

PIOTR CHLEBOWSKI Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

**„VADE-MECUM” – U ŹRÓDEŁ SPOTKANIA Z TEKSTEM**

Cyprian Norwid, VADE-MECUM. TRANSLITERACJA AUTOGRAFU. Opracował i wstępem opatrzył Mateusz Grabowski. (Recenzent: Józef Fert). Łódź 2018. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, ss. 230.

Publikacja przygotowana i opracowana przez Mateusza Grabowskiego ma walor dokumentacyjny. Przynosi pierwszą kompletną transliterację autografu *Vade-mecum* i stanowi nieocenioną pomoc – nie tylko dla wydawców, edytorów czy tekstologów w ich studiach nad Norwidowskim zbiorem, ale również dla filologów oraz historyków literatury – w sztuce interpretacji poszczególnych jego ogniwi. Wydanie transliteracyjne autografu *Vade-mecum* jest – z uwagi na jego historię i postać – niezwykle istotne, a zarazem stanowi niemałe wyzwanie badawcze i edytorskie. Wygląd obiektu odsłania jego złożone i skomplikowane dzieje. Dzieło to bowiem przechodziło różne koleje losu jeszcze za życia Norwida. Przygotował on czystopisowā, starannā redakcję *Vade-mecum*, gdy od oficyny Brockhousa (1865–1866) dostał propozycję wydrukowania tomiku, ale tekst nie ukazał się za życia poety. Edytor wycofał się ze swojej propozycji. W ciāgu następnyc̄ch lat Norwid bezskutecznie starał się o publikację zbioru, poszerzając formułę wydawniczą, jak można przypuszczać, o inne teksty, np. o tragedię *Tyrtej*, o *Aktora*. Najprawdopodobniej teŹ o poemat *A Dorio ad Phrygium*. Zmieniał się teŹ wyglād autografu *Vade-mecum*. Pierwotnie był to dośc̄ starannie zapisany czytelny pismem kodeks – dzieło skończone. JednakŹe jego stan aktualny rōŹni się od tej wyjściowej, pełnej wersji, wysłanej do lipskiego wydawnictwa, nie tylko z powodu licznych i powaŹnych przerōbek i zmian tekstowych. OtōŹ w stosunku do stanu pierwotnego obecny autograf ma zasadnicze braki, które trudno wyjaśnić. Czy karty z tekstami usuwał poeta, który po nieudanych staraniach wydawniczych wykorzystywał zawarte w kodeksie zapisy, poŹytkował je w innych miejscach, czy teŹ za owe ubytki odpowiadają inne osoby? A moŹe zmiany wprowadzono juŹ po śmierci Norwida? Trudno jednoznacznie orzec przy braku stosownej dokumentacji. Dośc̄ powiedzieć, Źe w rękopisie ubyc̄ły karty, na których pierwotnie znajdowały się utwory o numerach porzādkowych (kaŹdy bowiem z tekstów miał taki numer w *Vade-mecum*): XXI–XXIII, XLVI–XLVIII, LVIII, LXIV–LXVII, LXXVI. Dwa wiersze (XXXIII i LIV) przepadły wraz z oderwanymi od zasadniczego kodeksu kartami z ich tekstem. Osiem utworów zachowało się we fragmentach: pozbawione zostały albo poczātku, albo końca, albo śródka. Nadmierny teŹ, Źe jedynie nieliczne wiersze z *Vade-mecum* doczekały się publikacji za życia poety. Z tym niecodziennym stanem rękopisu, który z biegiem lat stał się zdekompletowanym brulionem, wiāŹe się zasadnicze wyzwanie, z jakim mierzy się kaŹdy edytor próbujący wydać Norwidowe *Vade-mecum*.

Pierwsze pytanie, które naleŹałoby postawić po zapoznaniu się z publikacjā Grabowskiego, dotyczy charakteru oraz zakresu przeprowadzonej transliteracji. W ogōlnych zasadach czytamy: „Przygotowana transliteracja opiera się na lekturze skanów autografów *Vade-mecum* udostępnionych przez Bibliotekę Narodowā” (s. 19).

Dalej edytor skrupulatnie wylicza przyjęte reguły respektowania zjawisk graficznych przekazu rękopiśmiennego *Vade-mecum*. Już na wstępie uderza fakt, że Grabowski, pracując z tekstem, nie korzystał bezpośrednio z autografu, posiłkując się bardzo dobrej jakości skanami, zamieszczonymi na „stronie internetowej Cyfrowej Biblioteki Polona” (s. 19, przypis 1). Oczywiście, posługiwanie się skanami przy transliteracji (ale też w odmiennych badaniach nad źródłami rękopiśmiennymi) wiąże się z niezaprzeczalnymi walorami: możliwością znacznych powiększeń wyrazów, liter, swobody w zakresie porównań innych miejsc przekazu lub innych przekazów autorskich, wszelkiego typu zestawień, o które dość trudno przy pracy w trybie tradycyjnym. Jednakże autopsja ma momenty przewagi nad najlepszymi i najdoskonalszymi obiektami cyfrowymi: obcowanie z autentycznym dokumentem pozwala bez błędu określić rzeczywistą barwę atramentu (także kredek), właściwości przedmiotowe pisma i papieru, zwłaszcza gdy musimy ocenić i wskazywać, czy dana kropka bądź kreska stanowią lub nie efekt „przebicia” z drugiej strony karty. Nie sądzę przy tym, aby takie były założenia edytora – niechęć współczesnych bibliotekarzy i kustoszy, niechęć, dodajmy, instytucjonalna (oczywiście, nie pozbawiona obiektywnych racji) musiała zapewne stanąć na przeszkodzie zamierzeniom Grabowskiego. Szkoda tylko, że nie poinformował on o tym czytelnika.

Inną jeszcze kwestią związaną z przytoczoną deklaracją jest brak wskazania, na jaki typ transliteracji zdecydował się edytor. Na podstawie przyjętych zasad możemy pośrednio wywnioskować, że chodzi tu o transliterację bezwzględną. Taka transliteracja oddaje literę za pomocą litery, znak – za pomocą znaku. Przykładem tego typu pracy może być Mickiewiczowska edycja części III *Dziadów*<sup>1</sup>. W odróżnieniu od transliteracji bezwzględnej transliteracja względna nie zmierza do ścisłego oddania zapisu autorskiego litera w literę. Wszędzie tam, gdzie bez żadnej wątpliwości możemy odczytać intencję poety, to ona właśnie, a nie formalny wygląd znaku (stanowiącego rodzaj zastępnika znaku właściwego), okazuje się przy wiernym odtwarzaniu zapisu ważniejsza od jego faktycznego wyglądu. Przykładem tego typu transliteracji jest chociażby 2-tomowe opracowanie *Wierszy Adama Mickiewicza w podobiznach autografów* przygotowane przez Czesława Zgorzelskiego<sup>2</sup>.

Stan rękopisu *Vade-mecum*, jego wielowarstwowa struktura, zawierająca części kaligraficzne i późniejsze części brulionowe, staje się niemalym wyzwaniem badawczym i edytorskim, zwłaszcza w trakcie prowadzenia działań dokumentacyjnych. Publikacja Grabowskiego to niemal benedyktyńska praca. O ile w przypadku warstwy kaligraficznej rzecz wydawać się może niezbyt skomplikowana, o tyle w odniesieniu do warstwy brulionowej przekazu zabiegi edytorskie i towarzysząca im potrzeba wierności są trudne do rygorystycznego przeprowadzenia. Wymagają cierpliwości oraz szczególnych predyspozycji. Wydawca stale działa pod presją rozterki poznawczej. Skreślenia, nieczytelne zmiany, słowa ledwie zaznaczone początkowymi literami, krzyżowanie się zapisów różnych warstw tekstu, zaniedbania w uwidacznianiu zmiękczeń, końcówek, interpunkcji – to tylko drobny wykaz pro-

<sup>1</sup> A. Mickiewicz, *Dziadów część III*. Oprac. ed. Z. Stefanowska, współpr. M. Prussak. T. 1: *Podobizny autografów*; t. 2: *Transliteracje, komentarze*. Warszawa 1998.

<sup>2</sup> *Wiersze Adama Mickiewicza w podobiznach autografów*. Oprac. Cz. Zgorzelski. Cz. 1: 1819–1829. Wrocław 1973; cz. 2: 1830–1855 (1998).

blemów, które pojawiają się przy mozolnym deszyfrowaniu tekstów. Ale nawet w warstwie czystopisowej rzeczy przekreślone czy przerobione na inne są niemalym wyzwaniem, a przecież zasada transliteracji niejako obliuguje opracowującego do filologicznego działania.

Czasami trudności wiążą się z lokalizacją dopisków – oczywiście, brulionowych (powyżej wersu, poniżej wersu, na marginesach *etc.*). Pod tym względem dokumentacja tekstologiczna przygotowana przez Grabowskiego może zostać uznana za wzorcową, znaczna zaś liczba nowych, zupełnie nieraz zaskakujących odczytań tekstu (zwłaszcza bardzo nieczytelnych fragmentów, nadpisywanych ponad fragmentami kaligraficznymi lub na nich) bez wątpienia wzbogaca naszą wiedzę na temat rękopisu *Vade-mecum*. Przywołajmy tu jako przykład dwuwiersz strofy 5 *Sieroctwa*: „Gdyby marzenia brać za nędzne franki / I jako struny wielkiej harfy jakiej”, który edytor umieszcza między wersem: „Dwie, a tak błogie, mając opiekunki” a „Gdyby, **glób**<sup>3</sup>, niebył ramieniem piastunki” (s. 77). Dotychczas błędnie wskazywano lokalizację tego fragmentu. Jak podaje Grabowski, w autografie poeta skreślił cały wers drugi wspomnianej strofy 5. Wprowadził niebieską kredką łuk łączący skreślony fragment z dopiskiem do wiersza *Sieroctwo* (s. 224). Nie mógł – z uwagi na brak wolnego miejsca – usytuować poprawek obok tekstu wiersza, zapisał je więc poniżej ostatniego wersu *Wakacji*, na tej samej stronie. Następnie nowe dwie linijki „połączył niebieską kreską ze wspomnianym dopiskiem pod ostatnim wersem *SIEROCTWA*” (s. 224). A zatem Grabowski: po pierwsze, zaproponował inną od dotychczasowych lokalizację dodanych dwu wersów; po drugie zaś, odczytał w całości wspomniany dystych. O ile ta nowa lokalizacja oraz zupełnie nowe odczytanie dystychu, zwłaszcza zaś rzeczownika liczby mnogiej „marzenia”, przekonuje, o tyle odczytanie wyrazu z górnego marginesu strony („macochy”) oraz usytuowanego poniżej strofy 5, ale przed tekstem *Wakacji*, słowa „monety” należy uznać za wielce wątpliwe lub problematyczne. Odmiennym przykładem może być brulionowa redakcja *Ciemności* (do sprawy zasadności poszczególnych wersji oraz ich rozwarstwiania w pracy translacyjnej przyjdzie dalej powrócić), gdzie ostatni wers strofy 3 edytor odczytuje: „dałeś jej – widzisz jak płonie!..” (s. 57), podczas gdy badacze i edytorzy inaczej rozumieli tę frazę. Krzysztof Kopczyński w swej interpretacyjnej próbie notował: „dałeś ją – widzisz, jak płonie!”<sup>4</sup>; a Józef Fert w edycji krytycznej *Vade-mecum*: „Dałeś już ⟨?⟩, widzisz ⟨?⟩, jak płonie!...”<sup>5</sup>. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w strofie następnej. W werse drugim w opracowaniu Grabowskiego czytamy: „Który im chwili skąpisz marniej” (s. 58), a u Ferta: „Który im ⟨?⟩ chwili ⟨- - -⟩ marniej”<sup>6</sup>. Nie zawsze jednak odczytania – zwłaszcza te nowe – mają charakter progresywny względem poprzedników,

<sup>3</sup> W cytatach z *Vade-mecum. Transliteracji autografu*, podobnie jak M. Grabowski, boldem znaczone słowa zanotowane przez Norwida pogrubionym atramentem, linią ciągłą miejsca podkreślone przez poeetę, natomiast kursywy użyto w przypadkach, kiedy edytor odróżnić chciał swój tekst od tekstu poety (chodzi o przypisy). Spacją oddano fragmenty zapisane w omawianym wydaniu jaśniejszą czcionką, sygnalizując w ten sposób błąd atramentu.

<sup>4</sup> K. K o p c z y ń s k i, *Próba interpretacji wiersza „Ciemność”*. „Studia Norwidiana” t. 5/6 (1987/88), s. 127.

<sup>5</sup> C. N o r w i d, *Vade-mecum*. Oprac. J. F e r t. Lublin 2004, s. 249.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 250.

w wielu miejscach (co należy uznać tu za bardzo cenne) Grabowski bywa ostrożny i zarazem krytyczny wobec wcześniejszych wydawców. W strofie 4 tego samego wiersza (ciągle mówimy o wersji brulionowej przekazu) czytamy: „Podobnie są <w y r a z n i e c z y t e l n y> o! człowieku” (s. 58). Poprzedników cechowała w tym przypadku większa doza pewności (choć nie bez zastrzeżeń). Kopczyński notuje zatem: „Podobnie są pieśni o! człowieku”<sup>7</sup>, Fert zaś (ze znakami zapytania) proponuje jeszcze inne rozwiązanie: „Podobnie są pieśni <?> o! człeku <?>”<sup>8</sup>.

Trzeba zwrócić uwagę, że decyzje w sprawie nowych odczytań niektórych fragmentów tekstów brulionowych wydają się na ogół słuszne, nie pozbawione przy tym precyzji i niezbędnej akrybii. W sensie edytorskim i tekstologicznym należy uznać je za najbardziej spektakularne i uderzające w całej publikacji. Deszyfracje tekstowe i towarzyszące im decyzje filologiczne sformułowane są bez śladu nonszalancji oraz lekceważenia tradycji edytorskiej. Wręcz odwrotnie, Grabowski próbuje podchodzić do pracy swoich poprzedników z pełnym szacunkiem i respektem, co oczywiście nie przeszkadza mu w wyprowadzaniu słusznej, wyważonej krytyki.

Jak dalece edytor stara się być solidarny z tekstem autografu, niech świadczy fakt, że badacz odnotowuje skrupulatnie kolory, którymi Norwid zapisywał wyrazy, znaki, cyfry, stosował także podkreślenia i skreślenia. Spotykamy tu zatem liczne przekreślenia oddawane za pomocą odpowiednich linii granatowych, czerwonych lub szarych, nie brak też w tekście fragmentów zaznaczonych jaśniejszym drukiem, sygnalizujących błąd atramentu. Należałoby jednak przy okazji zapytać: czy mamy w tych przypadkach do czynienia z innym rodzajem atramentu, czy może z efektem działania okoliczności, które doprowadziły do reakcji utleniającej pewne miejsca na powierzchni karty? Niejaki opór budzi także sposób oddawania rękopiśmiennych skreśleń poprzez skreślenia drukowane. Dotychczas w praktyce edytorskiej badacze operowali – uwidaczniając granice skreślonych fragmentów – odpowiednimi znakami, np. tzw. nawiasem rozwartokątnym < >. Graficzne oddawanie skreślenia poprzez skreślenie nie przyczynia się do jasności i czytelności przekazu. Taka nadmierna i trudna do uzasadnienia akrybia w założeniu ma prowadzić do całkowitego odwzorowania stanu rękopisu, co wszakże nie jest celem transliteracji. Że edytorowi zależy na ścisłym odwzorowaniu graficznego wyglądu przekazu, świadczy różnicowanie (uwarunkowane zapisem w autografie) wysokości i przestrzennego położenia przekreślenia: czasem Grabowski sytuuje je w symetrycznym środku słowa, innym razem przekreśla górne strefy, jeszcze innym zaś stara się pozostawić nieprzekreśloną jedną lub dwie litery w wyrazie albo w grupie wyrazów.

Kwestia zacierania granic między transliteracją a transgrafią to jeden z tych zasadniczych elementów przyjętej przez Grabowskiego strategii, które należałoby poddać dyskusji, a nawet krytyce filologicznej. Jaki jest cel tego typu zabiegów? Czy transliteracja powinna dążyć do wiernego odwzorowania rękopisu? Trudno oderwać ową czynność od zabiegów edytorskich lub też interpretacyjnych. Może zamiast odwzorowywać wygląd autografu w druku, warto by było większą część elementów graficznych, jak linie, kreski, przekreślenia większych fragmentów tekstu, oddawać w komentarzach? Ale ogromne wątpliwości, z punktu widzenia oma-

<sup>7</sup> Kopczyński, *op. cit.*, s. 127.

<sup>8</sup> Norwid, *Vade-mecum*, s. 250.

wianej tu problematyki, budzi – uznawana przez opracowującego za wartość edytorską – wielowariantowość, więcej jeszcze: prezentowanie owej wielowariantowości w publikacji (stanowiącej przecież transliterację autografu), która ma w założeniu, przypomnijmy, oddawanie litery literą, a znaku znakiem. Każdy akt rozwarstwienia tekstu, operowania jego wariantowością staje się tu domeną interpretacji, gestem spoza porządku czynności, jakie narzuca nam przyjęty typ wydania. Oczywiście, zapisy alternatywnych rozwiązań mogłyby pojawić się w warstwie komentarza<sup>9</sup>, ale ich występowanie w strefie tekstu głównego budzi opór. Zwracam przy tym uwagę, że we wspomnianej edycji mamy do czynienia nie tylko z odróżnianiem wariantów kaligraficznych od brulionowych, lecz z rozwarstwianiem wariantów w obrębie brulionu (np. w przypadku *Ogólników*, *Addio! czy Ciemności*). A przy tym motywacje owych dyferencji nie przekonują – jak choćby objaśnienie dotyczące *Ogólników*. Czytamy w komentarzu:

Dynamika autorskich poprawek pozwala postawić tezę, że pomiędzy redakcją kaligraficzną a ostateczną redakcją brulionową poeta przygotował jeszcze jedną korektę tekstu (stanowiąca etap pomiędzy pierwszą i ostatnią wersją autografu utworu), którą ostatecznie zarzucił. [s. 216]

Czy owa dynamika łączy się z odmiennym narzędziem zapisu? A może chodzi o znaczenia lub stylistykę? Przy tak szczegółowych rozróżnieniach dopominałbym się o dogłębniejszą analizę i przede wszystkim argumentację, sięgającą do podstaw semantycznych. Granica wersji stanowi granicę semantyczno-stylistyczną przekazu. Oczywiście, próbę wychwycenia wielowarstwowości tekstu można całkowicie i w pełni zrozumieć, choć kłóci się ona – powtórzmy raz jeszcze – z narzuconymi przez edytora trybem i zakresem przyjętych czynności wydawniczych. Widziałbym wyjście z tej trudnej sytuacji w wykorzystaniu nakładek kalkowych na tekst kaligraficzny. Owe nakładki – z brulionowymi poprawkami – można byłoby wyróżnić ze względu na materiał zapisu: oddzielne np. dla niebieskiej kredki (dominującej), oddzielne dla ołówka.

W podejmowanych przez edytora próbach zapisania wariantów wierszy w strefie tekstu głównego widać inną, jeszcze motywację. Grabowski odsłania ją w *Uwagach wydawcy*: chodzi o perspektywę wielowariantowości wierszy w *Vade-mecum*, która zakłada zarazem komplementarność i aksjologiczną równorzędność wersji. Edytor podkreśla, że jako pierwszy tę perspektywę dostrzegł i realizował Juliusz Wiktor Gomulicki, a później rozwijał Józef Fert. Warto wszakże zwrócić uwagę, iż wbrew tym jednoznacznym i zdecydowanym przeświadczeniom Gomulicki nie „włączył do tomu na równych prawach pierwotnych i ostatnich redakcji poszczególnych wierszy ze zbioru” (s. 18) we wszystkich swoich wydaniach. Tak stało się w 2-tomowej edycji *Dzieł zebranych* z r. 1966, lecz w przypadku *Pism wszystkich* rezerwował dla nich miejsce w *Dodatkach*<sup>10</sup>. Podobnie rzecz ma się z wydaniem Ferta: warianty

<sup>9</sup> Najpewniej właśnie komentarz byłby tutaj dobrym i bezpiecznym miejscem na eksponowanie poszczególnych faz kształtowania się tekstu, wraz z dokumentacją edytorską (historią wydań i proponowanych różnych realizacji). Przykładem takiego rozwiązania – zastosowanego przez Grabowskiego – może być przytoczony wykaz prób, jakie podejmowali edytorzy (J. W. Gomulicki, Z. Jastrzębski, S. Makowski, J. Fert) przy rekonstrukcji nowej czwartej strofy *Ogólników* (s. 217).

<sup>10</sup> Osobną kwestię stanowi podstawa edycji *Vade-mecum* przyjęta w wydaniach Gomulickiego: trudno określić, czy jest nim tekst kaligraficzny, czy też pełny tekst łącznie z brulionowymi poprawkami

wierszy w tekście głównym pojawiały się w edycjach zbioru w seriach „Biblioteka Narodowa” oraz „Skarby Biblioteki Narodowej” (pod auspicjami Ossolineum). Ale już w wydaniu krytycznym *Vade-mecum* z 2004 r. umieszczono je w komentarzach, co stanowiło sygnał, że istnieją jednak przekazy kanoniczne tekstu i przekaz wtórny<sup>11</sup>. Zresztą wybór podstawy obligował edytora do takich działań. Trudno bowiem przypuszczać, aby wola poety było publikowanie równoległych wersji tekstów wierszy. Wersja kaligraficzna *Vade-mecum* – wysłana do Brockhousa – zupełnie przeczy takim przeświadczeniom.

Mowa była przed chwilą o komentarzu. Spróbujmy jeszcze przyjrzeć się jego strukturze. Otóż wątpliwości budzi usytuowanie i rozwarstwienie uwag edytora: zarezerwowano dla nich miejsce nie tylko w przypisach (poniżej tekstu głównego), lecz również na końcu publikacji. Wydaje się, że tego typu rozbieżność nie służy dobrej komunikacji. Może nawet dezorientować odbiorcę. Trzeba jednakże przyznać, iż na ogół komentarze Grabowskiego są czytelne i dość sprawnie napisane. Ale z kolei wstęp ma chyba zbyt ascetyczny charakter, do tego zaś skupia się głównie na referowaniu znanych od czasu Wacława Borowego (a później pogłębianych w studiach Gomulickiego i Ferta) ustaleń genetyczno-historycznych: faz powstawania zbioru, stanu autografu, jego przemianach i przekształceniach. Mniej uwagi poświęca się tu natomiast kwestiom tekstologicznym, jak np. charakterowi pisma poety, nawykom graficznym i także specyficznym cechom tegoż pisma, chociażby interesującej i zawiłej przecież interpunkcji. Problemów dopominających się jakiegoś szerszego omówienia napotykaemy w toku lektury znacznie więcej. Komentarze wydają się potrzebne tym bardziej, że obcujemy z przekazem niełatwym, poddawany procesowi zmian rozciągniętych w czasie.

Jeśli zaś chodzi o zasady transliteracji przyjęte w recenzowanej pracy, na ogół nie budzą one sprzeciwu. A zatem w pełni akceptowalne okazuje się uwzględnianie przez edytora dodatkowych zmiękczeń w wyrazach, jak np. „wśi”, „księga”, „ognisko”, „ciemnej”, „cnoćie” *etc.* Podobnie rzecz ma się z pogrubieniami słów, zapisami z wykorzystaniem majuskuł, podkreśleniami czy prezentowanie niedokładności tychże podkreśleń; także z zachowywaniem wariantności łączników międzywyrazowych: kropek średnikowych, tzw. podwójnego dywizu (znaku równości). Dodajmy, że ostatni z wymienionych znaków stosowany był przez Norwida w funkcji sygnału przeniesienia części słów: edytor i w tym przypadku zachował jego pierwotną postać graficzną. Większe wątpliwości budzi decyzja o zachowaniu tzw. długiego /, występującego u Norwida niemal wyłącznie przy podwojeniach tej litery – regularnie jako

---

mi. W tej materii edytor nie odznacza się konsekwencją. Raz bowiem uznaje za ostateczny tekst kaligraficzny autografu, poprawiony, brulionowy zaś – za nową redakcję jakiegoś wiersza, natomiast innym razem odwrotnie: kaligraficzny za nieaktualny, a ten poprawiony za ostateczny. Jakże są kryteria tych dziwnych i niecodziennych rozwiązań? Trudno wydedukować. Można odnieść wrażenie, że decyduje o nich wola edytorska, uzbrojona jedynie w słuch poetycki, nie zaś w stosowne *argumentum philologicum*. Obszernie pisał na ten temat K. G ó r s k i w 1962 r. na łamach „Rocznika Literackiego” – w formie krótszej, a w kilka lat później w „Pamiętniku Literackim” (1965, z. 2) w postaci obszerniejszej opublikował bardzo krytyczną recenzję edycji *Vade-mecum* w opracowaniu Gomulickiego.

<sup>11</sup> Fert we wspomnianej edycji określił jednoznacznie, że za jej podstawę przyjmuje wersję kaligraficzną autografu.

druga z tych spółgłosek (np. „Rosfyi” czy „rasf”). Dość znamienne, że np. Zgorzelski zrezygnował w swoim opracowaniu *Wierszy Adama Mickiewicza w podobiznach autografów* z respektowania znaku przy zwiększonym w stosunku do Norwida repererację jego graficznych ekwiwalentów. U Mickiewicza bowiem *f* sygnalizuje zarówno podwojenie spółgłoski, jak i pojedyncze *s* lub spółgłoskę *sz*<sup>12</sup>.

Grabowski natomiast zupełnie nie dostrzega u Norwida istotnego problemu zapisu *k* (*K*). A przecież – jeśli chodzi o manuskrypty poety – to jedna z zasadniczych trudności, z jakimi styka się każdy edytor. Otóż twórca *Quidama* stale zapisywał tę literę tak, jakby była ona dużą literą. W przypadku słów, nazwijmy je: neutralnych, nie mamy problemu z rozstrzygnięciem, czy to mała czy duża litera. Naturalnie, kiedy litera *k* wypada w środku wyrazu, sprawa wydaje się oczywista. Przykładem może być słowo „zakłętych” z wiersza *Vade-mecum*: „Niewiast zakłętych w umarłe formuły” – *k* jest w autografie w sposób dostrzegalny powiększone. Podobnie rzecz ma się z wyrazem „Spotkałem” z wiersza następnego. Sprawa się komplikuje wówczas, gdy *k* wypada w nagłosie lub gdy towarzyszą mu inne wyróżnienia, jak podkreślenia czy wytłuszczenia, także zapis powiększonymi literami całego wyrazu. I znów ograniczmy się do wskazanego już wiersza. Oto w jednym z fragmentów napotykaemy pejoratywne sformułowanie zapisane powiększonymi (pogrubionymi literami) oraz podkreślone atramentem „**Katy!**..” (s. 36). Ewidentnie edytor popełnił błąd, trudno bowiem sobie wyobrazić, aby nagłosowe *k*/*K* miało cokolwiek uwznioślać, powiększać, uwypuklać, słowem: rezonować aksjologicznie w sensie pozytywnym. Wręcz odwrotnie, choć wspomniany wyraz został uwypuklony zgrubieniem i podkreśleniem, to zarazem niesie on ładunek negatywnych jakości semantycznych („Pytać was, niechcę i nieracze”, s. 36), a do tego, gdy przyjrzymy się samej literze, to boczna kreska, biegnąca ukośnie ku górze od tzw. łaski, jest – pomimo manierecznego i charakterystycznego dla Norwida ciężenia ku powiększeniu – dość nisko zakończona, co zdradza intencję autorską.

Dodam dla porządku, że Gomulicki w *Pismach wszystkich* widział tu małe *k*, Fert zaś w swoich edycjach *Vade-mecum* zastosował kapitaliki (sygnalizując w ten sposób multiplikację wyróżnień wyrazu: wytłuszczenie i podkreślenie), co niejako uwolniło go od rozstrzygania na rzecz małej bądź dużej litery<sup>13</sup>. Natomiast dość złożoną sytuację mamy z dużym *K* / małym *k* w słowie „Krzyż/krzyż” w wierszu *Stolica*. Jest to symbol otwierający i zamykający obrazowanie – umieszczony w strofie pierwszej i ostatniej. W obu przypadkach słowo to wyróżnione zostało podkreśleniem, a w wersji końcowym ostatniej strofy poeta uzbroił je dodatkowo w wykrzyknik. Grabowski jednoznacznie odczytuje dużą literę, podążając za interpretacją Ferta. Gdy zajrzemy z kolei do wydania Gomulickiego *Pism wszystkich*, zobaczymy, że wspomniane strofy rozpoczynają się minuskułami. W interpretacji nie pomagają podkreślenia wyróżniające. Zestawienie niektórych wyrazów z sąsiednich wersów świadczy za formą minuskułową, np. „stoików”, „którymi”; ale już słowo „kota” nie stanowi dobrego materiału porównawczego. Dlaczego? Otóż nietypowo dla zapisów Norwidowskich ma jednoznacznie małe, a może wręcz pomniej-

<sup>12</sup> Zob. np. *Wiersze Adama Mickiewicza w podobiznach autografów*, cz. 2, s. 11.

<sup>13</sup> Trzeba też zaznaczyć, iż zapis tego wiersza w odmianach tekstu świadczy, że Fert interpretował ów zapis, przyporządkowując mu małą literę.

szone *k* w nagłosie w stosunku do pewnej stałej praktyki poety. Dyskusyjną co do statusu – małą lub dużą literą – sytuację ortograficzną wyrazu „krzyż” Gomulicki postanowił ujednolicić, biorąc za wzorzec jednoznaczny i nie budzącą wątpliwości formę zapisu tego rzeczownika z wersu ostatniego.

W transliteracji dokonanej przez Grabowskiego martwi nie tyle błąd odczytu – oczywisty w przypadku „krzyża” ze strofy ostatniej, zupełnie zaś nieoczywisty w przypadku strofy pierwszej – ile całkowity brak refleksji nad tym zagadnieniem w uwagach wstępnych lub w komentarzu. Jeśli chodzi o inicjalne *k*, w autografach Norwida mamy do czynienia ze znaczną dozą wątpliwości: edytora stale trawi dylemat właściwego rozpoznania, braku pewności dokonanego wyboru. Przykładem może być rzeczownik „kijem/Kijem” z wersu „Kijem/kijem was zgodzę” (s. 89) z *Saturnaliów* (Grabowski skłania się ku dużemu *K*); „kościół/Kościół Triumfu” z *Cnót-oblicza* (s. 122) (odczytuje także jako duże *K*); „Kochać/kochać” z wersu „Kochać/kochać Ludzkości, nieumie!” z wiersza *Tajemnica* (s. 131) (edytor jednoznacznie uznaje tu duże *K*); finalnie sarkastycznie brzmiące „Karły!/karły!” z *Wielkich słów* (s. 157), rozpoznane przez Grabowskiego jako zapis dużą literą (identycznie u Gomulickiego; ale dla porównania w edycji Ferta mamy inicjalną minuskułę) czy znów „kolumnade-/Kolumnade-” w konstrukcji „kolumnade=nudów” oraz w wersji następnym „Kaprysów-/kaprysów-” w konstrukcji „Kaprysów=przedsię-nia” – oba przykłady pochodzą z tekstu *Źródło* (s. 173). W pierwszej sytuacji Grabowski zdecydował się na małą literę, w drugiej – na dużą, choć różnice nie są bynajmniej oczywiste i pewne, by tak znaczących odmienności (przy komplementarnych i dość podobnych sformułowaniach) nie wyposażyć chociaż w zdawkowy komentarz. Dodam, że Gomulicki i Fert zastosowali w obu przypadkach zapisy małą literą. Przytaczam tu tylko wybrane przykłady, skala wahań związanych z zapisami dużego lub małego inicjalnego *k/K* w *Vade-mecum* jest większa, dużo większa. Problem to zresztą znacznie szerszy: nie odnosi się bowiem wyłącznie do tego zbioru, lecz rozciąga się na pokaźną część Norwidowskich manuskryptów. Jedynie w kilku dosłownie miejscach Grabowski sygnalizuje wątpliwość. Dotyczy to np. rzeczownika „Kraju” z wiersza *Narcyz* oraz „Kuchcik” z wiersza *Naturalia*. W obu przypadkach edytor decyduje się na użycie dużej litery, ale na s. 69 w przypisie 1 słusznie zaznacza: „lekcja niepewna, możliwe również: *kraju*” (odpowiednio w drugim z tekstów: „*kuchcik*” ⟨s. 71, przypis 1⟩).

Podobny problem to zapis inicjalnego *I/J* w takich wyrazach jak np. „Ironja/Ironja”. Prawdopodobnie są to oboczności, utrwalające liczne niekonsekwencje Norwidowej ortografii. Trudno i tu jednoznacznie rozsądzić, czy poeta chciał utrwalić zapis długiego *J* czy krótkiego *I*. Wydaje się, że i w tym przypadku edytor zbyt bezceremonialnie i zbyt pewnie rozstrzyga wątpliwości. Przykładem może być komentarz towarzyszący transliteracji tytułu wiersza *Ironia*:

Józef Fert rekonstruuje tytuł autografu jako *IRONJA* (lekcja: *Ironja*) [...]. Dokładna lektura rękopisu ukazuje jednak, że lekcia *Ironia* (w niniejszym wydaniu wielka litera *I* zapisywana jest jako *J*, zob. *Zasady transliteracji*) jest poprawniejsza. W autorskim zapisie pierwsza i piąta litera tytułu są takie same. W samym utworze leksem *ironia* pojawia się czterokrotnie (trzykrotnie w dopełniaczowej formie *ironii*). W tej samej formie leksem pojawia się w liście poetyckim *Do Walentego Pomiana Z...*, wieniecącym tom VM [*Vade-mecum*]. Konsekwentny zapis dopełniaczowej formy *ironii* może jednak dowodzić poprawności obu lekcyj: *Ironia* i *Ironja*. Wskazówka, która pozwoliłaby rozstrzygnąć ów problem, może kryć się w autografach innych utworów. W pierwszej scenie aktu drugiego *Pierścienia Wielkiej-Damy*



(Rkps BN II 6302) pojawia się ów leksem w formie biernikowej: „Kto inny, w ironię obróciłby”, zaś w autografie *Rzeczy o wolności słowa* (Rkps BN II 6316) poeta napisał: „J jest Jronia=czasów – obie się nie rodzą” (w. 829 [!]). Dlatego uznaję lekcję *Ironia* za poprawniejszą. [s. 99, przypis 2]

Przytoczone przykłady nie mają siły argumentacji decydującej. Forma zapisu inicjalnego *I* (lub *J*) w obu wskazanych przypadkach jest równie nierozstrzygalna i równie nieoczywista jak w autografie *Vade-mecum*. Dość powiedzieć, iż w *Rzeczy o wolności słowa* znajduje się – choć zdaję sobie sprawę, że to sąd wciąż subiektywny – wielka litera *I* zapisywana jako *I*, a nie *J*. Nie sądzę, aby Norwid we frazie „I jest” inicjalny łącznik zapisywał w formie dużej joty. Trudno z kolei zgodzić się z edytorem, iż „pierwsza i piąta litera tytułu są takie same”: piąta została wystylizowana na zapis z małym *j* (widać tu wyraźnie kropkę nad ogonkiem), co faktycznie wskazuje – a to także potwierdza wersja Ferta – że drugie *i* Norwid zapisywał jako *j*. W komentarzu drażni też termin „lekcja”, użyty w stosunku do zmian drobnych, pisownianych, zupełnie konwencjonalnych. W edytorstwie zarezerwowany jest on dla poważniejszych różnic, o znacznym ładunku odmienności: w zakresie brzmienia, przede wszystkim zaś semantyki. Muszę stwierdzić, iż nie rozumiem ostatniego zdania przytoczonego przed chwilą cytatu – chodzi o zapis: *Ironia*. Miałem wrażenie, że Grabowski dowodził raczej, iż nie jest to zapis (czyli: *Ironia*) zgodny ze stanem faktycznym autografu, za który uznawał *Jronję*. Może to tylko błąd literowy? Może? W końcu cały ten wywód jest nadmiernie skomplikowany, choć dotyka – moim zdaniem – sprawy dość prostej.

Edytor nie uchronił się przed błędami mniejszego kalibru. Są to rzeczy nie tak bardzo istotne, czasem wręcz drobiazgi, ale – jak sądzę – przy takiej pracy warte odnotowania (ograniczam się tu jedynie do wybranych przykładów). Na s. 44 w przypisie 2, odnoszącym się do w. 1 wiersza *Addio!*, czytamy: „jeśli wprowadzone ukośną niebieską kredką [...]” – oczywiście, chodzi tu o „kreskę”, a nie „kredkę”. Na tej samej stronie w przypisie 6 (dotyczącym ostatniego wersu strofy drugiej wiersza) Grabowski notuje: „*Ja*, – przecinek napisany niebieską kredką pod pytajnikiem, tym samym go unieważnia [...]”. Trudno wyobrazić sobie, aby przecinek został „napisany [...] pod pytajnikiem”, do tego zaś unieważnił go (nie tyle – jak sądzę – przecinek, co zapewne wola autorska). Zresztą zaimek osobowy „go” może się tu odnosić zarówno do przecinka, jak i do pytajnika.

I jeszcze jeden przykład ze s. 44. Tym razem z przypisu 9, dotyczącego cyfry VIII, sygnalizującej w formie reklamantu następny wiersz *Liryka i druk*, którego tekst (wraz z tytułem znajduje się na kolejnej karcie autografu): „Cyfra wraz z kropką napisane atramentem i pociągnięte niebieską kredką”. Chodzi oczywiście o czasownik „pociągnięte” (jego występowanie i użycie w niewłaściwej funkcji semantycznej jest niestety dość powszechne w komentarzach całej publikacji), którego stosowniejszym odpowiednikiem byłyby czasowniki „poprawione” lub „nadpisane”.

Niekiedy edytor ma problem z przestrzennym określeniem albo nawet usytuowaniem poprawek autorskich, co w przypadku pracy transliteracyjnej trudno bagatelizować. Przykładem może być przypis 5 na s. 75. Czytamy tu: „*Alisci* napisane pod skreślonym *Niestety*; *mniej* napisane pod skreślonym *mniej* [...]”. Oczywiście, trudno sobie wyobrazić, aby Norwid skreślił „*Niestety*”, a „pod” owym skreśleniem wstawił słowo „*Alisci*” oraz dokonał podobnej operacji z „*mniej*” (tu drobna uwaga – błąd literowy: powinno być „skreślonym *mniej*”). Wszystko staje

się jasne i logiczne, gdy zamiast przyimka „pod” użyjemy „poniżej”. Z kolei na s. 117 w przypisie 14 (odnoszącym się do jednego z wersów wiersza *Purytanizm*) czytamy: „mieszkanie – ie napisane pogrubioną czcionką”; nie musimy przecież szczególnie przekonywać, że w materii rękopiśmiennego przekazu nie mamy do czynienia z nośnikami znaków drukarskich, lecz z odręcznie zapisanym tekstem.

Drażnią także liczne, bardzo liczne określenia typu: „cynobrowy ołówek”, „malinowy ołówek”, „niebieski ołówek” albo nawet „szary ołówek”. Ołówek to ołówek. W przypadku pojawienia się kolorów możemy mówić wyłącznie o kredce (oczywiście, gdy nie mamy do czynienia z innymi materiałami, jak atrament czy farby). Dodajmy, że oprócz tych błędnych określeń edytor używa też poprawnych. Proszę zwrócić uwagę na s. 117, gdzie widzimy w komentarzach przypisowych prawidłowe formuły: „malinową kredką”, „niebieską kredką”. Ale tuż obok nich pojawiają się niewłaściwe zapisy: „niebieskim ołówkiem”, „szarym ołówkiem”. Za błąd uznałbym także – zwłaszcza przy tym typie pracy – odniesienie w przypisie 1 na s. 65 do edycji *Pism wszystkich*: „Inna redakcja utworu [chodzi o wiersz *Narczy*] znajduje się w poemacie *«A Dorio ad Phrygium»* wersy 225–252 [...]”. Bezwzględnie edytora obowiązuje wydanie krytyczne wskazanego tekstu, a nie popularnonaukowe. To pierwsze spotykamy oczywiście w tomie 3 *Dzieł wszystkich* poety<sup>14</sup>. Jako niewłaściwe trzeba potraktować również bardzo często pojawiające się w komentarzach określenie „nieczytelny”, odnoszące się do wyrazu lub grupy wyrazów. Już Borowy w przedmowie do edycji podobizny autografu *Vade-mecum* pisał, że to, co „wydaje się nie do odczytania przez jedno oko, może być szczęśliwie odczytane przez inne”<sup>15</sup>. Stąd ze słusniejszą racją należałoby zwrócić tu uwagę nie na „nieczytelność” przekazu, lecz na fakt „nieodczytania”. To zapewne niuans, ale niuans wielce znaczący.

Jeszcze kilkanaście lat temu trzeba by było wytknąć to, że tekst transliteracji *Vade-mecum* przygotowany przez Mateusza Grabowskiego pozbawiony został części dokumentacyjnej. Brak fotografii rękopisów w porównaniu z podobnymi edycjami tekstów Mickiewicza (przygotowanymi przez Stefanowską czy Zgorzelskiego) należałoby uznać za poważne uchybienie metodologiczne. Ale zmieniły się czasy i zmienił się charakter fototypii rękopiśmiennej. Obecnie mamy bowiem – za sprawą internetowego portalu Polona, należącego do Biblioteki Narodowej – powszechny dostęp do wysokiej rozdzielczości skanów *Vade-mecum*, stąd edycja podobizny jego autografu nie musi stanowić bezwzględnego komponentu tego typu prac.

Przedstawione uwagi i wątpliwości, także wytknięte błędy, nie zmieniają ogólnie dobrej oceny transliteracji *Vade-mecum* przygotowanej przez Mateusza Grabowskiego. Przede wszystkim należy podkreślić, że jest to praca pionierska nie tylko w odniesieniu do zbioru poetyckiego Norwida, ale również w odniesieniu do całej spuścizny poety. O ile bibliografia innych polskich poetów XIX wieku może poszczycić się tego typu pozycjami, o tyle w przypadku Norwida jest to rzecz nowatorska. Potrzeba prowadzenia takich badań wydaje się oczywista i nie wymaga chyba szczególnego uzasadnienia. Jest to przecież filologia w najbardziej podstawowym

<sup>14</sup> C. Norwid, *A Dorio ad Phrygium*. W: *Dzieła wszystkie*. T. 3: *Poematy*. 1. Oprac. S. Sawicki, A. Cedro. Lublin–Warszawa 2009, s. 382.

<sup>15</sup> W. Borowy, przedmowa w: C. Norwid, *Vade-mecum. Podobizna autografu*. Warszawa 1947, s. XXI.

i najważniejszym wydaniu – sięga bowiem do tekstu i jego zapisu, do formuł i wersji podstawowych. O błędy tu nietrudno. W edytorstwie i tekstologii nie popełnia ich tylko ten, kto nie podejmuje wyzwań.

Abstract

PIOTR CHLEBOWSKI John Paul II Catholic University of Lublin  
ORCID: 0000-0002-8285-9358

**“VADE-MECUM”—AT THE SOURCE OF MEETING THE TEXT**

The review is a discussion concerning an edition of the autograph transliteration of Cyprian Norwid's *Vade-mecum* prepared by Mateusz Grabowski—an invaluable help for textologists, philologists, literary historians, and Norwid scholars in their studies on the poetic collection's text. The reviewer attempts to disclose the researcher-editor's workshop, showing their substantial successes in striving with the complicated content matter of the autograph (a new reading of draft notes), but also unveils less numerable places that may be dubious or even arouse opposition (erroneous commentaries or improper management of the text's variants).