez co owe mocno wybijane akcenty na wyliczanych kolejno dniach stworzenia zostały zatarte. Dodał natomiast przecinki w w. 11 po

słowach „siódmy” i „założył”, przez co zniweczył przyspieszony tok narracji przed pauzą, poprzedzającą zabójczy moralnie końcowy wniosek: „nikogo nie stworzył”. Czy naprawdę mamy prawo przypuszczać, że Słowacki, który w okresie pisania *Kordiana* miał już za sobą duże doświadczenie pisarskie, w jednym wypadku stawiał niepotrzebne przecinki, a w drugim nie stawiał ich wcale, choć były potrzebne? Czy nie byłoby prościej uszanować wolę autora w takim nie innym rozczłonkowaniu tekstu, niż traktować go jak ucznia, który nie zna zasad poprawnej interpunkcji? Oczywiście, że zasad dzisiejszych znać nie mógł, kierował się zwyczajami swojej epoki, a my chcąc poznać jego artyzm językowy musimy się liczyć z jego autorską intencją.

Jeśli usuwanie przecinków wyrządza często krzywdę poetyckiemu tekstowi, to jeszcze większą szkodę powoduje dodawanie znaków, których poeta sobie nie życzył, lub zamiana znaków autorskich na inne, podyktowane wolą edytora. Zatrzymajmy się nieco dłużej nad sonetem *Do Laury*, gdzie interwencja edytora w zakresie przestankowania zaznaczyła się aż dziewięć razy. Naprzód tekst w edycji z 1826 roku.

- [1] Ledwie cię zobaczył, jużem się zapłonił,
- [2] W nieznanem oku dawnej znajomości pytał,
- [3] I z twych jagód wzajemny rumieniec wykwitał
- [4] Jak z róży której piersi zaranek odsłonił.

- [5] Ledwieś piosnkę zaczęła, jużem lzy uрониł,
- [6] Twój głos wnikał do serca i za duszę chwytał,
- [7] Zdało się że ją anioł po imieniu witał,
- [8] I w zegar niebios chwilę zbawienia zadzwonił.

- [9] O luba! niech twe oczy przyznać się nie boją,
- [10] Jeśli cię mem spojrzeniem, jeśli głosem wzruszę,
- [11] Nie dbam że los i ludzie przeciwko nam stoją,

- [12] Że uciekać i kochać bez nadziei muszę.
- [13] Niech ślub ziemski innego darzy ręką twoją,
- [14] Tylko wyznaj że Bóg mi poślubił twą duszę.

Poeta na 14 wersów sonetu tylko 3 rozciął przecinkiem średniówkowym, a więc podkreślił jedynie pauzę rytmiczną wiersza 13-zgłoskowego. Przed zdaniami podrzędnymi żadnych przecinków w środku wersu nie stawiał, nadając w ten sposób przeważającej ilości wersów charakter dłuższych, wyrównanych rytmicznie członów intonacyjnych. Wystarczy zestawić takie użycie 13-zgłoskowca z tym, jak Mickiewicz operował tym samym rodzajem wiersza w *Panu Tadeuszu*, ażeby uprzytomnić sobie celowość artystyczną wersyfikacyjnego kształtu sonetu *Do Laury*⁹.

⁹ Dla porównania choćby z I księgą *Pana Tadeusza* wystarczy wskazać, że na 774 użyte w niej znaki — 232 poeta umieścił w przedśredniówkowej części wersu. Zob. moją rozprawę: *Interpunkcja w „Panu Tadeuszu”*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 2, s. 167.

A jaki wynik daje modernizacja interpunkcji? Edytor (bardzo wybitny historyk literatury) usunął jeden przecinek klauzulowy (w. 7), dodał inny (w. 3) i wprowadził cztery przecinki przed zdaniami podrzędnymi (w. 4, 7, 11, 14), a wreszcie w klauzulach trzech wersów (w. 2, 6, 10) zamiast autorskiego przecinka wprowadził, nie wiadomo po co, średnik. W ten sposób cztery wersy zostały rozczłonkowane na dwie części, a poza tym po trzech wersach powstały niepotrzebnie dłuższe pauzy. Pełen spokoju i skupienia, rytmicznie wyrównany tok wiersza doznał zakłóceń; zniweczono pewną charakterystyczną właściwość artyzmu tej poezji.

Mnóstwo innych analogicznych interwencji w *Sonetach* można by tu zacytować. Ograniczę się do kilku wypadków, najbardziej charakterystycznych (na pierwszym miejscu wersja interpunkcyjna poety).

CISZA MORSKA

- w. 4: Zbudzi się aby westchnąć, i wnet znowu uśnie
 Zbudzi się, aby westchnąć, i wnet znowu uśnie.
- w. 9—10: O morze! pośród twoich wesołych żyjątek
 Jest polip co śpi na dnie gdy się niebo chmurzy
 O morze! pośród twoich wesołych żyjątek
 Jest polip, co śpi na dnie, gdy się niebo chmurzy

ŻEGLUGA

- w. 12—14: Wyciągam ręce, padam na piersi okrętu,
 Zdaje się że pierś moja do pędu go nagli,
 Lekko mi! rzeźwo! lubo! wiem co to być ptakiem.
 Zdaje się, że pierś moja do pędu go nagli:
 Lekko mi! rzeźwo! lubo! wiem, co to być ptakiem.

Wprowadzenie przecinka przed zdaniami podrzędnymi w w. 13 i 14 jest następstwem dzisiejszych reguł przestankowania, ale zamiana przecinka na dwukropek w klauzuli w. 13 jest zupełną dowolnością edytora.

A teraz przykład różnych rozwiązań modernizujących, gdy się raz odstąpi od ukształtowania tekstu oryginalnego.

AJUDAH

- w. 5—8: Trąca się o mieliznę, rozbiją na fale,
 Jak wojsko wielorybów zalegając brzegi,
 Zdobędą ład w tryumfie, i napowrót zbiegi,
 Mieczą za sobą muszle, perły i korale.

Różni edytorzy nie umieli sobie dać rady z całością intonacyjną, jaką stanowią słowa: „i napowrót zbiegi”, wobec czego dwaj z nich wydrukowali w. 7 w sposób następujący:

Zdobędą ład w tryumfie i, napowrót zbiegi,
a trzeci wpadł na jeszcze lepszy pomysł:

Zdobędą ład w tryumfie i na powrót, zbiegi, —

Czy w zestawieniu z pierwodrukiem *Sonetów* podobna „modernizacja” nie okazuje się zupełnym nonsensem?

Ktokolwiek czytał *Powieść Wajdeloty* w pierwszym wydaniu *Konrada Wallenroda*, musiał być uderzony nielicznością znaków pisarskich w tym tekście. Poecie chodziło niewątpliwie o to, aby majestatyczny rytm heksametru nie był przerywany żadnymi niepotrzebnymi pauzami. Ale autor swoje, a postulat modernizacji swoje, wobec tego w wydaniach najnowszych spotykamy następujące interwencje:

w 272: Pomnę tylko że kędyś w Litwie śród miasta wielkiego
Pomnę tylko, że kędyś w Litwie śród miasta wielkiego

w. 320: Upojony tą wonią zdało się że dzieciniałem
Upojony tą wonią, zdało się, że dzieciniałem

w. 365: Dziś Litwince darował gdy ją do wiary nawracał
Dziś Litwince darował, gdy ją do wiary nawracał —

Z *Pana Tadeusza* zacytuję tylko jeden przykład. Hrabia jadąc na polowanie zbliża się nieoczekiwanie do Horeszkowskiego zamku:

II, 147—150: Wtém spójrzawszy w bok ujrzał o dwadzieścia kroków
Człowieka, który równie miłośnik widoków,
Z głową zadartą, ręce włożywszy w kieszenie,
Zdawało się że liczył oczyma kamienie.

Edytor uważał za swój obowiązek uzupełnić ten urywek jeszcze czterema przecinkami, co dało taki wynik:

Wtém, spójrzawszy w bok, ujrzał o dwadzieścia kroków
Człowieka, który, równie miłośnik widoków,
Z głową zadartą, ręce włożywszy w kieszenie,
Zdawało się, że liczy oczyma kamienie.

Tak posiekany jest wiersz poematu w nowszych wydaniach, ale za to przecinki, za pomocą których Mickiewicz kształtował swój tekst na podobieństwo swobodnej gawędy, zostały usunięte jako zbyteczne.

A teraz dwa przykłady z *Nie-Boskiej komedii*. Krasieński nie był tęgi w wierszu, ale wycucie rytmiki prozy miał ogromne. Umiał jej nadać tok spokojny, majestatyczny, operujący następstwem członów o mniej więcej wyrównanej ilości zgłosek, jak to obserwujemy we wstępie do *Irydiona*, a umiał również kształtować swą prozę w sposób dynamiczny, pełen gwałtownych skoków, ostrych kontrastów między długością poszczególnych członów. Tak jest w wielu partiach *Nie-Boskiej komedii*. Modernizacja interpunkcji dzieląc tekst według zasad składniowych rujnuje owe zamierzone przez autora efekty rytmiczne.

Oto jak wygląda początek *Chóru Złych Duchów* w pierwodruku:

[2] W drogę,
 [4] W drogę widma,
 [5] lećcie ku niemu —
 [3] Ty naprzód,
 [4] ty na czele,
 [11] cieniu nałożnicy umarłej wczoraj,
 [11] odświeżony w mgłę i ubrany w kwiaty,
 [9] dziewico kochanko poety,
 [2] naprzód —

A ten sam urywek w wydaniu krytycznym *Dzieł* Krasińskiego:

[2] W drogę,
 [2] w drogę,
 [2] widma,
 [5] lećcie ku niemu —
 [3] Ty naprzód,
 [4] ty na czele,
 [6] cieniu nałożnicy,
 [5] umarłej wczoraj,
 [11] odświeżony w mgłę i ubrany w kwiaty,
 [3] dziewico,
 [6] kochanko poety,
 [2] naprzód —

Zburzona została gradacja rytmiczna pierwszego zdania. Dynamiczne narastanie antykadencji zdania drugiego zostało osłabione przez rozbicie czwartego członu na dwie części, a gwałtowność kadencji też osłabiona przez analogiczne rozdzielenie członu ósmego.

Z kolei słowa Pankracego w rozmowie z Henrykiem:

[7] Ale dzień sądu bliski,
 [17] I w tym dniu obiecuję wam że nie zapomnę o żadnym z was,
 [7] O żadnym z ojców waszych,
 [7] O żadnej chwale waszej.

W wydaniu krytycznym wygląda to tak:

[15] Ale dzień sądu bliski i w tym dniu obiecuję wam,
 [9] że nie zapomnę o żadnym z was,
 [7] o żadnym z ojców waszych,
 [7] o żadnej chwale waszej.

Co zrobiła modernizacja interpunkcji? Zatarła silny akcent końcowy zdania pierwszego, a rozbijając spistość retoryczną członu drugiego, zniweczyła dynamikę narastającej pasji mówiącego, wyrażonej za pomocą kontrastu między długością pierwszego i drugiego członu. I znów zupełnie inaczej, niż chciał autor, ukształtowana została kadencja.

Wreszcie następujący wyjątek ze wstępu do części czwartej:

[12] Od baszt S. Trójcy do wszystkich szczytów skał,
 [6] po prawej po lewej
 [12] z tyłu i na przodzie leży mgła śnieżysta,
 [2] blada,
 [4] niewzruszona,
 [3] milcząca,
 [22] mara oceanu który niegdyś miał brzegi swoje gdzie te wierzchołki czarne,
 [2] ostre,
 [3] szarpane,
 [16] i głębokości swoje gdzie dolina której nie widać,
 [13] i słońce które jeszcze się nie wydobyło.

W wydaniu krytycznym ten sam urywek:

[12] Od baszt S. Trójcy do wszystkich szczytów skał,
 [3] po prawej,
 [3] po lewej,
 [12] z tyłu i na przodzie leży mgła śnieżysta,
 [2] blada,
 [4] niewzruszona,
 [3] milcząca,
 [6] mara oceanu,
 [9] który niegdyś miał brzegi swoje,
 [7] gdzie te wierzchołki czarne,
 [2] ostre,
 [3] szarpane,
 [7] i głębokości swoje,
 [4] gdzie dolina,
 [5] której nie widać,
 [3] i słońce,
 [10] które jeszcze się nie wydobyło.

Z jedenastu członów w pierwodruku edytor zrobił siedemnaście członów, które następstwem zupełnie innej niż w oryginalnym tekście liczby zgłosek układają się w melodię zdania o znacznie mniejszej gwałtowności kontrastów rytmicznych, niż tego pragnął autor.

Podane tu przykłady dostatecznie ilustrują, jak bardzo zmienia modernizacja interpunkcji, według zasad dziś obowiązujących, dźwiękowe ukształtowanie artystycznych tekstów. Tam, gdzie mamy do czynienia z dawnymi tekstami o tematyce historycznej, publicystycznej czy filozoficznej, nie przedstawiającymi wybitnych wartości artystycznych, możemy nad ukształtowaniem ich strumienia mowy przejść do porządku i przy wydawaniu ich stosować interpunkcję dzisiejszą. Jednakże dla poznania autentycznego dźwiękowego kształtu tekstów poetyckich i prozy artystycznej aż do romantyzmu włącznie winniśmy uszanować wolę autorów, piszących przed radykalną zmianą, jaka nastąpiła w polskiej interpunkcji w ciągu w. XIX, i wydawać ich dzieła z zachowaniem dawnych zwyczajów przestankowania.