

właśnie są przez przeciwności –”, a w pierwszym wydaniu *Pism wybranych* i w *Pismach wszystkich* „czar ów carujący” z wersetu 181 *Wiesława* przekształcony został na „czar ów czarujący”. W tych trzech przypadkach Gomulicki w wydaniu ostatnim (w odniesieniu do wyrażenia „czar ów czarujący” już w wyd. 2 i 3 *Pism wybranych*) wrócił do postaci pierwodruku. Może moje argumenty przekonają zasłużonego Wydawcę, że i w pozostałych pięciu fragmentach pierwodruk daje pewniejszą podstawę dla tekstu *Promethidiona*?

Na zakończenie jeszcze jedna uwaga. Czy nie warto by powrócić do rozbudowanej informacji tytułowej utworu: *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, przez autora *Pieśni społecznej czterech strón*, którą odnajdujemy w pierwodruku i tekście opublikowanym w „Chimerze”, a później tylko w wydaniu, nad którym pieczę sprawował Wacław Borowy? Usuwając końcową informację: „przez autora *Pieśni społecznej czterech strón*”, pozbawiamy jednej z możliwości składniowego i semantycznego odniesienia motta z Pliniusza, którego początkowe „...in quo” zdaje się nawiązywać również do opuszczanego w późniejszej praktyce wydawniczej tekstu.

Wojciech K a c z m a r e k – DRAMATYCZNA PARABOLA NORWIDA

Cyprian N o r w i d. *Pierścień Wielkiej-Damy, czyli: Ex-machina-Durejko*. Opracował Sławomir Świontek. Wrocław 1990. Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Biblioteka Narodowa. Seria I, nr 275.

Po *Vade-mecum* kolejną pozycją Norwida wydaną w ramach Biblioteki Narodowej w 1990 r. jest dramat Norwida *Pierścień Wielkiej-Damy*. Opracowania tekstu i napisania wstępu podjął się Sławomir Świontek, który w swej twórczości naukowej z konsekwencją i właściwą sobie erudycją od dłuższego już czasu prezentuje różne obszary dramaturgii Norwida¹. Przygotowana przez niego edycja *Pierścienia Wielkiej-Damy* jest wynikiem wcześniejszych jego studiów poświęconych temu dramatowi². Stąd też „Wstęp” poprzedzający tekst dramatu jest nie tylko kompetentny w zakresie przywołanej literatury przedmiotu, ale również odkrywczy interpretacyjnie, pobudzający do nowych analiz i przybliżeń.

¹ Prace naukowe Świontka przypomniał na łamach „Studiów Norwidiana” Jan Ciechowicz, dlatego w tym miejscu nie będą ich ponownie przywoływał. Zob. „Studia Norwidiana” 5-6:1987-1988 s. 219-225.

² Najważniejsze prace Świontka na ten temat: *Paraboliczność struktury scenicznej „Pierścienia Wielkiej-Damy” C. Norwida*. W: *Dramat i teatr*. Red. J. Trzynadłowski. Wrocław 1967; *Biała tragedia Norwida*. W: *Z polskich studiów slawistycznych*. Ser. 4: Nauka o literaturze. Warszawa 1972; *Technika paraboli i przybliżenia u Norwida-dramaturga*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego” 1979 Ser. I z. 50; *Ironiczna przypowieść Norwida*. „Acta Univeritatis Lodziensis. Folia Litteraria” 1981 z. 2 oraz rozdziały w jego książce: *Norwidowski teatr świata*. Łódź 1981.

Świontek swoje obszerne wprowadzenie do dramatu (strony III-LXV) podzielił na sześć podrozdziałów: *Okoliczności powstania dramatu; Norwid i teatr; „Tragedii nowy rodzaj”*; *Parabola ironiczna; Język dramatu a konstrukcja sztuki; Słowo, „dramatyczne gesty” i milczenie*. Na zakończenie swoich rozważań podał zasady wydania tekstu dramatu (s. LXV-LXXI) oraz wykaz najważniejszych pozycji bibliograficznych dotyczących wydania tekstu oraz opracowań (s. LXXII-LXXIV).

Wydawca patrzy na *Pierścień Wielkiej-Damy* w kontekście całego dorobku dramatopisarskiego Norwida. Jest to wszak ostatni większy dramat, jaki napisał autor *Vademecum* (krótko przed śmiercią napisze komedię w pięciu scenach: *Miłość-czysta u kąpieli morskich*), będący owocem w pełni już ukształtowanej koncepcji dramatycznej i wykrystalizowanych poglądów na sztukę dramatyczno-teatralną.

Przypominając okoliczności powstania dramatu, kondycję materialną Norwida i jego decyzję o przystąpieniu do konkursu na sztukę dramatyczną (urządzonego w 1872 r. w Krakowie) Świontek stwierdza, że poeta na napisanie dramatu miał niewiele ponad cztery miesiące: od sierpnia do listopada 1872 r.

Omawiane zagadnienia skłoniły Świontkę do rozważań ogólniejszych, dotyczących stosunku Norwida do teatru w ogóle. Świadomość teatralna autora *Pierścienia* kształtowana była głównie przez jego kontakty z teatrem warszawskim. Wydawca nie przeprowadza tu badań historycznych ani nie sięga po niepełną wszak – bo nie tak dobrze udokumentowaną, jak w przypadku Mickiewicza i Słowackiego – ale istniejącą literaturę przedmiotu. Raczej sygnalizuje doświadczenia teatralne Norwida i ich ewentualne konsekwencje w jego estetyce teatralnej. Świontek jest wyraźnie zwolennikiem tezy, że główne koncepcje dramatyczno-teatralne Norwida, a przede wszystkim koncepcja sztuki aktorskiej, mają swoje źródło we własnych przemyśleniach Poety, mniej zaś czerpią z obserwacji konkretnych zjawisk teatralnych. Podrozdział ten (*Norwid i teatr*) skupił rozważania o koncepcjach i konwencjach teatru jako sztuki w ogólności i zadaniach powierzanych jej przez Norwida. Słynna gnoma z *Aktora*: „[...] Teatr, ile wiemy./ Jest atrium spraw niebieskich – i stąd tak go zwiemy” (PWsz 4, 370), pokazuje bowiem, że przypisywał on sztuce teatru realizację wartości najwyższych. Dlatego też Świontek omawia w tym miejscu funkcje katarskie teatru, a także „teatralność” świata w rozumieniu Norwida, gdzie „kłamstwo sztuki” ma ujawnić „kłamstwo życia”.

W podrozdziale „*Tragedii nowy rodzaj*” zajął się Świontek teorią dramatu Norwida, wywiedzioną z jego *Wstępów do Pierścienia Wielkiej-Damy i Kleopatry i Cezara*. *Wstęp do Pierścienia* jest, zdaniem Świontkę, poświęcony przede wszystkim estetyce dramatu w ogóle jako rodzajowi wypowiedzi artystycznej. Przyjęta na wstępie do opracowania teza o sumowaniu się w *Pierścieniu* wszystkich wcześniejszych doświadczeń dramatycznych Norwida znajduje w przeprowadzonej przez Świontkę analizie *Wstępu* pełne uzasadnienie.

Autor usiłuje też zakwalifikować gatunkowo omawiany dramat, najpierw w ramach określeń samego Norwida: tragedia – biała, komedia – wysoka. Poeta waha się bowiem między określeniem *Pierścienia* jako dramatu lub tragedii, niezadowolony jest z utrwalonych przez tradycję romantyczną formuł: dramat narodowy lub tragedia narodowa. Świontek analizując myślenie Norwida śledzi jego opinie o współczesnej mu dramaturgii. O ile bowiem ustalono już prekursorstwo Norwida wobec późniejszych dokonań

(pozytywistycznych i młodopolskich³), o tyle ustalenie właściwego miejsca dla jego osiągnięć w sztuce scenicznej wymaga odniesienia jego twórczości do tradycji, do jakiej nawiązywał lub jakiej się przeciwstawiał.

Świontek przywołując więc wszystkie nazwy gatunkowe, którymi Norwid próbował scharakteryzować „nowy tragedii rodzaj”, jakim miał być w jego oczach *Pierścień Wielkiej-Damy*, nie zatrzymuje się na samej formie gatunkowej. „Nowość” tego dramatu nie leży, jego zdaniem, w wyborze konwencji czy nawet techniki przedstawiania zdarzeń, ale w parabolizacji zdarzeń dramatycznych. W tym ujęciu *Pierścień Wielkiej-Damy* jest dramatyczną parabolą. Tezę tę przedstawił Świontek we wcześniej opublikowanych pracach dotyczących tego dramatu, tu wszakże tę technikę paraboli zwięźle definiuje i pokazuje jej możliwości interpretacyjne. Ukryta w utworze parabolizacja zdarzeń, gdy zostaje ujawniona, pozwala dopiero na pełne odczytanie dramatu, w tym – wieloznacznego zakończenia sztuki. Sens dramatów Norwida jest zawsze dwustopniowy: konstrukcja fabularna często jest realistyczna, ale realizm anegdoty poprzez technikę paraboliczną odsyła do sensu przenośnego. Świontek pisze o tym we wstępie:

Realizm Norwidowski zakłada dwustopniowość odczytywania dzieła. Jest ono odbiciem rzeczywistości o tyle, o ile ujmuje ją jako miejsce przejawiania się sensów, do których należy dojsć wysiłkiem woli i świadomości. Rzeczywistość jest nimi nasycona, a zadaniem człowieka jest jej lektura pozwalająca na jej zrozumienie. Jednym z najefektowniejszych środków, które ma twórca do dyspozycji dla takiej lektury świata, jest parabolizacja wypowiedzi (s. XXXIV).

Tę parabolizację zdarzeń dramatu odnajduje Świontek także w języku utworu. Jest on bowiem ściśle związany z konstrukcją sztuki, a zarazem sfunkcjonalizowany wobec całości akcji dramatycznej i jej parabolicznych znaczeń. Gnomiczność języka Norwida w tym dramacie, zauważona zesztą przez badaczy (np. w pracach I. Sławińskiej) w zestawieniu z tzw. dialogiem potocznym oraz niedomówieniami i przemilczeniami, tworzy właściwe Norwidowi napięcie polisemantyczności tekstu i staje się źródłem nowych znaczeń.

Znowu, podobnie jak przy próbach określenia gatunkowego *Pierścienia Wielkiej-Damy*, Świontek zestawia swoje wnioski w kontekście sceny finalnej, zaręczyn Mak-Yksa z Hrabinią. Na pierwszy rzut oka zaręczyny te są jakby przypadkowe, jednak analiza języka dramatu każe uchylić tę sugestię, bo – jak zauważa autor – „ujawniony, bądź sugerowany w języku dramatu sens poszczególnych sytuacji dramatycznych zawiera tyleż sparabolizowana interpretacja ich samych, ile odniesienie do ogólnego sensu sztuki, jaki wpisany został w jej zakończenie” (s. XLVII).

Niekiedy ulega jednak autor zbyt łatwym i upraszczającym zabiegom interpretacyjnym, gdy chce, jakby „na siłę”, łączyć pewne sytuacje i sformułowania z wstępnych partii sztuki do wyjaśnienia zakończenia dramatu. Gnomę Mak-Yksa: „Cny jest poś-

³ Zob. I. S ł a w i ń s k a. *O komediach Norwida*. Lublin 1953 (zwłaszcza rozdział: *Na tle komedii pozytywistycznej*, s. 249-263) oraz R. T a b o r s k i. *Wstęp do „Pierścienia Wielkiej-Damy”*. W: *Cyprian Norwid. Interpretacje*. Pod redakcją S. Makowskiego. Warszawa 1986.

piech, lecz powoduje stratę” (akt I sc. 2 w. 85) aplikuje na przykład do zaręczyn poety z Hrabinią:

Decyzja ta zostaje podjęta w pośpiechu „pod naciskiem skandalu” towarzyskiego i choć rekompensuje ona w jakiejś mierze krzywdę Mak-Yksa (w tym sensie pośpiech ten jest „cny”), to przecież wątpliwa wiarygodność tych zaręczyn może stać się powodem „straty” dla obydwu osób tej niezbyt dobranej pary i pistolet Mak-Yksa może jeszcze wypalić, a Hrabina może pożałować megalomanii, na którą w pośpiechu się pochopnie zdecydowała, tym bardziej że przekreśliła ostatecznie swoje – nie wypowiedane co prawda, choć skrywane – nadzieje na związek z arystokratycznym Szeligą” (s. XLI).

Cytowany przykład pokazuje daleko idące „ujednoliczanie” sensu dramatu, a nie postulowaną parabolizację semantyczną dramatu. Takich uproszczeń jest we wstępie Świontka więcej.

Niekiedy ta tendencja interpretacyjna wyrażana jest w dziwnie dziś brzmiącej terminologii, nacechowanej jakimś socjologiczno-marksistowskim akcentem. Trudno się oprzeć takiemu skojarzeniu, gdy czyta się następujące stwierdzenie: „Żywioł triumfującego mieszczaństwa objął głównych protagonistów dramatu” (s. XXX) lub gdy pada pytanie o zasadniczy sens dramatu: „Cóż to za świat – zdaje się zapytywać Norwid – w którym mieszczańscy Durejkowie stają się siłą decydującą w jego obrotach, gdzie oni właśnie spełniają rolę dei ex machina? (s. XXX)”. Ta predylekcja Świontka do daleko idących uproszczeń kłóci się z wyrażaną potrzebą uniwersalizacji sensu zdarzeń w dramacie.

W takim kontekście podejmuje badacz analizę rozumienia gestu, słowa i milczenia u Norwida. Do wniosków i ustaleń wcześniejszych, głównie Ireny Sławińskiej⁴, dorzuca cenne uwagi o komplementarności znaczeń wyrażanych i przemilczanych, które w pełni ujawniają swoją oryginalność, gdy na *Pierścień Wielkiej-Damy* spojry się jako na parabolę ironiczną. Te fragmenty wstępu Świontka należą niewątpliwie do najbardziej odkrywczych i inspirujących części jego pracy i będą z pewnością wykorzystywane w nowych interpretacjach dramatu.

O ile rozważania Świontka nad dramatem Norwida wydają się jasne i przekonujące, o tyle podane „zasady wydania” tekstu *Pierścienia Wielkiej-Damy* (s. LXV-LXXI) mogą wzbudzić zastrzeżenia norwidologów-edytorów.

W zakresie emendacji tekstu dramat ogłoszony w Bibliotece Narodowej nie różni się w zasadzie od wydania *Pierścienia* przez J. W. Gomulickiego w tomie 5 *Pism wszystkich* Norwida. Świontek sięga wszakże do autografu znajdującego się w Bibliotece Narodowej, (jak wiadomo, jest on czytelnie sporządzonym przez poetę czystopisem), by wprowadzić pewne poprawki do swego wydania, różne od zaproponowanych przed laty przez Gomulickiego. Pragnął przede wszystkim uporządkować „kapryśną”, jak się wyraził, interpunkcję pisarza. W tym celu zlikwidował niepotrzebne przecinki (po spójnikach i między podmiotem a orzeczeniem), natomiast tam, gdzie „nasuwało

⁴ Przede wszystkim do wniosków zawartych w jej książce *Reżyserska ręka Norwida*. Kraków 1971.

się – poparte współwystępowaniem innych sygnałów tekstowych – najmniejsze choćby podejrzenie, że określony znak interpunkcyjny lub miejsce jego postawienia współtworzy wraz ze słowem sens wypowiedzi lub gdy znak i jego miejsce wydają się wskazówką dla interpretacji scenicznej” (s. LXX), Świontek starał się być wierny zapisowi w rękopisie. Szkoda tylko, że w przypisach nie umieścił przykładów zachowania zapisu Norwida bądź jego zmodyfikowania.

Ta sama uwaga dotyczy przywracania przez Świontkę opuszczonych w wydaniu Gomulickiego pauz i myślników rozpoczynających bądź kończących wypowiedzi bohaterów dramatu. Dość ogólnikowo stwierdza, że „zachowano wszystkie pauzy i myślniki Norwida rozpoczynające w pewnych fragmentach dramatu wypowiedzi poszczególnych bohaterów”, ale nie podał przyjętej przez siebie zasady selekcji owych miejsc w dramacie, gdzie pauzy i myślniki Norwida pozostawił bądź zlikwidował. Trzeba przyznać, że ta część pracy wzbudza sporo wątpliwości, a Świontek nie zrobił nic, żeby je rozwiązać. Mógł przecież podać przykłady swojej ingerencji w tekst Norwida lub dokonania poprawek do wydania Gomulickiego, wynikających z powrotu do rękopisu. Wiadomo przecież, że interpunkcja poety – kropki, przecinki, myślniki, pytajniki, wykrzykniki, wielokropki, nawiasy, cudzysłowy – tworzy system właściwy tylko dla jego twórczości. Ingerencja wydawców – choć niezbędna – jest zawsze arbitralna i powinna być każdorazowo wyjaśniona i uzasadniona.

Bez komentarzy dokonał także zmian w pisowni Norwida. O ile uzasadnione wydają się poprawki oczywistych błędów ortograficznych, popełnionych przez poetę, o tyle mechaniczne wprowadzanie dostosowań języka Norwida do współczesnych zasad ortograficznych wcale nie jest takie bezdyskusyjne.

Zastrzeżenie może wzbudzić na przykład likwidacja w całym tekście dramatu „o” pochylonego (ó) i zastąpienie tego znaku przez literę „o”. To prawda, że Norwid nie zawsze konsekwentnie stosował ten znak, ale czy jest to dostatecznym argumentem, by pozbawić jego tekst, przynajmniej w kilku miejscach, pewnej wieloznaczności interpretacyjnej uzyskanej właśnie dzięki zastosowaniu „o” pochylonego? Weźmy przykładowo kwestie wypowiedziane przez Sędziego Durejkę w dialogu z Szeligą, gdzie Norwid wprowadza „o” pochylone w wyrazach: „któs”, „czegós” (akt I sc. 4 w. 227). Wydaje się, że poprzez tę oboczność intonacyjną Norwid chciał nadać Sędziemu pewne charakterystyczne cechy osobowe, bo nieco dalej (w. 205-220) każe Durejce wypowiadać tekst rozmaitymi tonami głosu: „rychło”, „doktrynalnie”, „kaznodziejstwo”, „z zapalem”. Możemy więc być pewni, że intencją pisarza było oddanie również dźwięku „o” pochylonego.

Podobnie ma się rzecz z „e” pochylonym (é), które również często wprowadza do swego dramatu. Mechaniczne usunięcie tego znaku z tekstu *Pierścienia* jest zabiegiem nie zawsze uzasadnionym. Odbiera bowiem możliwość interpretacji wypowiedzianych kwestii z uwzględnieniem rozmaitych nawiązań, często wyraźnych, do wymowy regionalnej (zmiękczenie „e” występuje na przykład w tzw. wymowie warszawskiej), do której Norwid mógł się odwoływać. Pełna analiza utworu Norwida w wersji tekstu przygotowanej przez Świontkę jest więc trudna do przeprowadzenia. Mechaniczne „oczyszczenie” tekstu, zaproponowane przez wydawcę, pozbawiło go jego wieloznaczności uzyskiwanej również przez właściwości językowe. Jak pokazuje obszerny

aparatu krytyczny, zastosowany na przykład przy wydaniu *Vade-mecum* przez Józefa Fertę⁵, niemal każda inaczej zapisana przez Norwida samogłoska czy spółgłoska wymaga często odrębnego potraktowania. Niekonwencjonalność ortografii poety nie zawsze bowiem wynika z popełnionych przez niego błędów, ale jest pewną właściwością językową specyficzną tylko dla niego i jego dzieł. Nie można więc bez naruszenia owej wyjątkowości języka i spełnianych przez niego rozmaitych funkcji w dziełach zastosować jakiegoś sztywnego kryterium poprawności językowej, wywiedzonego z obowiązujących norm gramatycznych. Poeta często nie stosował się do tych norm lub je rozmyślnie przekraczał!

Pozostawienie wielu, na pierwszy rzut oka, „udziwnień” w tekstach Norwida wydaje się zasadne z kilku względów: przede wszystkim z uwagi na uszanowanie woli poety, któremu zależało na takiej, a nie innej formie notacji, a także dlatego, by pozostawić wyczuwalną w sferze językowej odmienność w sposobie myślenia i patrzenia na świat przez twórcę. Tylko wówczas będziemy mogli w podejmowanych analizach wnikać w najgłębsze przesłanie jego tekstów.

Usunięcie przez Świontkę z *Pierścienia* wszystkich „é” pozbawia dramat bogactwa kształtującego język poetycki Norwida. Nie oznacza to, że nie należało ostrożnie uwspółcześniać tych znaków w wyrazach, gdzie nie pełnią one funkcji artystycznych. Objęcie jednak tym procederem c a ł e g o tekstu dramatu, zamiast oczekiwanego rozjaśnienia, przyczyniło się do jego zaciemnienia.

Dyskutować można, jak sądzę, z koncepcją przypisków wydawcy, towarzyszących dramatom. Szeroki adresat, do którego odwołuje się Biblioteka Narodowa, wymaga ułatwienia lektury i rozjaśniania miejsc trudnych dla odbiorcy nieobeznanego z kontekstem dzieła. Świontek jest w tym względzie dość powściągliwy: w zasadzie ogranicza się do wyjaśniania wyrazów obcych, na jakie czytelnik natrafia śledząc tekst Norwida. Dodajmy, że wyjaśnienia te są nader lakoniczne, bez próby łączenia podanego znaczenia z k o n t e k s t e m, w jakim Norwid je stosuje w dramacie. Przypisy Świontki brzmią przez to często „obco” wobec treści nadanej konkretnym wyrazom przez Norwida (np. przypis do słowa „fatum”, s. 117, lub „talizman”, s. 125). Szkoda, że zabrakło też odwołań do innych dzieł poety, bo wiele z wyjaśnianych wyrazów to „słowa-klucze”, wielorako powoływane przez Norwida i swoiście interpretowane. Słusznie zaznaczył przecież Świontek we wstępie, że *Pierścień Wielkiej-Damy* to jakby summa koncepcji dramatyczno-teatralnych Norwida. Doświadczenia zebrane wcześniej implicite są tu obecne, jako owoc dojrzały. Teza ta mogła być udowodniona w konstrukcji przypisów i ich zawartości.

Ryzykowne, jak sygnalizowaliśmy wyżej, poczynania Świontki w zakresie modernizacji języka dramatu mogły być zasygnalizowane i wyjaśniane w przypisach. Niestety! Wydawca nie dotknął tego zagadnienia nawet w sposób formalny, jak uczynił to z wyrazami obcymi. Nie wyjaśniał i nie komentował neologizmów Norwida np. „odpóźnić” (s. 72), „odpominieć” (67), „wy-ojczyźniać się” (43) itp. Nie tłumaczy też po-

⁵ Zob. C. N o r w i d. *Vade-mecum*. Opracował J. Fert. Wrocław 1990. Biblioteka Narodowa Seria I nr 271 (w szczególności: Uwagi wydawnicze, s. CXIII-CXXXIII).

zostawionych w tekście oboczności: np. „szlub” (s. 69) czy „Jerozalem” (83). Trudno przez to wyśledzić kryterium przyjęte przez Świontkę przy modernizacji tekstu, skoro raz notacja jest zmieniana, innym razem pozostawiona. Przynajmniej przy tych ostatnich przypadkach wymagany byłby komentarz wydawcy.

Wracając do wstępu Świontkę można ubolewać nad tym, że zupełnie zabrakło w nim wzmianki o dziejach scenicznych *Pierścienia Wielkiej-Damy*. Wydaje się bowiem, że interpretacje teatralne tego dramatu wzbogacały przecież istniejące już analizy literackie albo były świadectwem niezrozumienia intencji Poety. Ten rozdział recepcji Norwida należy przecież integralnie do dziejów obecności tego dramatu w kulturze polskiej. Szkoda, że zabrakło też we wstępie głównych elementów kształtu teatralnego *Pierścienia*. Analiza Norwidowskiego wstępu do *Pierścienia Wielkiej-Damy*, dokonana przez Świontkę jedynie z perspektywy estetyki dramatu, nie dotknęła potencjalnych możliwości teatralnych wpisanych w tekst sztuki. Zagadnienia te należałoby rozpatrywać nie tylko w kontekście teorii literackich, ale i w kontekście świadomości teatralnej epoki, wobec której „myślenie teatralne” Norwida jest ogromnie odkrywczym. W tym sensie *Pierścień Wielkiej-Damy* czeka wciąż jeszcze na pełną analizę.

Zofia T r o j a n o w i c z o w a – NORWID „SAM SOBIE WINIEN”. O KSIĄŻCE MARKA ADAMCA *ONI I NORWID*.

Marek A d a m i e c. *Oni i Norwid. Problemy odbioru twórczości Cypriana Norwida w latach 1840-1883*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1991 ss. 245, [2] s., [13] s., tabl.

Książkę Marka Adamca zrodziło przeświadczenie, że „konflikt autora *Rzeczy o wolności słowa* z jego współczesnymi jest istotnym składnikiem naszej kultury” i „jak wiele innych, nierzadko równie dramatycznych dyskursów o literaturze, sztuce, prawdzie, wolności, człowieczeństwie [...] wymaga zrozumienia” (s. 326). Stojąc na stanowisku, że obciążanie winą za niepowodzenia Norwida jego współczesnych i wiążące się z tym lekceważenie ich opinii o poecie zrozumieniu owego konfliktu nie służy, autor pracy wybrał drogę inną, w niewielkim tylko stopniu dotąd przetartą. Podjął mianowicie taką próbę spojrzenia na sprawę recepcji Norwida przez współczesnych, która pozwoliłaby zrozumieć również ich racje, umożliwiłaby pokonanie tradycyjnie utrwalonej obcości ich stanowiska.

W efekcie powstała praca pisana z myślą o udowodnieniu wyraźnie sprecyzowanej ogólniejszej tezy, która w przekornym języku autora brzmi: „Norwid b y ł s a m s o b i e w i n i e n” (s. 9) i to – jako „bezpośredni sprawca własnej klęski” – winien potrójnie. Raz dlatego, że sposobem kreowania własnej biografii na użytek odbiorców nadwątlił bądź przekreślił autorytet – jaki posiadał jeszcze w okresie warszawskim – co zaważyło na jego obecności, czy raczej nieobecności, w życiu publicznym. Dwa – ponieważ jako poeta zlekceważył możliwości percepcyjne swoich współczesnych, co stworzyło niepokonaną przeszkodę w rozumieniu jego twórczości. I wresz-