

Zofia Stefanowska – O WIERSZACH ROMANTYCZNYCH

Danuta Zamącińska. *Słynne – nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*. Lublin 1985 ss. 104.

W „Wyjaśnieniach wstępnych” autorka przedstawia swoją pracę jako rezultat kompromisu między pierwotnym zamiarem, a była nim charakterystyka polskiej poezji romantycznej, a praktycznymi możliwościami „warsztatowymi”, a nawet pisarskimi. W istocie jednak nie jest to sprawa możliwości praktycznych, lecz sprawa metody. Jeśli się zakłada, że dla charakterystyki poezji romantycznej nieważna jest wszelka wtórność, jeśli w tej rozwiertanej epoce szuka się liryki par excellence twórczej, pozostaje się przy trzech nazwiskach: Mickiewicza, Słowackiego, Norwida, w ich zaś dziele przy tych wierszach, które, jak powiada Zamącińska, reprezentują „trzy wersje przełomowe w sposobie uprawiania liryki” (s. 15). Tematem książki są więc arcydzieła liryki romantycznej, utwory, wokół których nagromadziła się już wielka, niekiedy świetna literatura krytyczna. Ta tradycja krytyczna wywiera potężną presję na każdego czytelnika; potężniejszą, ma się rozumieć, na czytelnika fachowego. Autorka jest tej presji świadoma i zdecydowana jej się nie poddawać. Własne rezultaty badawcze określa jako „obserwacje zanotowane na marginesie cudzych czytań” (s. 7). Brzmi to bardzo skromnie, wystarczy jednak zdać sobie sprawę, że chodzi przeważnie o najbardziej „wycytane” teksty literatury polskiej, aby właściwie ocenić ambicje książki. Ale dodać zaraz należy, że Zamącińska nie jest programową rewizjonistką utrwalonych sądów, nie szuka byle okazji do pojedynków z uznanymi autorytetami, nie goni za oryginalnością. Jej stosunek do literatury przedmiotu nacechowany jest rozważnym dystansem: traktuje ją jak coś, co się zna, ale o czym – poza szczególnie uzasadnionymi wypadkami – się nie mówi.

A jednak mimo rzowagi i uprzejmości wobec poprzedników stosunek Zamącińskiej do współczesnych historyków literatury, profesjonalnych pośredników między poezją a czytelnikiem, nie jest pojednawczy. Jako krytyk arcydzieła lirycznego czuje się ona solidarna raczej z czytelnikiem niż z fachowcem; protestuje przeciw uzurpacjom historyków literatury, których komentarz i interpretacje wypierają niemal same teksty poetyckie, stają się samowystarczalne, zyskują niezależną egzystencję, unieczupniając lekturę samych wierszy. W tej diagnozie są pewne racje, warto by je osobno rozważyć.

Zamącińska wyciąga stąd morał dla siebie. Jej postawa wobec tekstu poetyckiego nacechowana jest skrupulatną ostrożnością, aby wiersza nie „zagadać”, nie poświęcić jego integralności dla efektownego uogólnienia, nie redukować do roli argumentu dla rekonstrukcji systemu poetyki, systemu przekonań lub temu podobnie.

Dwa pierwsze rozdziały poświęcone są tej części dzieła lirycznego Mickiewicza i Słowackiego, do której odnieść można tytułowe określenie: „słynne – nieznanne”; wiersze „słynne” nie tylko dlatego, że uchodzą za szczytowe osiągnięcia poezji romantycznej, „słynne” również dlatego, że przypadł im los ineditów, w których dopiero ostatnie pokolenia czytelnicze rozpoznały arcydzieła, i ten los otoczył je legendą ewenementu historycznoliterackiego; „nieznane”, bo sprawiają badaczom szczególną trudność, wymykają się klasyfikacjom.

Odłąbną pozycję liryki lozańkiej w twórczości Mickiewicza ukazuje Zamącińska przez skonstrastowanie tych wierszy z wcześniejszymi, którym właściwa jest wyrazista forma gatunkowa, zgodna z klasycznym repertuarem gatunków lirycznych, a także – co za tym idzie – zakorzeniony w konwencji literackiej repertuar ról lirycznych, „stała pre-

dylekcja do obiektywizacji «ja»” (s. 19). Dzięki temu „czytelnik nie ma kłopotu [...] z konkretyzacją mówiącej w wierszu osoby” (s. 20). Badaczom ta sytuacja pozwala na „swobodne, analitycznie «fachowe» traktowanie tych tekstów” (s. 21). Inaczej przedstawia się sprawa z lirykami lozańskimi: ich kształt „«notatkowy» [...] – nie nawiązywał do żadnej kanonicznej formy gatunkowej” (s. 22), charakter zaś intymny skłaniał do interpretowania jako dokumentów biograficznych; tak też były i jeszcze bywają odczytywane. „Nie da się dziś chyba już zbadać «obiektywnej» siły lirycznej tekstów lozańskich”, powiada autorka (s. 28); jak rozumiem, ma tu na myśli trudność zrekonstruowania „historycznej” siły lirycznej wierszy, w momencie gdy powstały, w kontekście możliwych wówczas doświadczeń poetyckich. Do interpretacji nam współczesnych odnosi się z niejakim sceptycyzmem, sama zaś wybiera drogę charakterystyki pośredniej: przez ukazanie poetyckich kontynuacji lozańskiej wersji lirycznej. Analizuje więc lozańskie dziedzictwo z ostatnich dziesiętków lat, wiersze nawiązujące – przez aluzje cytatywne, frazeologię, motywy obrazowe, nastrój – do późnej poezji Mickiewicza, a zarówno dobór przykładów, jak i ocena ich stosunku do Mickiewiczowskiego wzoru dają miarę intuicji krytycznej autorki. I tak właśnie na sposób pośredni, przez uwagi o kontynuatorach: Przybosiu, Różewiczu, Baczyńskim, Miłoszu, Iwaszkiewicz, poznaje czytelnik, jak Zamącińska pojmuje lirykę lozańską. Liryka ta – to wniosek z serii analiz – stoi u początków nowej konwencji, konwencji „podsumowań i pożegnań” (s. 36; ze względu na skrajzenia publicystyczne nie mogłabym przyjąć innego określenia Zamącińskiej: konwencja „rozliczeniowa”).

Wysoko oceniając studium Pignonia *Mickiewicza – wiek kłęski*, powiada autorka, że pokazuje ono proporcje „uniwersalistycznego i indywidualnego sensu liryki lozańskiej” (s. 26). To samo kryterium w odniesieniu do późnych wierszy Słowackiego prowadzi do wniosku zastanawiającego radykalizmem. W wierszach tych, pisze Zamącińska, manifestuje się „[...] tak ostentacyjna elitarność doznań i języka”, że dla czytelnika pozostają światłem egzotycznym, zamkniętym. Proporcja uniwersalnego i indywidualnego jest tu w takim stopniu zachwiana na rzecz erupcji indywidualnego, że przekreśla możliwość komunikacji lirycznej: „Słowacki [...] całkowicie ignoruje ewentualnego czytelnika” (s. 51), „skrajna podmiotowość nie honoruje już żadnej konwencji komunikacyjnej” (s. 52). „nie mamy [...] tu do czynienia z liryką (brak możliwości uogólnienia), tylko z prezentacją wewnętrznego świata człowieka – jedyne, niepowtarzalne Juliusza Słowackiego” (s. 53). Tę skrajną tezę podtrzymuje Zamącińska wbrew literaturze przedmiotu, mimo wysiłków badaczy, którzy przez opis tematów tej poezji, obrazowania itd. wprowadzali czytelnika w jej atmosferę. Autorka nie kwestionuje tych wyników: „pewna monotonia warsztatu” późnego Słowackiego sprawia, że „wersyfikacyjne, słownikowe, składniowe predylekcje łatwe są do uchwycenia i zostały opisane” (s. 54). Ale, twierdzi Zamącińska, kategorie „wizyjności”, „hiperboliczności”, „niepowtarzalności” okazują się bezradne wobec tekstów, które wymagają lektury dosłownej, a więc interioryzacji zapisanego w nich doświadczenia jednostkowego.

Gdyby cały wywód odczytać jako swego rodzaju wybieg krytyczny, paradoksalną metodę wglądu w poetykę późnych wierszy Słowackiego przez dobitną konstatację ich nieprzejrzystości, można by powiedzieć, że autorka osiągnęła cel: unaoczniała osobliwość sytuacji lirycznej, jaka w nich została utrwalona, wytyczyła taki program lektury – dla badacza, ale także dla zwykłego odbiorcy – który daje nową szansę, bo rozpoznanie niezwykłej odrębności tej poezji jest zarazem szansą jej rozumienia. Zamącińska jednak,

sądę, opinię o elitarniej samostarczalności wierszy późnego Słowackiego traktuje z całą dosłownością; jako wyznanie bezradności badacza i czytelnika wobec fenomenu niedostępnego zwykłemu ludzkiemu doświadczeniu. Ze stanowiskiem tak kategorycznym chciałoby się polemizować. Godzi się np. zauważyć, że elitarność doświadczenia lirycznego właściwa jest wielu tekstom poetyckim uznawanym powszechnie za arcydzieła (np. elitarność refleksji metapoetyckiej: *Exegi monumentum...*), że świadomość obcowania z manifestacją jednostkowej niezwykłości niekoniecznie musi paraliżować zdolność do przeżycia estetycznego, że, przeciwnie, pokonywanie oporu, jaki stawia taki tekst, może być jednym z czynników oddziaływania poetyckiego. Każda komunikacja międzyludzka, nie tylko komunikacja liryczna, musi przełamywać poczucie obcości, bo ostatecznie świat wewnętrzny każdego – najzwyczajszego! – człowieka stanowi dla jego partnera w dialogu domenę egzotyki. Można by powiedzieć, że jest to kwestia proporcji egzotyizmu, ale nawet jeśli tak, to czy całe dzieło liryczne późnego Słowackiego świadczy o takim złamaniu proporcji, które przekracza możliwości czytelnicze? Tłumacząc, że nie jest w stanie zinterioryzować przeżycia poety zaświadczonego w wierszach, Zamaćcińska powiada: „nie widzę «widomie stojących» Cherubinów ani sny ostatnie nie przechodzą mi «przez włosy»” (s. 51). Wierzę, ale któż z nas bezpiecznie może sobie powiedzieć, że przed oczami nie staną mu Cherubiny? że włosów jego nie dotknie taki sen? Doznania ostateczne zawsze są elitarne.

Rozdział III o „Poznawaniu poezji Norwida” przynosi najwięcej ważnych obserwacji, najwyraźniej też zmierza ku syntezie. Nie znaczy to, żeby autorka wyżyła się tu właściwej sobie nieufności do łatwych uogólnień. Ze źle skrywanym sarkazmem charakteryzuje stan badań nad twórczością Norwida, bibliografię przedmiotową powiększającą się w rytmie przyspieszonym: wśród opracowań, powiada, przeważają systematyzacje poglądów poety ze szkodą dla lektury poszczególnych tekstów poetyckich, czasem wbrew takiej lekturze. Obiegowej i właściwie już nie kwestionowanej opinii o intelektualizmie poezji Norwida przeciwstawia Zamaćcińska własną koncepcję Norwida – poety emocji. Serię interpretacji, w których na wybranych wierszach uzasadnia tę koncepcję, czyta się doprawdy z zapartym tchem. Nie tylko, nawet nie przede wszystkim ze względu na odmienność założeń w porównaniu z dominującą tradycją norwidologiczną, głównie z uwagi na sam sposób interpretowania wiersza. Odcisku emocji szuka Zamaćcińska nie tam, gdzie zwykło się upatrywać świadectwa ekspresji uczuć; jej lektura eksponuje wszystko, co jest załamaniem konwencji, odstępstwem od wzoru gatunkowego, zakłóceniem składni. To właśnie te wykolejenia wypowiedzi poetyckiej – na różnych jej poziomach – pełnią funkcję intensywnie liryczną. Autorka pokazuje, jak się to dzieje w wierszu [*Pierwszy list, co mnie doszedł z Europy*]:

Po pięćdziesięciu sześciu wersach, które czytelnika całkowicie przyzwyczyły do lektury tekstu jako intymnego listu [...], następuje nagle odwrócenie uregulowanego strumienia mowy [...]. Pęka [...] konwencja listu [...]. Emocjonalne przeżycie sytuacji podmiotowej było zbyt silne, by podołać mu mogły obiektywizujące zabiegi konwencji listowej, modlitwowej, przemówieniowej (s. 63).

W wierszu *Kółko* ogólną i chłodną refleksję przerywa nieoczekiwane obraz tańca ujęty „[...] w kategoriach estetycznie ostrych: odrazy, wstrętu fizycznego [...]”. Podmiotowo, poprzez język, wydobyta faktyczna obrzydliwość związków między «najbliższymi» [...]” (s. 65). W wierszu *Nad grobem Julii-Capuletti w Weronie* „nieporadność składnio-

wa, intonacyjne przyspieszenie – powiada autorka – są [...] semantycznie ważniejsze, wymowniejsze od znaczeń leksykalnych” (s. 68), świadcząc tym samym o emocjonalnym dystansie poety wobec racjonalnej wykładni legendy o gwiazdach-Izach. Podobnie w *Fatum* po klasycznie zbudowanej, szlachtetnej językowo strofie pierwszej następuje druga: ze współczesnymi kolokwializmami składniowymi i słownikowymi, z rytmiczną transakcentacją. Rozchwianie wzoru utrwalonego przez początek utworu niszczy wrażenie wzniosłej stoickiej rezygnacji, wiedza o „rujnującej sile nieszczęścia [...] – pisze autorka – demontuje monumentalną architektonikę utworu” (s. 70).

Obserwacje takie (tylko niektóre z nich zreferowałam) prowadzą Zamącińską do tezy o „romantycznym [...] emocjonalizmie” Norwida (s. 99). Przecistawiając się rozpowszechnionemu mniemaniu, że „[...] kształt sztuki Norwidowskiej jest dowodem intelektualnego zapanowania nad doświadczeniem życia, dokonanej jakoby pełnej obiektywizacji” (s. 70), autorka niewątpliwie odkrywa nowe argumenty na rzecz związków Norwida z poetyką romantyczną. W tyle dyskutowanej kwestii, czy twórczość Norwida mieści się, czy nie, w epoce romantyzmu, Zamącińska zajmuje zdecydowane stanowisko. Niektóre z jej wniosków idą nawet w kierunku „romantyzacji” Norwida dość daleko, kiedy np. zestawiając wiersz *Czemu* z jego (bodajże świadomymi) wzorami, sonetami erotycznymi Mickiewicza, powiada: „[...] zdystansowany i zobiektywizowany język liryki Mickiewicza w sposób nieoczekiwany uwyrażnia gwałtowną emocjonalność tekstów Norwida” (s. 73). Ale godząc się z interpretacjami poszczególnych wierszy, odkrywając – za autorką – siłę uczuciową obrazów i sformułowań, czytelnik książki nie wyżyłby się jednak wątpliwości, gdyby na tym wyczerpywała się charakterystyka Norwidowskiej poezji. Bo już z opisanego przeze mnie sposobu interpretacji, z tego, że Zamącińska odkrywa funkcję liryczną załamania regularnego toku wypowiedzi poetyckiej na różnych jej poziomach, wynika, że emocjonalizm tej poezji rzadko wyraża się wprost i otwarcie, że często – tak jest w większości analizowanych w rozprawie wierszy – toruje sobie drogę jakby wbrew naturze poetyckiej autora: jest to emocjonalizm zdradzany (to słowo dobrze wyraża sens, o który tu chodzi), nie zaś manifestowany programowo. Wygląda to tak, jakby – cytuję Zamącińską – „[...] wielka obfitość wypowiedzi dydaktycznych, moralizatorskich, struktur skrajnie zracjonalizowanych zmierzała do ukrycia i skutecznego zastąpienia twarzy człowieka cierpiącego” (s. 75).

Autorka jest zbyt wytrawnym i czujnym krytykiem, aby poprzestawać na tych obserwacjach. Następną z obiegowych opinii, które rewiduje, jest sąd o Norwidzie jako poecie przemilczeń. Zamącińska w błyskotliwych analizach kilku wierszy pokazuje, jak sugestie własnej Norwidowskiej teorii przemilczeń prowadziła badaczka na manowce: do odkrywania znaczących niedomówień tam, gdzie utwór jest „dopowiedziany”, zamknięty i nawet przesadny w formułowaniu wniosków. Najwymowniejszym argumentem jest tu interpretacja przypowieści *Ruszał z Bogiem*: autorka z pasją tropi w niej „natręctwo kompozycyjnych wiązań”, manipulowanie tytułowym zdaniem, „dawanie «do myślenia» na siłę” (s. 79). (Zjadliwa wzmianka o „stylistyce Konopnickiej” nasuwa mi myśl o innym „rozdganym” wierszu Norwida, *Bezimiennych*, a właściwie drugiej tego wiersza zwrotce: „– Dziecię woła za piersią: «Mamo!» – / Lecz ona w mieście jest na balu, / Pierś zapiętą wsparłszy o ramię / Tanecznika, co uśmiech kłamię” – PWSz 1, 344).

Ostrzeżenia Zamącińskiej przed uleganiem stereotypowi krytycznemu są przekonujące, wątpliwość miałabym tylko w odniesieniu do jednego przykładu, mianowicie wiersza *Jak...*, a to dlatego, że decyzja wydawcy, J. W. Gomułickiego, który uznał ten

fragment „*A Dorio ad Phrygium*” za odrębny liryk, nie wydaje się dostatecznie uzasadniona, jest zaś oczywiste, że tekst czytany jako samodzielny utwór nasuwa uwagi krytyczne, które niekoniecznie są słuszne wobec dygresji lirycznej w poemacie. Kwestionując ten jeden przykład, uznaję wagę pozostałych argumentów, a co za tym idzie, trafność ogólnej formuły:

Znajomość struktury języka, traktat o milezeniu jako o gramatycznej części mowy prowadzą w poezji Norwida w kierunku wykorzystywania możliwości semantycznych niedopowiedzenia. Pasja moralisty, potrzeby abstrakcjonisty – prowadzą do pseudoprzemilczeń, [...] sprzeczności między własną koncepcją języka poetyckiego a pasją dydaktyczną – nie zdołał Norwid pogodzić nie tyle intelektualnie, co „praktycznie”, we własnej poezji (s. 82).

Uwydatniając w wierszach Norwida – obok tendencji do przemilczeń – tendencję do „dopowiedzeń” (zbytecznych), i to dopowiedzeń dyktowanych skłonnościami moralizatorskimi, autorka wydobywa rys jego poetyki mało- czy obok-romantyczny. Wyraziściej jeszcze ta odrębność stanowiska historycznoliterackiego Norwida-poety ujawnia się w doskonałej charakterystyce takich właściwości jego wierszy, które pozwalają mówić o „poezji języka”, poezji „nieodpartej formuły, ironii, zdania”. Obserwację tę dokumentuje Zamącińska celnymi zestawieniami z XVIII-wiecznym mistrzem takiej poezji, Krasickim.

Norwid – powiada – niejednokrotnie stosował w liryce takie środki, których poeta wieku Oświecenia używał w gatunkach jawnie dydaktycznych: w bajce i satyrze, które rezerwował dla moralistycznej funkcji poezji” (s. 84). Ambicje dydaktyczne, postawa obywatelska, predylekcje gatunkowe [...] – pisze gdzie indziej (s. 98) – wiążą Norwida mocno z w. XVIII – stąd to częste „wrażenie archaiczności”.

Jestem świadoma, że grupując tak obserwacje Zamącińskiej wokół problemu romantyczności lub nieromantyczności Norwida, postępuję niejako wbrew intencjom autorki, która o tę kwestię potrąca tylko marginesowo. Trudno jednak wyminąć ten problem, stale naukowo żywy i niepokojący, trudno go wyminąć zwłaszcza przy okazji takiej jak ta rozprawa, gdy wnioski z niej płynące podważają tak skutecznie niektóre z utrwalonych w literaturze przedmiotu opinii. Szczególna pozycja Norwida w literaturze polskiej, a także osobliwe dzieje jego recepcji sprawiają, że porównanie tej twórczości z poezją wielkich romantyków stało się standardem postępowania krytycznego. Zamącińska, jak z zasady przełamuje standardy lub ich unika, tak i pod tym względem jest na tle powszechnej praktyki norwidologicznej wstrzemięzliwa. I ona jednak nie może się wyzbyć tego punktu odniesienia, jakim są dla Norwida jego poprzednicy. Także w następnej partii rozprawy poświęconej motywowi snu w poezji Norwida, motywowi snu, przebudzenia i człowieka ze światłem, autorka mówi o „zjadliwym i nieromantycznym” (s. 86) przeważnie stosunku pisarza do fenomenu snu, jakże w poetyce romantycznej eksponowanego. Jest więc tak, jakby Norwid dzielił ze swoją epoką predylekcję do motywu snu, zmieniał jednak jego funkcję, skoro sen nie jest dla niego stanem szczególnej aktywności duchowej, lecz metaforą „o negatywnych konotacjach: martwoty, niewiedzy, wygodnictwa” (s. 89).

Odniesienie do Mickiewicza i Słowackiego nasuwa się autorce i wtedy, gdy charakteryzuje wymiar przestrzeni właściwy liryce Norwida. Jest to odniesienie kontrastujące: „[...] konkretną przestrzeń otaczającą podmiot mówiący w wierszach Mickiewicza, Sło-

wackiego” z przestrzenią Norwida „[...] abstrakcyjną, nie oswojoną ani ścianami domowymi, ani żywym przestworem natury [...]” (s. 93–94). Uznając trafność tej obserwacji, nie całkiem jednak przystałabym na jej motywację biograficzną, odwołującą się do bezdomności, samotności poety. Najpierw ze względów metodologicznych: założenie, że istnieje związek między osobistym doświadczeniem bezdomności a charakterem (brakiem uszczegółowienia) wizji przestrzennej w dziele literackim jest dość dowolne. Dalej, jeśli już nawet do biografii się odwoływać, to kwestia, czyje poczucie wyobcowania było intensywniejsze, poetów pierwszego pokolenia Wielkiej Emigracji czy Norwida, bynajmniej nie jest taka prosta. Można by zaryzykować przypuszczenie, że poeci emigracji polistopadowej mieli silniejsze niż Norwid (zwłaszcza w latach późniejszych) poczucie swojego statusu uchodźców, a getto emigracyjne, w którym byli zamknięci, izolowało ich od kontaktów z krajem zamieszkania. Getto stanowiło wprawdzie namiastkę własnego społeczeństwa, sprzyjało jednak powstawaniu sytuacji konfliktowych, co wzmagало poczucie odosobnienia. Norwid znowuż, ze swoimi ambicjami artystycznymi, nie uznanym piarstwem, dyletanckimi zainteresowaniami naukowymi, wrósł, przypuszczam, wcale nieźle w środowisko paryskie, które dla postaci genialnych wykołajeńców miało więcej miejsca i tolerancji niż jakakolwiek inna ówczesna metropolia.

Podjęłam ten, marginesowy przecież, wątek polemiczny, bo jest to wyjątkowy dla tej autorki punkt jej wyводу, w którym okazuje się, że i ona, mimo całej czujności i odporności na działanie stereotypów krytycznych, ulega presji tematu objawiającej się we właściwej norwidologom skłonności do deprecjonowania poezji wielkich romantyków, aby na ich tle tym jaśniej ukazać oryginalność poezji Norwida. Taką też intencję odczytuję w końcowej formule książki; Zamącińska określa tu lirykę Norwida jako „[...] wprowadzenie, chyba jedyne rzeczywiście poetycko intensywne w polskim XIX w., w strefę cierpienia i w próbę wydarcia się na światło dzienne” (s. 104). Ta intencja poddyktowała autorce przeciwstawienie Norwidowskiego zapisu cierpienia – „[...] romantycznemu wspaniałemu elitaryzmowi duchowemu, wyniesieniu i jakby nieobecności w dotkliwej codzienności” (s. 99). Ta charakterystyka romantycznej liryki cierpienia wydaje się zbyt ryczałtowa, a zbudowane na niej przeciwstawienie raczej jednostronne. A sprzeciwy swój odnotowuję właśnie dlatego, że rozprawa Zamącińskiej pokazuje na wielu świetnych stronicach, że warto kwestionować łatwe uogólnienia, że jest to naukowo opłaczalne.

I znaczenie rozprawy Zamącińskiej dla wiedzy o Norwidzie nie polega na tym, żeby wynikała z niej jedna gładka formuła. Obok już przytoczonych zacytuję jeszcze i tę:

[...] na ogół najlepsze rezultaty poetyckie osiąga Norwid wówczas, gdy wykorzystuje tradycję retoryczną, tradycję języka sprawnego, zwięzłego, apelującego właśnie do zmysłu porządku, potrzeby celnej dobitności, a równocześnie odkrywającego wartość nowości, niezależności od wspólnych wyobrażeń (s. 86).

Jak widać, autorka wrażliwa jest na wielość ośrodków, wokół których krystalizuje się sztuka poetycka Norwida, wielość tematów i stylów, wielość kategorii estetycznych. Postawa tym bardziej godna uwagi, że Norwid nie jest poetą bogactwa i różnorodności, kontrastów i przemian, a to skłania krytyków do ujednocniania tego, co jednak odmienne, a więc do poddawania się owym stereotypom czytelniczym, których złudność tak przekonywająco wykazała Zamącińska.