

Czesław Zgorzelski

"Grafologia" interpunkcyjna : z badań nad liryką Mickiewicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 71/4, 333-347

1980

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.

CZESŁAW ZGORZELSKI

„GRAFOLOGIA” INTERPUNKCYJNA
Z BADAŃ NAD LIRYKĄ MICKIEWICZA

1

Zapis wiersza — „to tylko smutny surogat żywego słowa” — stwierdził swego czasu Eduard Sievers, znany fonetyk niemiecki¹. Są wszakże — jak wiemy — znaki, którymi „surogat” ten „ożywić” próbujemy poprzez sugestie określające ogólnie sposób jego realizacji w wypowiedzi ustnej. Co prawda, są to znaki, którym z założenia już daleko do jednoznaczności; stanowią wskazania ogólne i kierunkowe raczej niż konkretnie normatywne. Wszelako ujawniają w pewnej mierze, czy i jak „słyszał” dany zespół słów człowiek, który je w tekście zanotował.

Chodzi przede wszystkim o intonację wypowiedzi. W ogólnym zarysie podsuwa nam ją już wewnętrzna organizacja danej jednostki składniowej, fonetycznie mniej lub bardziej wyrazista. A w odczytaniu jej wspomagają nas nie tylko sygnały kontekstu, ale także znaki pisarskie, interpunkcyjne i ogólnograficzne (np. podział zapisu na segmenty, układ tekstu w linijki, itp.). Wszystko to jednak określa tylko ogólne założenia intonacyjne, ułatwia nam zrozumienie danej wypowiedzi, ale pozostawia daleko idącą swobodę wykonawcy deklamacyjnej realizacji tekstu. Zgodzić się więc wypada, że w tym zakresie „wieloznaczność interpretacyjna jest własnością wiersza, jednoznaczność jest własnością interpretacji”².

Ale jeśliby już przyjąć obrazowy i zbyt chyba skrajny pogląd Andreeasa Heuslera, że „melodia mowy autora dla czytelnika jest tym drugim brzegiem, dla osiągnięcia którego znaki graficzne nie tworzą mostu”³, to jednocześnie należałoby może zdanie to uzupełnić przypo-

¹ E. Sievers, *Rhythmisch-melodische Studien*. 1912. Cyt. za: M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1974, s. 425.

² Mayenowa, *op. cit.*, s. 426.

³ A. Heusler, *E. Sievers und die Sprachmelodie*. 1912. Cyt. za: Mayenowa, *op. cit.*, s. 427.

mnieniem, że znaki te mogą czytelnikowi okazać się pomocne, by mógł on taki most — stosownie do własnego rozumienia tekstu — w wyobraźni zaplanować; może nawet w kilku różnych wersjach.

2

Czy i w jakiej mierze praktyka interpunkcyjna Mickiewicza posłużyć by nam mogła do odtworzenia — choćby w przybliżeniu i „w wyobraźni” tylko — jak słyszał on własne, zapisywane przez siebie teksty?

Próbie odpowiedzi rozpocząć by — oczywiście — należało od przypomnienia rezultatów obserwacji Konrada Górskiego. Badania te, przeprowadzone na materiale *Pana Tadeusza*, wykazały, że interpunkcja poety „opiera się [...] nie na zasadzie składniowego rozczłonkowania zdania, lecz na retoryczno-intonacyjnym ukształtowaniu tekstu”⁴. Było to zresztą zgodne z ówczesną konwencją ortograficzną, odmienną niż nasza dzisiejsza, skodyfikowaną przez Kopczyńskiego, który w swej *Gramatyce języka polskiego* omawia znaki przestankowania jako sygnały „zawieszenia, podniesienia lub obniżenia głosu przy czytaniu”⁵. Rozprawa Górskiego zagadnienie intonacyjno-retorycznych funkcji dawnego przestankowania rozstrzyga — zdawałoby się — ostatecznie.

Wszelako to samo zagadnienie rozpatrywane na materiale liryki Mickiewicza znacznie się komplikuje. Nie tylko dlatego, że sprawy organizacji intonacyjnej w wypowiedzi lirycznej mają własną problematykę, uzależnioną od rodzajowego charakteru monologu, nawet wtedy, gdy posługuje się on narracją zbliżoną do epickiej, ale także z powodu kilku innych okoliczności, z których wymienimy tu tylko najważniejsze.

Po pierwsze — materiał doświadczalny pochodzi z różnych okresów pisarstwa Mickiewicza, które przecież z biegiem lat ulegało naturalnemu rozwojowi, co zamąca ogólny obraz praktyki przestankowania, tym bardziej że równocześnie następowały w Polsce istotne zmiany w zwyczajach i normach interpunkcji. Najdobitniejszym wyrazem tych przemian stała się rozprawa Feliksa Bentkowskiego *O znakach przecinkowych w piśmie [...]*. Książka ta, znacznie obszerniejsza i bardziej szczegółowa niż dość enigmatyczne wskazania Kopczyńskiego, wyrosła z zainteresowań, jakie wzbudziło w autorze uczestnictwo w pracach „Deputacji od Królewskiego Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk wyznaczonej” „do ułożenia stałych ortografii zasad”⁶.

⁴ K. Górski, *Interpunkcja w „Panu Tadeuszu”*. W: *Z historii i teorii literatury*. Seria 3. Warszawa 1971, s. 264. (Wcześniej w: „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 2).

⁵ *Ibidem*, s. 248; tu także na s. 248—249 zacytowano fragmenty *Gramatyki Kopczyńskiego* (wyd.: Warszawa 1817).

⁶ Cyt. z publikacji stanowiącej owoc pracy tej Deputacji w latach 1814—1830: *Rozprawy i wnioski o ortografii polskiej, [...]*. Warszawa 1830, s. VII.

Rozważania Bentkowskiego są dla sprawy, o którą tu chodzi, tym cenniejsze, że przyjmują metodę obserwacji dokonywanych na konkretnym materiale tamtych czasów i zmierzają do skodyfikowania zasad interpunkcji na podstawie praktyki ówczesnej. Powiada on we wstępie:

wyczerpnąłem moje prawidła po większej części z dzieł Jana Śniadeckiego i Krasickiego, podług wydania Dmóchowskiego, i z nich też prawie wszystkie wzięłem przykłady ⁷.

Świadcstwo Bentkowskiego warto przywołać i dlatego również, że rozprawa jego dobrze ilustruje sam fakt działania jeszcze w owym czasie zasad intonacyjno-retorycznego przestankowania, jak też — wzorowania się na francuskim systemie interpunkcyjnym ⁸. Ale jednocześnie staje się znamienym przykładem przekształcania — już wówczas — tych zasad wskutek szczególnej troski o bardziej precyzyjne, przede wszystkim składniowe, umotywowanie norm interpunkcyjnych. Zalecenia Bentkowskiego przyjmują w praktyce rozróżnienia składniowo-logiczne jako podstawę tych norm, ale jednocześnie programowo poszukują uzupełnienia ich w intonacyjnym członowaniu wypowiedzi. Respektują „oprócz widoku gramatycznego względ oraz deklamatoryjny”, biorą pod uwagę sam proces czytania, ale odwołują się także do przykładu ortografii francuskiej.

Przy lekturze rozprawy Bentkowskiego trudno się oprzeć przeświadczeniu, że jest ona wyrazem okresu przejściowego w historii naszej interpunkcji, okresu, w którym dawne, intonacyjne wycucie tych spraw nie straciło jeszcze swej mocy oddziaływania na piszących, a nowe, na składni oparte reguły poczęły już wchodzić w społeczne odczucie poprawności ortograficznej. Stara konwencja ścierała się jeszcze z nową, kształtującą się dopiero normą przestankowania. W tej sytuacji zrozumiałe się stają w owym czasie niekonsekwencje i kompromisy różnego rodzaju.

Te niekonsekwencje nie uszły uwadze Bentkowskiego: ujawnia on znaczną różnicę w przestankowaniu *Dzieł* Jana Śniadeckiego między dwoma pierwszymi tomami z r. 1814 a dwoma następnymi tegoż wydania z lat 1818—1822. Co więcej, stwierdza zbieżność praktyki interpunkcyjnej w obu tomach ostatnich z praktyką stosowaną w edycji Krasickiego (zapewne z lat 1809—1810):

jeżeli gdziekolwiek w pierwszym i drugim tomie dzieł Jana Śniadeckiego daje się postrzegać oszczędniejsze używanie przecinku, tym skrupulatniejsze widzimy onego kładzenie w tomach dalszych, później wydanych, zapewne jako skutek głębszej rozwagi całego systematu przecinkowania w polskim języku [...] ⁹.

⁷ [F. Bentkowski], *O znakach przecinkowych w piśmie, czyli znakach pisarskich*. Warszawa 1830, s. nlb. VI.

⁸ Zob. *ibidem*: „U Niemców i w piątej części nie znalazłem tej stateczności w przecinkowaniu, jaką postrzegłem u Francuzów”.

⁹ *Ibidem*, s. 91—92.

Mickiewicz najprawdopodobniej rozprawy Bentkowskiego nie znał. Toteż Bentkowski pojawił się w tych rozważaniach nie jako autorytet regulujący praktykę interpunkcyjną poety, ale jako świadek poczucia poprawności ortograficznej występującego wyraźnie w owym czasie w świadomości pewnej części społeczeństwa polskiego. Czy i w jakiej mierze mógł Mickiewicz naciskowi tego poczucia ulegać — zwłaszcza w późniejszych latach swej twórczości — tego nie wyjaśnimy, jeśli nie zbadamy rozwoju jego praktyki interpunkcyjnej. A nie jest to łatwe z dwu przyczyn.

Przede wszystkim — z powodu szczupłości materiału obserwacyjnego: autografów poety zachowało się stosunkowo mało, przy tym są to przeważnie zapisy brulionowe, w przestankowaniu niestaranne, często — zwłaszcza w początkowym okresie pisarstwa Mickiewicza — pomijające w ogóle znaki interpunkcyjne. A rezultaty obserwacji na tekstach drukowanych wypada traktować bardzo ostrożnie, jedynie jako materiał porównawczy lub uzupełniający, gdyż poeta nie lubił sam przeprowadzać korekt i najczęściej powierzał je przyjaciołom. Tak więc tomiki wileńskie sprawdzał Czeczot, edycję petersburską korygował dwu jakichś pomocników, *Dziadów* część III poprawiał Domeyko, *Pana Tadeusza* — Jański¹⁰... Ale wiadomo także, że i sam — jak pisze — „gryzł” korekty *Wallenroda*¹¹, że się przykładał również — mimo pomocy przyjaciół — do sprawdzania arkuszy petersburskiego wydania *Poezycji*¹², że „drabował” korektę *Pana Tadeusza*, narzekając wciąż jednak srodze na jej „nudy”¹³. Już zacytowane określenia czynności korektorskich same świadczą, jaką pańszczyzną było dla niego czytanie korekt. Jedynie przyjaźń mogła go skłonić do ich uważnego sprawdzania: wiemy, że tak właśnie było przy edycji *Poezycji* Stefana Garczyńskiego w r. 1833; 6 maja pisał do przyjaciela:

Staralem [się], co można, zrobić interpunkcją troskliwą. [...]

Masz wiedzieć, że sam robiłem wszystkie korekty, czego dla własnej poezji nie zdołałem podjąć się¹⁴.

Męczyło poetę sprawdzanie korekt i nic w tym dziwnego; wszakże nie znaczy to wcale, by sprawy swych publikacji w ogóle lekceważył; wystarczy przypomnieć listy do Czeczota w okresie drukowania tomi-

¹⁰ Zob. K. Górski, *Pisownia autoryzowanych wydań Mickiewicza do r. 1829 jako wskaźnik tekstologiczny*. W zbiorze: *O języku Mickiewicza*. Wrocław 1959, zwłaszcza s. 56—57. (Przedruk w: *Z historii i teorii literatury*, seria 2 (1964)).

¹¹ List do C. Daszkiewicza, z początku stycznia 1828. D 14, 336 [= A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wyd. Jubileuszowe. T. 14. Warszawa 1955, s. 366]. Nieco dalej: „wszyscy ręce opuścili i ja muszę sam biegać i sam korygować”.

¹² W liście do C. Daszkiewicza, z listopada 1828 (D 14, 432), pisze: „Dodaj korektę, którą sam trzymam na dzień kilka razy”.

¹³ W liście do A. E. Odyńca, z 19 IV 1834. D 15, 122.

¹⁴ D 15, 72.

ków wileńskich. Z kilku wypowiedzi poety łatwo poznać, jak dużą uwagę zwracał na deklamacyjną stronę swych utworów, a zwłaszcza na te ich właściwości foniczne, których nie mógł oddać żadnymi znakami pisarskimi. Posyłając z Kowna do przyjaciół w Wilnie tekst *Romantyczności*, załącza w liście do Zana taki oto komentarz:

Posyłam tobie ten urywek; przydasz mu ceny twoją deklamacją, która powinna być podobna do owego przez sen prorocstwa u Jeża, zwłaszcza od wiersza: „tyżeś to...” aż do „tak się” etc.

A nazajutrz, dublując swój list, dokładniej określa, jak w czytaniu Zana wyglądać ma przemówienie dziewczyny: „deklamuj tonem drzemającym”¹⁵.

Podobnie było, gdy zapowiadał Malewskiemu w liście ze stycznia 1822, że osobiście odczyta mu *Dziadów* część IV:

Dziady będą tobie chyba ode mnie wydeklamowane, i jestem przekonany, że je rzadki wydeklamować potrafi¹⁶.

Górski, przypominając ten fragment, zaznacza, że poeta „zdawał sobie [...] od wczesnej młodości sprawę z waloru dźwiękowego własnej poezji” i że sam był zapewne „porywającym recytatorem”. I w tym — jak sądzi — upatrywać należy źródło sławy, jaka go później, a zwłaszcza w Rosji, opromieniła blaskami genialnego improwizatora:

Mogło to być oczywiście tylko wynikiem talentu recytatorskiego poety, który umiał wydobywać z żywej mowy wszystkie jej ekspresywne możliwości. Nie ulega wątpliwości, że utrwalając na piśmie tekst własnych utworów, musiał dążyć do znalezienia takich metod graficznych, które by umożliwiały ukazanie tekstu w tej postaci, jak go sły s z a ł sam poeta¹⁷.

Czy starania te uzewnętrznily się w jakiś sposób w autografach wczesnych utworów Mickiewicza?

3

Zanim odpowiemy na to pytanie, przypomnijmy raz jeszcze: młodzieńcze autografy poety, jeśli nie były odpisami przygotowanymi do druku, grzeszą niedbałością w zakresie interpunkcji. Nieraz, odczytując 30—40 linijek wierszowych, nie uświadczymy w zapisie autora ani jednego przecinka; średniki, dwukropki są w rękopisach Mickiewicza z tego czasu prawdziwą rzadkością. Najlepszym przykładem są w tym względzie autografy „jambów” filomackich. W wierszu pisanym na imieniny Józefów Jeżowskiego i Kowalewskiego na przestrzeni 128 linijek umieścił poeta zaledwie 5 przecinków!¹⁸

¹⁵ Listy ze stycznia 1821. D 14, 140 i 146.

¹⁶ D 14, 173.

¹⁷ G ó r s k i, *Interpunkcja w „Panu Tadeuszu”*, s. 250.

¹⁸ Jeśli zaufać odpisowi T. Ł o p a l e w s k i e g o w publikacji *Z młodzieńczej twórczości Mickiewicza* („Prace Polonistyczne” IV (1946)).

Nie znaczy to jednak wcale, że tekstu zapisywanego nie słyszał Mickiewicz w swej deklamacyjnej wyobraźni. W *Jambach powszechnych* mówi o tym sam poeta z wyraźną przechwałą w w. 107: „U mnie i komów nie ma, przecież czytam śmiało”¹⁹. Po cóż mu bowiem potrzebne były przecinki, jeśli i bez nich miał w uchu potencjalne brzmienie deklamacyjnej realizacji zapisywanych wierszy? Zwłaszcza że, pisane dla przemówień na „fetach” filomackich, już z samego założenia swych żartobliwych funkcji obliczone były na efekty *w y g ł a s z a n i a*. Wszak w intonacji swej stanowiły jakby heroikomicznie parodystyczną replikę takich wysoko retorycznych konstrukcji jak filomacka mowa *Już się z pogodnych niebios oćma zdarła smutna...* lub uroczyste przemówienie *Do Joachima Lelewela*.

Zauważmy jednak, że autograf *Jambów powszechnych* — w przeciwieństwie do wiersza na cześć Józefów — wprowadza już znacznie staranniejszą interpunkcję: na 130 wierszy zaznaczył poeta przecinki w 69 miejscach! Przy tym znajdują się wśród nich i takie, których potrzebę podyktowało poecie jedynie wycucie toku intonacyjnego:

w. 27: Choć pewny Tomasz, rymy twe przyjął niemile
w. 53: prozno Tomasz, s poźłotką wysłał do Sipkowej²⁰.

Na ogół jednak interpunkcja autografów Mickiewicza z okresu wileńsko-kowieńskiego jest skąpa i niewiele dostarcza materiału do wniosków o ewentualnym wyzyskaniu jej dla poddania toku intonacyjnego zapisywanych tekstów. Najczęściej brak jest w nich znaków interpunkcyjnych nawet w miejscach intonacyjnie tak oczywiście nacechowanych jak ten oto zapis w autografie *Romantyczności*:

Zle tu w złych ludzi tłumie
Płacę a oni szydzą
Mówię nikt nie rozumie
Widzę oni nie widzą —²¹

Może dlatego właśnie, że sama wewnętrzna organizacja tekstu poddawała tu już dostatecznie wyraźną linię rozwoju intonacyjnego strofy,

¹⁹ *Wiersze Adama Mickiewicza w podobiznach autografów*. Cz. 1. Opracował Cz. Zgorzelski. Wrocław 1973, s. [5] i 33.

²⁰ *Ibidem*, s. [2], [3] i 31—32; zob. także w. 10, 15, 72, 78, 88. Uwagi na ten temat — we wstępie do: A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją K. Górskiego. T. 1, cz. 1. Opracował Cz. Zgorzelski. Wrocław 1971, s. LXVIII. Tam także podano przykłady podobnego zastosowania przecinków w autografie *Upiora*. Por. także (*ibidem*, s. 7 i 168) w. 79 w drukowanych publikacjach wiersza *Do Joachima Lelewela*: „A słońce Prawdy, wschodu nie zna i zachodu”.

²¹ *Wiersze Adama Mickiewicza w podobiznach autografów*, s. [58] i 62; tak też — jedynie z wykrzyknikiem na końcu — w autografie drugim, s. [64] i 67—68. Podobnie, niemal bez żadnych znaków interpunkcyjnych poza przecinkami klauzulowymi, zapisuje Mickiewicz *Panią Twardowską* — zob. *ibidem*, s. [51]—[56].

nie wyczuwał poeta konieczności dodatkowego rozgraniczania jej przecinkami. Podobnie, niemal bez przestankowania, jeśli pominąć przecinki klauzulowe, zapisuje poeta *Amalię*.

Wszakże i tu, i w *Romantyczności* — a także w innych autografach Mickiewicza — pojawiać się już poczyna coraz częściej myślник w funkcji wyraźnie deklamacyjnej²². W *Romantyczności* w. 27: „Umarłeś — tak — dwa lata —”; w drugim autografie przychodzą na to miejsce przecinek i wykrzykniki: „Umarłeś, tak! dwa lata!”; w wileńskim pierwodruku będzie jeszcze inaczej: „Umarłeś! tak, dwa lata!”²³ Wiemy już: coś się poczyna w zwyczajach pisarskich poety zmieniać, wtedy zwłaszcza, gdy zapisywany tekst przeznaczony jest do publikacji. Przykładów równie interesujących zapisać by można sporo, gdyby czas i miejsce na to pozwalały. Nie przecinki, dyktowane już przeważnie samą konfiguracją składniową tekstu, ale inne znaki, wyraźniej sygnalizujące grę intonacyjną wypowiedzi, występują coraz liczniej w zapisach i drukach poety. Wystarczy choćby tylko jeden przykład.

Oto *Nowy Rok*. Zapis — podobnie jak i inne, wcześniejsze — w interpunkcji niezbyt staranny: z 6 pytań tylko 1 (w w. 4) oznaczył Mickiewicz pytajnikiem; z 3 wykrzykników, z 4 dwukropków, z 3 średników, którymi opatrzył poeta tekst drukowany w edycji petersburskiej (z 1829 r.), nie zaznaczył w autografie żadnego! Ale większość tych znaków, tam zwłaszcza, gdzie rozmowa mówiącego z samym sobą przybiera szczególne akcenty retoryczno-intonacyjne, wyróżniona została w autografie myślnikami. Jest ich tam aż 10²⁴. W druku miejsca te przybrały oznaczenia bardziej precyzyjne: 3-krotnie myślniki powiązane ze znakami zapytania, 1 raz — z wykrzyknikiem, a 2-krotnie z kropką; 1 raz zamieniono myślnik na średnik i 1 raz — na przecinek; prócz tego dodano 3 nowe myślniki (po raz drugi w w. 16, 32 i 36 — na oznaczenie słów będących odpowiedzią, jakby drugim głosem rozmawiającego ze sobą człowieka). Wolno może mniemać, że w tym dokładniejszym interpunkcyjnym odtworzeniu gry intonacyjnej wiersza więcej było ręki samego poety niż jego współpracownika-korektora²⁵.

²² *Ibidem*, s. [13] i 40, zob. w. 11 i 13.

²³ *Ibidem*, s. [58] i 62 oraz [64] i 67. — A. Mickiewicz, *Poezje*. T. 1. Wilno 1822, s. 8.

²⁴ *Wiersze Adama Mickiewicza w podobiznach autografów*, s. [85] i 92—93, w. 1, 2, 5, 8, 9, 16, 17, 28, 32, 36.

²⁵ Z badań, które przeprowadził nad pisownią wydania petersburskiego Górski (*Pisownia autoryzowanych wydań Mickiewicza [...]*, s. 61, 64, 67, 83), nie da się ustalić, jaki był udział poety w korekcie tej części wydania. Wiadomo, że w tomie 1, mieszczącym *Nowy Rok* (s. 209—210), utwór ten poprzedzają *Powieści historyczne*, mianowicie: *Konrad Wallenrod* (s. 1—91), którego korektę przeprowadzał prawdopodobnie sam autor, i *Grażyna* (s. 92—175), której arkusze korektowe sprawdzali jacyś dwaj współpracownicy Mickiewicza, a jego własny udział w tej sprawie wydaje się wątpliwy.

Na podstawie obserwacji pierwodruków dokonywanych przy współudziale Mickiewicza można by mniemać, że już przy publikacji *Sonetów* (Moskwa 1826) utrwaliło się w świadomości poety zrozumienie roli interpunkcyjnego sygnalizowania najważniejszych miejsc intonacji. Sam fakt dramatycznej dynamiki większości spośród utworów tego cyklu, jak też konieczność zamknięcia wszystkich napięć wypowiedzi sonetowej w szczupłych ramach 14 linijek wierszowych musiały mu uwydatnić potrzebę bardziej wyrazistego oznaczania zahamowań, przerw lub zastrzeń przełomowych w rozwoju linii intonacyjnej.

Niestety, zagubienie autografów tzw. albumu Moszyńskiego uniemożliwia przeprowadzenie badań należycie w tym zakresie udokumentowanych. Publikacja Gubrynowicza ilustruje wprawdzie wysiłek Mickiewicza w kształtowaniu wyrazu poetyckiego sonetów, ale nie daje wcale wglądu w autentyczną ortografię poety: „pisownię modernizuję, a interpunkcji używam dzisiejszej” — zaznacza Gubrynowicz²⁶. Wszelako wystarczy rozejrzeć się w pierwodruku *Sonetów*, dokonany — jak wiadomo — przy czynnym współudziale autora, by się zorientować, że jest to publikacja wyjątkowo staranna i spośród druków Mickiewiczowskich wyróżnia się nie tylko piękną realizacją typograficzną, ale także nader wyraźną troską wydawcy o interpunkcję.

Uderza w niej zwłaszcza mnogość znaków sygnalizujących przełomowe punkty intonacji lub określających nasycenie tekstu przewagą tonacji pytającej, apostroficznej czy emocjonalnie uniesionej. A więc — częstsze niż w poprzednich drukach występowanie myślników, znaków zapytania i wykrzykników. Pierwsze z nich zagęszczone są zwłaszcza w sonetach „odeskich”; wiążą się nieraz z epigramatyczną budową utworów i występują przeważnie w funkcji uwydatniającej pointowe zastrzenia finału; często podkreślają efektowną przeciwstawność zamykających zwrotów wiersza, nieoczekiwaną zmianę zabarwienia emocjonalnego, niespodziankę w rozwoju wątku lub ironię zręcznego dowcipu.

Oto kilka przykładów wierszy finałowych w sonetach „odeskich”:

²⁶ B. Gubrynowicz, *Album Piotra Moszyńskiego*. „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” VI (1898), s. 492. Gubrynowicz sporządził był ponadto dokładną kopię wierszy zapisanych w „albumie”, ale dalsze jej losy nie są znane. Wiadomo, że korzystał z niej W. Bruchnalski, przygotowując tom 2 *Dzieł Mickiewicza* (Lwów 1900); pisze o tym we wstępie (s. 34): „niezmierną przysługę oddał wydawcy odpis tzw. Albumu Moszyńskiego, dokonany przez dra Bronisława Gubrynowicza nie tylko z największą ścisłością dyplomatyczną co do grafiki, ortografii i interpunkcji, ale także co do formy oryginału”. Niestety, aparat krytyczny edycji *Dzieł* nie zawiera odmian interpunkcyjnych, chociaż można mniemać, że w większych fragmentach wariantowych Bruchnalski zachował interpunkcję kopii, ponieważ jednak nigdzie o tym nie informuje, sprawa nie jest jasna.

Uczcili wszyscy gościa — nie wszyscy poznali. [sonet III]
 Znowu u nóg jej klęczę — tak smutny jak zrana. [VI]
 Bierze na cel, mgła bliżej — lecz nikt nie nadjechał. [IX]
 A kiedy ich masz znowu odwiedzić? — po roku. [XIX]²⁷

Inaczej nieco funkcjonują myślniki w drugim cyklu. Niekiedy wiążą się z refleksyjno-poznawczą wartością sonetów, jak jest to np. w w. 13 *Drogi nad przepaścią w Czufut-Kale*: „Tam widziałem — com widział, opowiem — po śmierci”; sygnalizują zahamowanie wypowiedzi, jakby sekundę namysłu, kiedy indziej — zaskoczenie nagłym odkryciem rzeczywistości, poprzednio widzianej w innych kategoriach: „Ta wyspa żeglująca w otchłani — to chmura!” (XVI, w. 6)²⁸. Kilkakrotnie myślnik staje się oznaką zmiany głosu, dzieje się tak nie tylko w sonetach dialogowych (jak IV w cyklu pierwszym), ale także tam, gdzie z „dialogu” tego słyszymy tylko wypowiedź jednej osoby, jak w sonetach XVI lub XX z tegoż cyklu, lub V z następnego. Czasem sygnalizuje trwanie zjawiska („Wiatr! — wiatr! —” w w. 5 *Żeglugi*), niekiedy zmianę w rozwoju wątku (w. 9 w *Górze Kikineis*), kiedy indziej — przerwę, zatrzymanie się, trwanie w bezruchu, jak np. nasłuchiwanie głosu z Litwy w *Stepach akermanських*, w których myślniki występują wzmocnione dodatkowo jeszcze poprzedzającymi je wykrzyknikami lub przecinkiem:

Stójmy! — jak cicho! — słyszę ciągnące żorawie,
 Których by nie dościgły źrenice sokoła;
 Słyszę kędy się motyl kołysa na trawie,

 Kędy wąż śliską piersią dotyka się ziola.
 W takiej ciszy! — tak ucho natężam ciekawie,
 Że słyszałbym głos z Litwy, — jedźmy, nikt nie woła.

O niektórych myślnikach *Sonetów* można rzec tak, jak o przytoczonych tercynach *Stepów akermanських* powiada Mayenowa w *Poetyce teoretycznej*:

Myślnik nie mówi o związkach między wyrazami, lecz o tym, jak się mówi. Jest znakiem wnoszącym informację metajęzykową: tu pauza. W naszym tekście pauzy są zrozumiałe: „Stójmy!”; wóz się zatrzymał i teraz owa cisza jest szczególnie uderzająca. Najciekawsze są myślniki w dwóch ostatnich wersach [...]. Bez myślnika między „ciszy” a „tak” nie byłoby żadnego znaku. Pauza wchodzi jako znak ikoniczny zachowania się mówiącego. Wchodzi swoisty kawałek rzeczywistości, jej fotografia, w stosunku do której słowa „tak ucho natężam ciekawie” są werbalizacją²⁹.

²⁷ Podobne, pointowo-epigramatyczne przełamanie tonu oznaczono myślnikami w sonetach II, VII i XV pierwszego cyklu.

²⁸ Por. też w. 1—2 oraz 9 w tymże sonecie.

²⁹ Mayenowa, *op. cit.*, s. 316. Po latach, gdy w r. 1841 wpisywać będzie poeta ten sonet do sztambucha Elizy Branickiej, nie usłyszy już własnego wiersza z taką intonacyjną wyrazistością: z zapisu znikły wszystkie myślniki z wyjątkiem ostatniego. Zob. *Wiersze Adama Mickiewicza w podobiznach autografów*, s. [115], 108 i 198.

Znamienne jest także znaczne nasycenie *Sonetów* wykrzyknikami i znakami zapytania; pierwsze — wbrew zwyczajom poety w innych tekstach tegoż i poprzedniego okresu — uwydatniają zwroty apostroficzne; akcentują również imperatywy oraz wykrzyknienia emocjonalne, w drugim cyklu dość częste:

Lekko mi! rzezwo! lubo! wiem co to być ptakiem [sonet III]
 Jeszcze wielka, już pusta Girajów dziedzina! [VI]
 Niebo, ziemię i góry oblał potop złoty! [XII]³⁰

Natomiast sonety o charakterze zbliżonym do nastroju elegijnego, nacechowane zamyśleniem refleksyjno-lirycznym, rozwijają się nieraz w tonie wspomnieniowo-pytającym. Wówczas gromadzi poeta znaki zapytania. Niekiedy dotyczy to tylko jednej lub dwu strof sonetu, jak jest to np. w obu finałowych tercynach w sonetach V i VIII pierwszego cyklu lub w drugiej strofie *Grobu Potockiej*. Kiedy indziej natomiast, jak np. w *Pielgrzymie*, cały sonet rozwija się w takim elegijnie wspominającym tonie zapytań. W początkowych strofach *Widoku gór ze stepów Kozłowa* są z kolei wyrazem zadziwienia.

5

Szczególnie dogodny materiał do obserwacji praktyki interpunkcyjnej Mickiewicza stanowi *Reduta Ordon*, nie tylko dlatego, że zachowały się aż dwa autografy utworu: paryski (= A₁) i ossoliński (= A₂), ale także ze względu na dwie edycje dokonywane przy współudziale poety: pierwodruk w *Poezjach* Garczyńskiego z 1833 r. (= P 33) oraz w tomie 8 *Poezycji* Mickiewicza z r. 1836 (= P 36)³¹. Przy tym pierwsza z tych edycji pozostawała — jak wiemy — pod szczególnie troskliwą opieką korektorską poety³². Wszystkie cztery przekazy prezentują w pełni autentyczne etapy kształtowania *Reduty*; mogą zatem stanowić dostateczną podstawę dokumentacyjną do badań nad interpunkcją Mickiewicza w tym czasie. Zwłaszcza że i charakter utworu, który w ramach „opowiadania adiutanta” łączy fragmenty narracyjne, dialogowe i liryczne, uniesione emocjonalną retoryką patriotyczną, stwarzał wyjątkowo zróżnicowaną organizację intonacyjną, której oznaczenie gra-

³⁰ Zob. nadto w *Sonetach krymskich*: sonet III, w. 5; V, w. 5; XIV, w. 4, 9; XV, w. 3, 12; XVI, w. 6, 9.

³¹ A₁ przechowywany jest w Muzeum Mickiewicza w Paryżu (rkps 14); A₂ — późniejszy, znajduje się obecnie we Wrocławiu, w Bibl. Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, w pierw. należał do zbiorów Bibl. Pawlikowskich we Lwowie (sygn. 145). Publikacja *Reduty* w *Poezjach* Garczyńskiego (Paryż 1833, s. 133—138) nie jest pierwodrukiem (poprzedzają ją druki ulotne, nie kontrolowane przez poetę), ale pierwszą publikacją dokonaną pod kontrolą samego autora (= P 33). W zbiorowych wydaniach Mickiewicza wiersz ukazał się po raz pierwszy w tomie 8 *Poezycji* (Paryż 1836, s. 131—137; = P 36).

³² Zob. cytat z listu Mickiewicza do Garczyńskiego, z 6 V 1833, przytoczony tu na s. 336.

ficzne stawało się istotną potrzebą w uwydatnieniu bogatych możliwości deklamacyjnych utworu.

Znaczna część zmian interpunkcyjnych wprowadzanych przez poetę w kolejnych zapisach *Reduty* zmierza ku intensyfikacji retorycznych akcentów „opowiadania”. Oto przykłady (w. 29—30):

A₁: Gdziez jest krol co na rzezie tłumy te wyprawia
Czy dzieli ich odwagę, czy piers sam nadstawia

A₂: Gdziez jest król co na rzezie, tłumy te wyprawia
Czy idzie na ich czele, czy sam pierś nadstawia?

P 33 i 36: Gdzież jest król, co na rzezie tłumy te wyprawia?
Czy dzieli ich odwagę, czy pierś sam nadstawia?

Jeszcze wyraźniej tendencję tę widać w dalszym ciągu tego fragmentu; w w. 31—35 nie używa poeta w A₁ innych znaków interpunkcyjnych, jak tylko przecinki; przy tym — w pośpiechu — pomijał niektóre:

Nie on siedzi o pie[c]set mil na swej stolicy
Krol wielki, samowładnik swiata połowicy
Zmarszczył brwi, i tysiące kibitek wnet leci
Podpisał, tysiąc matek, oplakuje dzieci
Skinął, padają knuty od niemna do chiwy

W A₂ obserwujemy jakby cofnięcie się w technice zapisu; pojawiają się wprawdzie przecinki w klauzulach fragmentu, ale znikają zupełnie w środku w. 32—35 (w w. 35 wstawiono przecinek w średniówce, po „knuty”). Ale jednocześnie figuruje już myślnik w w. 31: „Nie — on siedzi...” Jakże inaczej natomiast wygląda ten fragment w druku!

Nie, on siedzi o pięćset mil na swej stolicy
Krol wielki, samowładnik swiata połowicy
Zmarszczył brwi, — i tysiące kibitek wnet leci;
Podpisał, — tysiąc matek oplakuje dzieci;
Skinął — padają knuty od Niemna do Chiwy:
Mocarzu jak Bóg silny, [...]

Ta sama tendencja do wyraźniejszego odtwarzania biegu linii intonacyjnej ujawnia się w coraz dokładniejszym oznaczaniu dramatyczności samego procesu opowiadania. Tak jest we fragmentach narracji odtwarzającej na gorąco aktualny przebieg zdarzeń, gdy wypowiedź z trudem nadąża za rozwojem obserwowanych wypadków. Np. w w. 86:

A₁: nie ma! znajdę go! dojrzę! srod dymu się schował

A₂: Nie widać — wnet go dojrzę, srod dymu się schował

P 33, 36: Niewidzę — znajdę — dojrzę! — wśród dymu się schował

Podobnie w w. 89—91:

A₁: Widzę go znowu, widzę, rękę błyskawicę

Wywija, grozi wrogom, trzyma palna świecę,

Biorą go — zginął — o nie. Skoczył w dół — do lochów.

A₂: Widzę ją, widzę znowu rękę błyskawicę,
Wywija, grozi wrogóm, trzy palną świecę,
Biorą go zginął — o nie. Skoczył w dół — do lochów

P 33, 36: Widzę go znowu — widzę rękę, — błyskawicę,
Wywija, grozi wrogom, trzyma palną świecę,
Biorą go, — zginął, — o nie, — skoczył w dół, — do lochów!

Takimi też znakami próbuje poeta oddać dramatyczność samego zdarzenia, jego nagłość, jak i kolejne etapy działania na polu walki. Oto w w. 54—55:

A₁ i A₂: Wrzucony motyl błyszczy, mrowie go naciska,
Zgasł — tak zgasła reduta — [...]

P 33, 36: Wrzucony motyl błyska, — mrowie go naciska, —
Zgasł; — tak zgasła reduta. [...] ³³

Albo w. 93:

A₁ i A₂: Tu blask, dym, chwila cicho — i huk jak stu gromów

P 33, 36: Tu blask, — dym, — chwila cicho — i huk jak stu gromów.

Myślniki i tu — jak w *Stepach akermańskich* — stają się obrazem rzeczywistości, odtwarzają sekundy, jakie dzielą poszczególne przejawy tragedii rozgrywającej się na polu bitwy, ale są także sygnałem dynamiki opowiadania, znakiem przerw w toku wygłaszania tekstu, nakazem urywanej, dynamicznej i z każdym członem coraz wyżej wznoszącej się linii intonacyjnej.

Tak też odtwarza poeta dynamikę dialogowego jak gdyby dochodzenia obserwatora do refleksyjnego ogarnięcia sensu opowiadanych zdarzeń; jesteśmy wówczas jakby świadkami wewnętrznego dialogu narratora z samym sobą. Oto w. 110—111:

A₁: Dusze gdzie — nie wiem, lecz wiem gdzie dusza Orgona.
On święty Patron szanców! Bo dzieło [...]

A₂: Dusze gdzie? nie wiem — lecz wiem gdzie dusza Ordon
On będzie Patron Szańców! — Bo dzieło [...]

P 33: Dusze gdzie? — nie wiem; — lecz wiem gdzie dusza Ordon
On będzie Patron szzańców! — Bo dzieło [...]

Tak też w P 36, tylko bez myślników w w. 110 ³⁴.

Myślnikami oznacza także poeta zmianę tonu wypowiedzi spowo-

³³ Podobnie, myślnikami, oddaje poeta nieustanną powtarzalność czynności żołnierskich; np. w w. 68 w P 33 i 36: „Żołnierz jako młyn palny nabija, — grzmi, — kręci”; w A₁ i A₂ tekst jest nieco inny.

³⁴ Tak też oddaje poeta w P 33 i 36 chwilę namysłu między stwierdzeniem faktu a refleksją narratora, np. w w. 103—104:

Tylko czarna bryła
Ziemi niekształtnej leży — rozjemcza mogiła.

W A₁ tak samo, nadto z przecinkiem przed myślnikiem; w A₂ również, ale bez przecinka.

dowaną przeskokiem narracji z jednego przedmiotu na inny. Tak jest np. w w. 75 w obu przekazach drukowanych oraz w A_2 (w A_1 tekst jest nieco inny): „Takem myślił — a w szaniec nieprzyjaciół kupa / Już laźła [...]”³⁵.

Nie są to oczywiście wszystkie przejawy współgrania znaków interpunkcyjnych w *Reducie* z wewnętrzną konstrukcją jej składniowych ukształtowań w wyznaczaniu głównych zabarwień i skrętów linii intonacyjnej. Wybrano tu tylko przykłady najbardziej wyraziste. Wszakże wystarczą do wydobycia na jaw starań poety o jak najdobitniejsze poddanie czytelnikowi bogactwa deklamacyjnych możliwości *Reduty*, tylekroć w literaturze i na scenie doświadczanego.

6

Wnioski dotychczasowe o stopniowym wzroście roli znaków pisarskich w Mickiewiczowskiej praktyce interpunkcyjnego sygnalizowania linii intonacyjnej można by jeszcze poddać sprawdzeniu na przykładzie *Zdań i uwag*. Bo i tu — podobnie jak w *Reducie* — mamy do dyspozycji brulion poety (= A_1), czystopis (= A_2) oraz pierwodruk w tomie 8 *Poezycji* z 1836 r. (= P 36)³⁶. Przy zestawieniu tym jednak pamiętać musimy, że w cyklu aforyzmów zmieniły się radykalnie funkcje interpunkcji: już nie retoryka szeroko rozwiniętych okresów i nie elegijność zamyślenia — w zwrotach apostroficznych i w zapytaniach — ale autorytatywne stwierdzanie prawd, intelektualizm spoistości składniowej, logika powiązań wewnętrznych w zwartą, lakonicznie klarowną wypowiedź wysuwają się w tym cyklu na czoło znamion stylowych języka.

Wszakże ogólny kierunek zmian, jakie w zakresie interpunkcji zauważyć można w trzech kolejnych etapach kształtowania cyklu, pozostaje ten sam: brulion stanowi zapis pospieszny, bez precyzyjnego oznaczenia intonacyjno-logicznych związków wewnątrz aforyzmu; czystopis staje się już rezultatem dokładniejszego opracowania interpunkcyjnego; pierwodruk wprowadza doń jeszcze dalsze poprawki lub uzupełnienia, lepiej odtwarzające intonacyjne związki wypowiedzi. Oto przykłady. Zdanie pt. *Błogosławieni cisi* (w. 97—98); zapis w A_1 — bez tytułu:

Wszyscy walczą dla dobra, któż używać będzie!
Błogosławiony cichy on ziemie posiedzie.

W A_2 (już z tytułem) rodzi się wątpliwość co do znaku w końcu pierwszego wiersza; wykrzyknik, zgodny w tym miejscu ze zwyczajami

³⁵ W A_2 : „Tak myśliłem — [...]”. Podobnie w w. 77, 101—103 i in.

³⁶ Brulion (= A_1) — w Muzeum Mickiewicza w Paryżu, rkps 32; czystopis (= A_2) — w Bibl. Jagiellońskiej, rkps 232/69; pierwodruk — w: *Poezje*, t. 8, Paryż 1833, s. 163—205.

pisarskimi Mickiewicza z okresu młodzieńczego³⁷, nie wydaje się teraz właściwy, może dlatego, że zbyt ostro oddziela oba człony zwartego myślowo dwuwiersza; początkowo więc stawia poeta przecinek, ale ten nie oddaje wcale intonacyjnego zabarwienia wypowiedzi; wobec tego Mickiewicz decyduje się na ujęcie aforyzmu w związek pytania i odpowiedzi (konstrukcja dość częsta w *Zdaniach i uwagach*) i w ten sposób — obok nie przekreślonego-przecinka — pojawia się znak zapytania. Ostateczną postać prezentuje P 36 (s. 180):

Wszyscy walczą dla dobra, któż używać będzie?
Błogosławiony cichy, ten ziemię posiedzie.

Inaczej wszakże zdecydował poeta w podobnej sytuacji w zdaniu *Wieczność nie ma chwil* (w. 121—122). A₁ — bez tytułu:

Czy wiecie żeśmy dłużej anizeli Bog żyli,
Bog jest wieczny a przecie nie żył ani chwili!

W A₂ — już z tytułem, ale z podobnymi jak poprzednio wahaniem: co postawić na końcu pierwszego wiersza, przecinek jak w A₁? czy znak zapytania? W rezultacie w A₂ stoją dwa znaki: „żyli,?”³⁸ Refleksji poddał poeta także zakończenie drugiego wiersza: wykrzyknik zdał mu się tu zapewne zbyt demonstracyjnym przejawem emocji; aforyzm winien brzmieć spokojniej, stwierdzająco, bez oznak zdziwienia czy zachwyty. I w rezultacie w A₂ zamyka go kropka. W P 36 przychodzi jeszcze jedna zmiana: na końcu pierwszego wiersza pojawia się średnik — nie znak zapytania; chodziło chyba o utrzymanie w całości dwuwiersza tonu informacji stwierdzającej; zdanie podrzędne o tym, „żeśmy dłużej niżeli Bóg żyli”, zdało się może autorowi — w swej paradoksalnej postaci — aforystycznie ważniejsze niż retoryczne raczej zapytanie: „Czy wiecie?” Ostatecznie dwuwiersz przybrał w druku postać (s. 184):

Czy wiecie żeśmy dłużej niżeli Bóg żyli;
Bóg jest wieczny, a przecież nie żył ani chwili.

I ostatni już przykład: zdanie pt. *Trwoga szatana* (w. 137—140). W A₁ zapisuje poeta czterowiersz bez tytułu:

Czemu sąd ostateczny tak szatana trwoży,
Czyliż mu niewiadomy dawno wyrok boży,
Czyż on żałuje świata który się ma złamać,
Żałuje — bo bez świata, gdzież on będzie kłamać? —

³⁷ W pytaniach tego typu wołał był wówczas poeta podkreślać ich retoryczną eksklamacyjność; stawiał zatem wykrzykniki, a nie znaki zapytania.

³⁸ Wahania podobne w sprawie znaku na końcu pierwszego wiersza aforyzmu odczytać można w kilku innych jeszcze miejscach A₂, np. w zakończeniu w. 133 (przecinek, a zarazem po nim dwukropki), w. 164 (to samo: przecinek i dwukropki), w. 193 (wpierw kropka, potem znak zapytania).

W A₂ tekst otrzymuje już znaki intonacyjne: na końcu wierszy stawia poeta pytajniki zamiast przecinków, a w zamknięciu aforyzmu decyduje się na wykrzyknik; nadto w czwartym wierszu po „Załuże” pojawia się myślnik. I w tej postaci czterowiersz trafia później do druku, ze zmianą — może wskutek błędu — w finale, ze znakiem zapytania zamiast wykrzyknika (s. 186):

Czemu sąd ostateczny tak szatana trwoży?
 Czyli mu niewiadomy dotąd wyrok Boży?
 Czy on załuże świata który się ma złamać?
 ~ Załuże — bo bez świata, gdzież on będzie kłamać? —

7

Czy przegląd ten wymaga jeszcze jakiegoś podsumowującego zakończenia? Chyba nie. W przykładach zacytowanych ujawnia się bodaj dość wyraźnie stopniowy rozwój świadomego wykorzystywania znaków interpunkcyjnych przez poetę dla oddania przebiegu linii intonacyjnej utworów lirycznych — zależnie od rodzaju i stylowego charakteru wierszy. Jak dalece w końcowym etapie tego rozwoju poeta świadom był znaczenia wszystkich znaków uwydatniających czytelnikowi deklamacyjną pełnię wypowiedzi, jak wyraźnie pragnął już wówczas związać to, co w zapisanym tekście słyszał, z tym, co w wyobraźni swej widział — niech zaświadczy następujący fragment z wykładów paryskich. Mówiąc w r. 1841 o staropolskiej elokwencji gawędowej Paska, podsuwa taką oto propozycję znaków uzupełniających tekst pisany:

Ażeby tak pisać, trzeba było żyć owym życiem ruchliwym i pełnym przygód, trzeba by nawet nosić ówczesny strój. Gdyby ogłaszano wydanie *Pamiętników* ze sztychami, zamiast kropek i przecinków, bezużytecznych w utworze, gdzie nie masz regularnych okresów ani zdań, należałoby wprowadzić np. jakieś znaki, które by oznaczały gesty mówcy, wskazywały, że w tym miejscu podkreca węża, w tym dobywa korda, bo gest taki zastępuje czasem słowo, wyjaśnia zdanie³⁹.

³⁹ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*. Kurs II, wykład 3. D 10, 41.