

# Modernizacja interpunkcji

# M w wersji pierwotnej *Nie-Boskiej komedii*

## Zygmunta Krasińskiego

[...] jak powabnie rzuca poeta między opadającą a wznoszącą się kurtyną ciągle nową harmonię tonów, która wprowadza nas w to, co nadchodzi. Te poetyczne intermezza godne są najwyższej uwagi. Ich istota jest całkowicie muzycznej natury, a za każdym razem stanowią uwerturę do tego, co ma nastąpić<sup>1</sup>.

Tak o epicko-lirycznych fragmentach *Nie-Boskiej komedii* pisał w 1848 roku niemiecki krytyk literacki Aleksander Jung. Na jego analizy powoływała się Maria Grabowska w swoich objaśnieniach do dramatu Zygmunta Krasińskiego w wydaniu Biblioteki Narodowej, twierdząc, że te swoiste uwertury muzyczne poprzedzające każdą z części utworu pełnią funkcję komentarza do fragmentów dramatycznych. Ich niezwykła muzyczność i rytmiczność wymagała, zdaniem Marii Janion (autorki wstępu do tego wydania), szczególnego podejścia do modernizacji interpunkcji dramatu: „Interpunkcja – jakkolwiek może nie zawsze konsekwentna – pełniła u Krasińskiego (jak zresztą i u innych poetów romantycznych) ważną funkcję ekspresywną, tym samym stawała się częścią dzieła. Wydawca zatem musi działać w zakresie modernizacji interpunkcji z dużą powściągliwością”<sup>2</sup>. Taka postawa wiązała się przede wszystkim z koniecznością zachowania wszystkich pauz w tekście, które – jako wyznaczniki akcentów rytmicznych – odgrywały często rolę swoistej rytmizacji tekstu. Podobną refleksję sformułował na ten temat Juliusz Kleiner:

Akty biograficznego dramatu, który kolejno ukazuje różne fazy życia bohatera, poprzedzone są wstępami; retoryczna, poetyczna liryka miesza się w nich z epiką; nadają one kompozycji charakter muzyczny niby uwertury donośnie brzmiące, których ton ma przeniknąć następujące po nich zespoły scen dramatycznych; każdy

ze wstępów jest osobistym głosem poety i jest pobudzeniem współtwórczej pracy czytelnika; tkwi w tym romantyczne mieszanie subiektywizmu z obiektywizmem i romantyczne łączenie różnych rodzajów poetyckich<sup>3</sup>.

Interpretatorzy *Nie-Boskiej komedii* byli zgodni co do wyjątkowej muzyczności i rytmiczności nie tylko epicko-lirycznych partii wprowadzających do poszczególnych części dramatycznych, ale także całego utworu. Niejednokrotnie zwracano uwagę na niezwykle zrytmizowanie prozy Krasińskiego, znamienne wydaje się w tym kontekście głos Konrada Górskiego:

Krasiński 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*<sup>4</sup>.

W stosunku do tak dużej świadomości kluźowego znaczenia rytmiki w utworach Krasińskiego, zwłaszcza w *Nie-Boskiej komedii*, zastanawiające wydaje się postępowanie wszystkich edytorów jednego z największych arcydzieł romantycznych w zakresie uwspółcześnienia interpunkcji – odbiegające znacznie od postulowanej przez Marię Janion postawy pełnej powściągliwości. Przeprowadzana przez nich modernizacja – sprowadzająca się do przyjęcia zasad interpunkcji składniowo-logicznej – niszczyła rytmiczność tekstu ukształtowanego w dużej mierze według norm retoryczno-intonacyjnych. Pewnym wytłumaczeniem takiego postępowania może być fakt, że wszystkie wydania *Nie-Boskiej komedii* opierały się na jej trzeciej edycji – poprawionej przez poetę i wydanej rok przed jego śmiercią, w 1858 roku. Poprawionej także pod względem interpunkcyjnym, należy przecież pamiętać, że właśnie w połowie XIX wieku w interpunkcji języka polskiego zachodzą ważne zmiany (zaczął już dominować system logiczno-składniowy). W trzecim wydaniu dramatu mamy zatem do czynienia ze swoistą interpunkcją mieszaną, ukazującą etap przejściowy przemian zachodzących w polszczyźnie. O ile modernizacja interpunkcji (choć w znacznie mniejszym zakresie niż w dotychczasowych wydaniach, w których edytorzy najczęściej nie znali umiaru w dopisywaniu, usuwaniu bądź zamienianiu znaków przestankowych)<sup>5</sup> w odniesieniu do edycji opartej na wydaniu trzecim może być uzasadniona, o tyle po-

dobne postępowanie w przypadku wydania, którego podstawę ma stanowić pierwodruk, byłoby nieporozumieniem.

Przekonanie to wiąże się ściśle z tezą o istnieniu dwóch wersji *Nie-Boskiej komedii*, które należy traktować jako dwa równorzędne warianty tekstu (pozostaje ona w sprzeczności z dotychczasowym postępowaniem kolejnych edytorów dramatu, którzy za podstawę tekstową przyjmowali jednak zawsze trzecie wydanie, poprawione i zaakceptowane przez autora, uznając je za ostatnią autentyczną wersję utworu)<sup>6</sup>. Krasiński stworzył bowiem tak naprawdę dwie *Nie-Boskie komedie*: romantyczną, młodzieńczą (napisaną w wieku dwudziestu jeden lat), zadedykowaną Joannie Bobrowej, jednej z pierwszych czytelniczek dramatu, wydaną w 1835 roku po raz pierwszy i dwa lata później po raz drugi, oraz późniejszą, poprawioną w dojrzałym wieku, opublikowaną rok przed śmiercią poety. Pierwodruk i drugie wydanie tak bardzo różnią się od trzeciej edycji dramatu, że można mówić o dwóch odmiennych utworach<sup>7</sup>. *Nie-Boska komedia* w wersji z pierwodruku i drugiego wydania była spójnym, *stricte* romantycznym zamysłem, w którym każdy element (dedykacja dla ukochanej, epigrafy poprzedzające

wszystkie części, zakończenie podkreślające wewnętrzne napięcie świata, wreszcie dominacja interpunkcji retoryczno-intonacyjnej odsłaniającej zrytmizowanie tekstu) odgrywał znaczącą rolę.

Wydaje się, że argumentem rozstrzygającym kwestię zasadności wydawania wersji pierwotnej *Nie-Boskiej komedii* jest właśnie problem interpunkcji. Pierwsza wersja dramatu powstała bowiem w czasie, w którym w języku polskim wciąż ścierały się odmienne tradycje związane z dwoma różnymi sposobami przestankowania: retoryczno-intonacyjnym i logiczno-składniowym<sup>8</sup>. Należy ją zatem traktować jako tekst podporządkowany zasadzie retoryczno-intonacyjnej, w którym interpunkcja służy do takiego rozczłonkowania strumienia mowy, jakiego pragnął autor w sytuacji odczytania na głos tekstu pisanego. Znaki przestankowe sygnalizują więc pauzy oraz powiązane z nimi spadki i wzniesienia głosów, co wyznacza rytmikę i intonację danego tekstu oraz rozgranicza intonacyjne jednostki. Dlatego często nie stawia się znaków oddzielających zdanie główne od zdań podrzędnych, oddziela się natomiast podmiot i orzeczenie, orzeczenie i dopełnienie oraz zdania współrzędne. Modernizacja interpunkcji wersji pierwotnej dramatu – wprowadzenie zasad przestankowania składniowo-logicznego – oznaczałoby wobec tego narzucenie tekstowi Krasińskiego zupełnie innego ukształtowania rytmiki i melodii zdania – zapewne takiego, jakiego autor by sobie nie życzył. Zdaniem Konrada Górskiego takie potraktowanie tekstu arty-

## Krasiński stworzył dwie *Nie-Boskie komedie*

stycznego jest jednoznaczne z wyrządzeniem mu krzywdy, modernizacja interpunkcji zmienia bowiem nierzadko także jego dźwiękowe ukształtowanie<sup>9</sup>. Wprowadzenie zasad interpunkcji składniowo-logicznej, czyli podzielenie tekstu według norm składniowych, zrujnowałoby zamierzone przez autora efekty rytmiczne<sup>10</sup>. Krzywdę wyrządzoną zrytmizowanemu tekstowi *Nie-Boskiej komedii* najlepiej obrazują poniższe przykłady, zaczerpnięte z pierwodruku oraz wydania jubileuszowego z 1912 roku (aby wydobyć różnice, zaprezentowano układ tekstu z podziałem na człony intonacyjne wyznaczone znakami interpunkcyjnymi) (zob. przykład 1).

W wyniku modernizacji interpunkcji (dodanie przecinka przed „widma”) zburzono gradację rytmiczną pierwszego zdania. Dynamiczne narastanie antykadencji zdania drugiego zostało osłabione przez rozbicie czwartego członu na dwie części, a gwałtowność kadencji – przez analogiczne rozdzielenie członu ósmego. W podobny sposób zaburzono gradację rytmiczną trzeciego zdania: w wyniku dodania przecinków rozbito skonstruowane przez poetę człony intonacyjne wyznaczające określoną melodię zdania. W rezultacie niezwykle dynamiczna, pełna wzrastającego napięcia (skonstruowanego także dzięki gwałtownym skokom i kontrastom między długością po-

Przykład 1. Chór Złych Duchów, cz. 1

PIERWODRUK	WYDANIE JUBILEUSZOWE (1912)
W drogę, w drogę widma, lećcie ku niemu – Ty naprzód, ty na czele, cieniu nałożnicy umarłej wczoraj, odświeżony w mgle i ubrany w kwiaty, dziewico kochanko poety, naprzód – W drogę i ty sławo, stary orle wypchany w piekle, zdjęty z palu kędy cię strzelec zawiesił w jesieni – leć i roztocz skrzydła, wielkie, białe od słońca, nad głową poety –	W drogę, w drogę, widma, lećcie ku niemu! – Ty naprzód, ty na czele, cieniu nałożnicy, umarłej wczoraj, odświeżony w mgle i ubrany w kwiaty, dziewico, kochanko poety, naprzód. – W drogę i ty, sławo, stary orle wypchany w piekle, zdjęty z palu, kędy cię strzelec zawiesił w jesieni – leć i roztocz skrzydła, wielkie, białe od słońca, nad głową poety. –

szczególnych członów) wypowiedź Chóru Złych Duchów traci założoną przez autora rytmikę. Konsekwencje modernizacji interpunkcji stają się szczególnie wyraziste w odniesieniu do epicko-lirycznych partii poprzedzających części dramatyczne, w których specyficzna rytmika zdań odgrywa istotną rolę i wyznacza określony tok narracji (zob. przykłady 2–3).

Swoiste „uwertury muzyczne”, których rytmika została ukształtowana przez poetę w określony sposób (przede wszystkim na podstawie kontrastów między długimi a krótkimi członami intonacyjnymi, budującymi zdania o niezwyklej dynamice i napięciu), w wyniku modernizacji interpunkcji utraciły swo-

je muzyczne właściwości. Nie bez znaczenia okazuje się także inny „grzech” (w nomenklaturze Górskiego) edytorów: dodawanie lub zamienianie znaków interpunkcyjnych, co (zwłaszcza w przypadku pauzy) niejednokrotnie prowadziło nie tylko do odmiennego ukształtowania rytmicznego tekstu, ale też do jego przekształceń semantycznych (wiążących się najczęściej z utratą wieloznaczności zdań, które miały pozostać otwarte, zawieszony bądź urwane).

Uwspółcześnienie interpunkcji *Nie-Boskiej komedii* w jej wersji z pierwodruku wymaga zatem postępowania zgodnego z przekonaniem Górskiego, że należy uszanować wolę autorów,

Przykład 2. Wprowadzenie epicko-liryczne, cz. 1

PIERWODRUK	WYDANIE JUBILEUSZOWE (1912)
<p>Ale i ty cierpisz, choć twoja boleść nic nie utworzy, na nic się nie zda – Ostatniego nędzarza jęk policzon między tony harf niebieskich – Twoje rozpacz i westchnienia opadają na dół, i Szatan je zbiera, dodaje w radości do swoich kłamstw i złudzeń – a Pan je kiedyś zaprzeczy, jako one zaprzeczyły Pana –</p>	<p>Ale i ty cierpisz, choć twoja boleść nic nie utworzy, na nic się nie zda. – Ostatniego nędzarza jęk policzon między tony harf niebieskich. – Twoje rozpacz i westchnienia opadają na dół i Szatan je zbiera, dodaje w radości do swoich kłamstw i złudzeń – a Pan je kiedyś zaprzeczy, jako one zaprzeczyły Pana. –</p>

Przykład 3. Wprowadzenie epicko-liryczne, cz. 4

PIERWODRUK	WYDANIE JUBILEUSZOWE (1912)
<p>Od baszt św. Trójcy do wszystkich szczytów skał, po prawej po lewej, z tyłu i na przodzie leży mgła śnieżysta, blada, niewzruszona, milcząca, mara oceanu który niegdyś miał brzegi swoje gdzie te wierzchołki czarne, ostre, szarpane, i głębokości swoje gdzie dolina której nie widać, i słońce które jeszcze się nie wydobyło –</p>	<p>Od baszt Ś. Trójcy do wszystkich szczytów skał, po prawej, po lewej, z tyłu i na przodzie leży mgła śnieżysta, blada, niewzruszona, milcząca, mara oceanu, który niegdyś miał brzegi swoje, gdzie te wierzchołki czarne, ostre, szarpane, i głębokości swoje, gdzie dolina, której nie widać, i słońce, które jeszcze się nie wydobyło. –</p>

piszących przed zmianą, jaka nastąpiła w polskiej interpunkcji w ciągu XIX wieku, i wydawać ich dzieła z zachowaniem dawnych zwyczajów przestankowania.

Ważnym celem wydania wersji pierwotnej dramatu Kraśńskiego okazuje się wobec tego zachowanie specyfiki rytmiki tekstu oraz melodii zdania, z czym wiąże się dążenie do pozostawienia wyznaczonych znakami przestankowymi członów intonacyjnych, które wprowadzają określony tok narracji (wynikające z przekonania, że modernizacja interpunkcji – wprowadzenie zasad interpunkcji składniowo-logicznej – narzuciłaby utworowi zupełnie inną melodię zdania i zrujnowałaby specyficzną rytmikę tekstu). Należy zatem zachować dawny zwyczaj przestankowania, traktując znaki interpunkcyjne jako wyznaczniki rytmiki i intonacji tekstu. Przyjęcie takiego zało-

żenia łączy się z konkretnymi decyzjami z zakresu modernizacji interpunkcji i umożliwia odtworzenie tekstu (wraz z jego dźwiękowym ukształtowaniem) zgodnego z intencją autora. Modernizację interpunkcji w wersji pierwotnej *Nie-Boskiej komedii* obejmują następujące zabiegi.

1. Zachowanie pauzy jako najważniejszego wyznacznika rytmu zdań; niedodawanie kropki przed pauzą (wynikające z przekonania, że zmieniłoby to wymowę tego znaku – pauza po kropce pełniła najczęściej funkcję wzmacniającą, podkreślając, że między myślą zdania skończonego a myślą zdania nowego nie ma bezpośredniego związku); niezamienianie pauzy na inne znaki interpunkcyjne (łącznie się z dążeniem do zachowania jej wieloznaczności, gdyż mogła ona stanowić znak przerwanej mowy, ale mogła też oznaczać chwilę namysłu, niedo-

powiedzenie, wahanie się)<sup>11</sup>; przy zbiegu pauzy z przecinkiem usuwanie przecinka.

2. Niedodawanie znaków interpunkcyjnych (zwłaszcza znaku zapytania i wykrzyknika) w celu zachowania wieloznaczności pauzy. Dobrym przykładem takiej sytuacji jest rozmowa Męża z Filozofem w drugiej części dramatu:

FILOZOF

Powtarzam, iż to jest nieodbitą, samowolną wiarą we mnie, że czas nadchodzi wyzwolenia kobiet i Murzynów –

MAŻ

Pan masz rację –

FILOZOF

I wielkiej do tego odmiany w towarzystwie ludzkim w szczególności i w ogólności – z czego wywodzę odrodzenie się rodu ludzkiego przez krew i zniszczenie form starych –

MAŻ

Tak się Panu wydaje –

Dodanie znaku zapytania po wypowiedzi Męża: „Tak się Panu wydaje –”, przekształciłoby je w jednoznaczne pytanie, tymczasem pauza na końcu tego zdania mogła wyrażać wątpliwość, wanie, zawieszenie itp.

3. Dodawanie znaku zapytania tylko w wyjątkowych przypadkach, gdy wymagała tego niejasna konstrukcja zdania. Przykładem jest rozmowa Pankracego z Przechrztą w trzeciej części dzieła:

PANKRACY

Jutro jak najraniej wybierzesz się do niego i oświadczysz, że chcę się z nim widzieć osobiście, potajemnie, pojutrze w nocy –

PRZECHRZTA

Wiele mi dasz ludzi, bo nieostroźnie byłoby się puszczać samemu –

PANKRACY

Puścisz się sam, moje imię strażą twoją – szubienica na której powiesiliście Barona zawczoraj, plecami twymi –

Zdanie, które w pierwodruku brzmi: „Wiele mi dasz ludzi, bo nieostroźnie byłoby się puszczać samemu”, wprowadzało pew-

ną niejasność, sugerując, że jest to zdanie oznajmujące, stąd konieczne okazało się dodanie znaku zapytania po słowie „ludzi”:  
„Wiele mi dasz ludzi? Bo nieostroźnie byłoby się puszczać samemu”.

4. Niezamienianie znaków autorskich na inne.

5. Nieusuwanie przecinków (np. przed spójnikiem „i” łączącym zdania współrzędne, w połączeniu podmiotu i orzeczenia czy orzeczenia z dopełnieniem) w przekonaniu, że wyznaczają one człony intonacyjne, które wprowadzają określony tok narracji.

6. Niedodawanie przecinków (także dla oddzielenia zdania głównego od zdań podrzędnych czy oddzielenia imiesłowów przysłówkowych), niezastępowanie ich innymi znakami. Dodawanie przecinka tylko w przypadkach koniecznych, a więc tam, gdzie jego brak mógłby zdecydować o nieprawidłowym odczytaniu zdania. Dobrym przykładem jest rozmowa Orcia z Mężem w drugiej części dramatu:

ORCIO

Widuję bardzo często Mamę –

MAŻ

Gdzie mój maleńki? –

W zdaniu „Gdzie mój maleńki?” dodanie przecinka po słowie „Gdzie” jest konieczne („Gdzie, mój maleńki?”), w przeciwnym ra-

zie zostanie zmienione znaczenie wypowiedzi.

Tylko taka modernizacja interpunkcji (przeprowadzona w ograniczonym zakresie i z dużą powściągliwością), respektująca w większej mierze zasady interpunkcji retoryczno-intonacyjnej, umożliwi zachowanie specyficznej rytmiki tekstu – stanowiącej integralną część pierwotnej wersji *Nie-Boskiej komedii*. *Nie-Boskiej komedii* takiej, jaką znali romantycy.

Ważnym celem nowego wydania dramatu jest zachowanie rytmiki tekstu

<sup>11</sup> A. Jung, *Ein polnischer Dante*, w: idem, *Charaktere, Charakteristiken und vermischte Schriften*, Königsberg 1848, s. 25–26; cyt. za: Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia*, oprac. M. Grabowska, wstęp M. Janion, Wrocław 1967, s. 3, przypis 3.

<sup>12</sup> M. Janion, *Wstęp*, w: ibidem, s. CXXII.

<sup>13</sup> J. Kleiner, „*Nie-Boska komedia*”, w: idem, *Zygmunt Krasiński. Szkice*, oprac. J. Starawski, Warszawa 1998, s. 56–57.

<sup>14</sup> K. Górski, *Zagadnienie interpunkcji w wydaniach klasyków polskich*, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4, s. 160.

<sup>15</sup> Oczywiście głównym motywem ośmielającym wydawców do uwspółcześniania interpunkcji była chęć udostępnienia dzieła szerszym kręgom czytelników. Zwłaszcza dla współczesnego odbiorcy utwór z zachowaną interpunkcją retoryczno-intonacyjną może okazać się zbyt anachroniczny i niezrozumiały. Należy jednak pamiętać, że modernizacja interpunkcji w przypadku *Nie-Boskiej komedii* (i innych dzieł klasyków) prowadzi do znaczących ingerencji w tekst, co może zdecydować nawet o przekształceniach semantycznych

9/3.32 mnie zawsze towarzyszy i to  
mnie muszę wrócić tam  
mogł i Krzyżow - Tam new  
mian przecierze, ze niedobry  
bit mnie czeka - Tam zastan  
Teraz powiedz mi Konstanty  
czego? może pieniędzy? nie  
sa, na twój rozkaz - nie mo  
tu Łatuskiego Romanu i  
rany pisatemu, który mieszka  
ni swoje Dzieje - Możebyś  
bitbyś ci to przez Ojca - to  
będę, jednego, którego rzeka  
wie - a ty w Paryżu - Dopu  
ciec mi w ostatnim liście  
knie, nigdzie wiadomości o  
Tego listu prozę byś nikom  
co w nim jest, jeśli mnie  
pisz - na pół ślepy jestem  
pisz natychmiast - mój adres  
Le Grand Genève - Wiesz z  
kims, Kocha cię i teraz, to  
Konst.

A wtemczas znam  
Dawnego szczytów  
Oryg w twojem,

nych. Lepszym rozwiązaniem wydaje się zatem zachowanie wieloznaczności interpunkcji retoryczno-intonacyjnej i objaśnianie w komentarzu krytycznym miejsc, które mogą okazać się dla dzisiejszego czytelnika trudne i niejasne ze względu na anachroniczną interpunkcję.

<sup>6</sup> Tak postępowali wszyscy wydawcy dramatu, w tym autorzy wydań krytycznych: Tadeusz Pini (który w *Odmianach tekstu* podał warianty z kopii, pierwodruku i drugiej edycji; Z. Krasieński, *Pisma. Wydanie krytyczne zupełne*, t. 1, za zezwoleniem rodziny poety wydał T. Pini, ze słowem wstępnym J. Kallenbacha, Lwów 1904), Jan Czubek (który w *Dodatkach krytycznym* zamieścił warianty tekstu oraz szczegółowe informacje o różnicach między wydaniami; idem, *Pisma. Wydanie jubileuszowe*, t. 3, oprac. J. Czubek, Kraków-Warszawa 1912) czy Leon Piwiński (który oparł się na trzecim wydaniu, lecz pozostawił dedykację, a w osobnym dodatku podał ważniejsze różnice między edycjami; idem, *Dziela*, t. 7, oprac. L. Piwiński, z przedmową M. Kridla, Warszawa 1931).

<sup>7</sup> Szczegółowe omówienie różnic między pierwodrukiem a trzecim wydaniem zob. M. Bizio-Dombrowska, „Nieszczęśliwe edycje”, *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasieńskiego, „Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie” 2012, nr 2 (3): *Autografy i edycje. Wokół tekstów Zygmunta Krasieńskiego*, pod red. M. Strzyżewskiego, s. 29–34.

<sup>8</sup> Lata 1795–1830 to okres, w którym ścierają się dwie tradycje: na kulturę słowa mówionego, wyrastającą z retoryki, nakłada się tradycja kultury pisma i druku. W tym czasie pojawiają się pierwsze próby połączenia tych dwóch tendencji w jeden zbiór reguł, czego znamiennym przykładem jest podręcznik Feliksa Bentkowskiego *O znakach przecinkowych w piśmie, czyli o znakach pisarskich* (Warszawa 1830). Mniej więcej w połowie XIX wieku nastąpiła zmiana w interpunkcji polskiej, która wiązała się z odejściem od systemu intonacyjno-retorycznego i przyswojeniem niemieckich zwyczajów przestankowania opartych na zasadzie logicznego rozczłonkowania zdania. Ważną rolę w procesie wypierania systemu retoryczno-intonacyjnego odegrała *Gramatyka języka polskiego większa* Antoniego Małeckiego (1863), która do 1919 roku miała trzynastcie wydań: zbiór autorytatywnie sformułowanych reguł interpunkcji przejętych ze wzoru niemieckiego; Z. Kloch, *Interpunkcja jako element wiedzy o języku i stylu*, w: idem, *Spory o język*, Warszawa 1995, s. 107–124. Kolejne wydania *Nie-Boskiej komedii* przynoszą także ciekawy obraz przemian zachodzących w polskiej interpunkcji w XIX wieku.

<sup>9</sup> K. Górski, op. cit., s. 160.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 165.

<sup>11</sup> W podręczniku Antoniego Małeckiego odnajdujemy następujące wyjaśnienie funkcji pauzy (myślnika): „Właściwym przeznaczeniem myślnika jest okazać na piśmie, że gdyby się to zdanie ustnie mówiło, nastąpiłaby w tym miejscu krótka przerwa, tj. chwila zastanowienia, namysłu. Przyczyny takiego namysłu mogą być rozmaite. Może tu jest jakiś wyraz wypuszczony, którego się czytelnik ma sam domyślić; daje mu przeto autor wie-dzieć o tym piśmiennym znakiem. Czasem mówiący nie może wypowiedzieć wszystkiego – czy to że mu przerywają, czy też że mu inna myśl, ważniejsza od pierwszej, tak nag-le się nawinęła, że pierwszą porzuca, ażeby co prędzej tę drugą wypowiedzieć. W innych znowu razach mówiący nie znajduje natychmiast trafnego wyrazu, o który mu chodzi, albo też nie śmie go wyrazić i dopiero go po pewnym wahaniu – wymawia. Może na koniec au-tor ma do powiedzenia wyraz jakiś dowcipny, silny, niespodziewany; więc chcąc sprawić tym większe wrażenie, daje czytelnikom chwilę namysłu, jakby w zamiarze, ażeby się tym pewniej sami przekonali, że oczekiwali czegoś innego, jak to, co im się natomiast daje”; A. Małecki, *Gramatyka języka polskiego większa*, Lwów 1863, s. 402–403. Małecki wyróżnia kilka najważniejszych zastosowań myślnika, m.in. ukazanie, że „mówiący z jakiegokolwiek przyczyny zatrzymuje się i waha w mówieniu, nim dopowie reszty; albo też że wcale jej nie dopowiedziawszy, nagle przechodzi do czegoś innego”; ibidem, s. 403. Co ciekawe, dla tej funkcji myślnika autor podręcznika podaje przykłady z *Nie-Boskiej komedii*.