

W norwidologii jest jeszcze dużo do zrobienia... I przyznać trzeba, że książka o *Kleopatrze i Cezarze* Norwida wypełnia jedną z jej luk, tematem opracowania czyniąc utwór przez norwidologów jakby zapomniany. Jej ustalenia będą musieli brać pod uwagę ci wszyscy, którzy zechcą zająć się nie tylko norwidowskim dramatopisaniem, ale również jego poglądami na historię, estetykę, kulturę i cywilizację¹⁰.

Sławomir R z e p c z y ń s k i – WARSZTAT BEZ IDEI

Krzysztof R a c z y ń s k i. *Słowa i brzmienia. Studia o prozie i warsztacie pisarskim C. Norwida*. Opole 1991 ss. 88.

Książka Krzysztofa Raczyńskiego zainteresować może ze względu na dwie zapowiedziane we wstępie perspektywy badawcze: wielokrotnie już podejmowaną, ale ciągle aktualną, kwestię przyczyn niepowodzeń literackich Norwida, którą autor obiecuje potraktować inaczej niż we wcześniejszych pracach, bowiem – jak wyjaśnia – przedmiotem badawczej penetracji mają tu być prozatorskie dokonania Norwida oglądane „od strony warsztatu” (s. 8). Drugą perspektywę wyznacza sposób widzenia Norwida jako pisarza, który w ujęciu Raczyńskiego ma być „bardziej kontrowersyjny, niż głosi to krytyka ostatnich czterdziestu lat, a przy tym jakże ludzki, nieheroiczny ze swymi potknięciami i niedoskonałościami artystycznymi, bez których zresztą nie mogą powstać utwory wybitne” (tamże). Pojęcia „warsztatu pisarskiego” Raczyński nie definiuje. Uznając je za termin „powszechnie używany” uważa, że definiowanie w tym przypadku byłoby niemerytorycznym sporem o pojęcia, natomiast znaczenie, w jego intencji, wynikać ma z kontekstu. Jakkolwiek istotnie trudno o jednoznaczną definicję „warsztatu pisarskiego” (brak takiego hasła w *Słowniku terminów literackich*), to warto było jednak pokusić się o „zakreślenie granic” pojęcia, by nie stało się przysłowiowym „workiem bez dna”, do którego włożyć można wszystko. W od-

¹⁰ Książka *Tragedia kultur* zaopatrzona jest w adnotację, że została wydana „bez opracowania redakcyjnego wg maszynopisu przygotowanego przez Autorkę”. Być może jednak opracowanie redakcyjne pozwoliłoby uniknąć pewnych przeoczeń w stosowaniu interpunkcji, a także – może nie rażących, ale denerwujących swoją powtarzalnością – błędów frazeologicznych. Chodzi mi tu głównie o uporczywe stosowanie zwrotu „wydaje się być” (s. 78, 105, 108, 109, 111, 151, 159, 160) oraz zdarzające się niekiedy (s. 38, 64, 69, 177) zbędne dorzucanie słówka „to” po wprowadzającym zdanie podrzędne zaimku „który” (np.: „Metaforę spalania się, które to jest konsekwencją [...]”; „[...] historię ducha dziejów, którą to czynił przedmiotem [...]).

Koniecznej korekty domagałyby się tytuły niektórych pozycji bibliograficznych (w przypisach i bibliografii), szczególnie francuskich, które wyglądają niekiedy bardzo dziwacznie (np. „Osieński Z. Le „Symbolisme du Centre” [!] an [!] theatre [!] de Wiliam [?!] Horzyca” – (s. 266); nie wiadomo również, dlaczego tytuł tragedii E. Jodelle’a podany jest (przypis 10, s. 211) w wersji włoskiej, a nie francuskiej: *Cléopatre captive*.

niesieniu do prozy artystycznej Norwida terminu tego użyła wcześniej Irena Sławińska w książce *Reżyserska ręka Norwida*¹, również nie precyzując znaczenia. Z jej rozważań wyczytać można rozumienie „warsztatu pisarskiego” jako zespołu metod tworzenia, sposobów artystycznej organizacji świata przedstawionego, użytych środków artystycznych, form kreacji narratora itd. W zakończeniu rozważań badaczka odróżnia „zagadnienia ogólne”, a więc sferę ideową dokonań prozatorskich Norwida, od „metody artystycznej”, którą można utożsamić z „warsztatem pisarskim”. Nie chodzi mi bynajmniej o samo zdefiniowanie pojęcia. Istotnie, należy ono do tych, które podlegają arbitralności piszącego i jednoznaczne zdefiniowanie nigdy nie będzie satysfakcjonujące. Chodzi jednak o to, że jakkolwiek szeroko rozumie się to pojęcie, nie można go oddzielać od sfery ideowej Norwidowego dzieła. Sławińska widzi w „warsztacie” prozatorskim Norwida ewolucję metody twórczej, którą poeta podporządkowuje z jednej strony „stworzeniu sztuki współczesnej”: „Nowatorstwo artysty okazuje się służebne w stosunku do nowego widzenia rzeczywistości i jej zagadnień”², z drugiej – sięga ku prawdom ponadczasowym: „Miała ona [metoda artystyczna – S. Rz.] przekazać znaczenia ogólne, wychodząc nawet poza kulturę jednego wieku, miała stwierdzić powszechne prawa historyczne, warunki prawdziwej kultury i w ten sposób wyjaśnić bankructwo epoki”³. Jeśli pominie się w rozważaniach nad twórczością Norwida kontekst „ideowy”, poeta może rzeczywiście jawić się, jak to ujmuje Raczyński, jako „awangardysta”, „esteta” i twórca „elitarny”, którego dorobek „jest czystym anarchizmem wobec prozy europejskiej tamtego stulecia” (s. 70-71).

Podejmując się rozważań o terminologii epickiej XIX w. należy uzmysłowić sobie, że trudno tu o precyzję, bowiem pojęcia te były niejednokrotnie wielorako rozumiane, ich zakresy znaczeniowe zazębiały się, często nacechowane były wartościowaniem, znaczenia ścisłe (jako terminów literackich) mieszały się z ich potocznym rozumieniem. Dla rekonstrukcji Norwidowskiego rozumienia pojęć z zakresu krytyki literackiej istotne jest to, że poeta, nie oglądając się na proces ich krystalizowania, definiował je na własny użytek, czasem pozostawiał bez definicji, tak że dla współczesnego badacza wyznacznikiem znaczenia pozostaje kontekst. Raczyński zakłada, że określenie świadomości teoretycznej pisarza „staje się niejednokrotnie podstawą, o którą można oprzeć proces eksplikacji struktury utworu wobec funkcjonalnych kategorii oraz praw rządzących procesem odbioru dzieła i – zwrótnie – jego artystycznej kreacji” (s. 11), twierdzi też, że dla rozpoznania istoty utworów Norwida przydatna jest konfrontacja jego refleksji teoretycznej z praktyką pisarską. Taka postawa meto-

¹ I. S ł a w i Ń s k a. *Reżyserska ręka Norwida*. Kraków 1971. Chodzi o rozdział IV: *Ekspansja teatralnego widzenia. O prozie epickiej Norwida. Z zagadnień warsztatu poety-dramaturga* s. 277-318.

² Tamże, s. 317.

³ Tamże.

dologiczna rodzi jednak dwa zagrożenia. Po pierwsze – trudno uniknąć tendencji do oceny pisarza z punktu widzenia współczesnej wiedzy teoretycznoliterackiej, zachować „obiektywną” i „opisową” postawę, po drugie – łatwo „oderwać się” od utworów, które z „teoretycznoliterackiego” punktu widzenia mają być analizowane, i wykorzystywać je jedynie dla ilustracji tez.

Norwid daleki był od prób tworzenia teorii literatury, oderwanej od pisarskiej praktyki. Jako pisarz przełomu romantyzm–pozytywizm, nie czując się już w pełni związany z romantyzmem „wielkoludów” ani – mimo bliskości pewnych rozstrzygnięć⁴ – z pozytywizmem, zdaje się ciągle pytać, na ile dotychczasowe rozumienie literatury (łącznie z jej najnowszymi tendencjami prozatorskimi) oraz sposób jej funkcjonowania wyrażają prawdę. Ale nie tyle prawdę o rzeczywistości „widzianej” (werystyczną), ile prawdę o „istocie rzeczy”. Pyta, jakie zadanie ma do wypełnienia współczesny człowiek (artysta, pisarz) i jakie formy artystyczne są najdoskonalsze dla ukazania dróg do wypełnienia tego zadania.

Być może dlatego, że książka Raczyńskiego, jak informuje autor, jest skrótem jego rozprawy doktorskiej *Proza Cypriana Norwida. Wokół głównych problemów warsztatu pisarskiego*, w recenzowanej pracy zabrakło szerszego udokumentowania przykładami głoszonych tez. Być może też dlatego nie w pełni obecny jest kontekst, który niżej podpisanemu wydaje się konieczny do właściwego rozpoznania Norwidowego pojmowania terminologii epickiej i istoty prozatorskich prób poety. Kontekstem istotnym jest tu bowiem, wbrew temu, co głosi Raczyński (s. 71), tradycja literacka, szczególnie zaś znaczenie ma wielokrotnie wyrażana przez autora *Vade-mecum* tęsknota do eposu⁵. Stąd też pojawienie się w praktyce pisarskiej Norwida form epickich znajduje uzasadnienie przede wszystkim jako swoista kontrpropozycja dla tych form, które w w. XIX zaczęły zajmować miejsce eposu, tj. dla romansu i powieści (zauważa to Raczyński dopiero na końcu swojej książki, kiedy pisze o „rekompensowaniu” struktury fabularnej – s. 71). Na przykład z ironicznej wypowiedzi narratora *Tajemnicy lorda Singelworth*: „Wszystkie te i rozliczne inne z onychże pochodzące zapytania [dotyczące lorda – S. Rz.] ażeby zaspokoić, należałoby nie ulotną kreślić n o w e l ę, [...], lecz należałoby rzeczywiście być romansopisarzem, w rzemiośle swym uzasadnionym i w sztuce biegłym” (PWsz 6, 147), wywieść można przekonanie Norwida, iż odrzucany przez niego romans rozjaśnić może co najwyżej tajemnice jednostkowej biografii. Norwid stawia przed nowelą inne zadanie. Forma ta odsłonić ma szeroko pojęte tajemnice człowieczej egzystencji.

Drugim kontekstem, w którym warto rozpatrywać prozę Norwida, jest perspektywa komunikacyjna, związana z poczuciem braku akceptacji dla twórczości poety

⁴ Zob. J. M a c i e j e w s k i. *Norwid a pozytywizm*. „Pamiętnik Literacki” 75:1984 z. 4 s. 115-132.

⁵ Zob. K. T r y b u ś. *Epopeja w twórczości Cypriana Norwida*. Wrocław 1993.

u XIX-wiecznego odbiorcy. Perspektywę tę uwzględnia Raczyński w rozdziale 3, zatytułowanym *Poszukiwanie czytelnika*, i w rozdziale 4 pt. *Sunt verba. Między teorią a praktyką literacką Norwida*. Ale ta część książki stanowi chronologiczny przegląd wypowiedzi poety na temat ówczesnych czytelników i w zasadzie nie dotyczy twórczości prozatorskiej. Tymczasem warto było wziąć pod uwagę, że – po pierwsze – Norwid czuł się przede wszystkim poetą i proza, która występowała w jego wypowiedziach zwykle w konotacjach negatywnych, była dla niego „odmianą poezji” i, co akcentuje również Raczyński (s. 44), język utworów prozatorskich autora *Bransoletki* zawiera wiele cech języka poetyckiego. Po drugie, mając świadomość wzrastającej popularności utworów prozatorskich, głównie romansów i powieści, ale także mniejszych form: obrazków, charakterów, gawęd, nowel itd., Norwid mógł widzieć w tych ostatnich szansę na zwrócenie czytelniczej uwagi.

Rozdział pierwszy – *Kryształizacja terminologii epickiej* – poświęcony jest próbie dotarcia do Norwidowskiego rozumienia kategorii epickich. Kolejno autor przedstawia gatunki, które w taki czy inny sposób pojawiają się w wypowiedziach poety. „Słownik terminologii epickiej – zauważa – liczy 20 haseł. Są to: proza, powieść, romans, opowiadanie, nowela, gawęda, szkic, powiastka, klechda, podanie, anegdota, facecja, przypowieść, parabola, apolog, pogadanka, pamiętnik, kronika, biografia oraz nekrolog” (s. 11).

Omawiając kolejno wyróżnione wyżej terminy, Raczyński zauważa, że termin „proza” występuje w pismach Norwida około 40 razy i odnotować można jego cztery główne znaczenia. Funkcjonuje: jako „nazwa nadawana rozmaitym kwitom, notatkom, materiałom czy korespondencji” (s. 12), jako określenie wypowiedzi „jasnej, trochę pospolitej, potocznej wobec języka salonów” (s. 12-14), jako opozycja dla terminu wiersz, które to rozumienie „funkcjonuje niemal identycznie w dzisiejszej świadomości literackiej” (tamże). Czwarte znaczenie nacechowane jest w wypowiedziach Norwida wartościowaniem ujemnym i występuje jako synonim „płaskości”, „banalności”.

Z kolei następane terminy. „Romans” występuje w pismach Norwida „przeszło 30 razy”, „powieść” – 60 razy. Wśród znaczeń „romansu” wylicza Raczyński: „związek uczuciowy”, „romans historyczny” (termin użyty w odniesieniu do *Quidama*, nie sprecyzowany bliżej) i przede wszystkim – „określenie gatunku literackiego pisanego prozą, który ma być: nieprawdopodobny, fantastyczny, wyspany z palca, daleki od życia” (s. 15). Wśród znaczeń terminu „powieść” – po pierwsze: „plotkę, pogłoskę, podanie, nawet legendę, nowinę, doniesienie czy szerzej – czynność opowiadania” (s. 16), po drugie: określenie dla epiki wierszowanej oraz najczęstsze użycie – w sensie nazwy gatunku prozy literackiej, „prymitywniejszej odmiany romansu”. W analizie Norwidowego rozumienia pojęć teoretycznoliterackich zabrakło wyraźnego odróżnienia tych znaczeń, które wyznaczają gatunki i odmiany prozy artystycznej, od tych, które należą do potocznej frazeologii XIX-wiecznej (ale i współczesnej). Brak przytoczeń z pism Norwida nie pozwala dostrzec kontekstu, w jakim poeta pojęć tych

używa, toteż nie zawsze jest jasne, czy – w konkretnym przypadku – Norwid mówi o formie literackiej ekspresji, czy o „życiu”, czy wreszcie – w sensie filozoficznym – o istocie ludzkiej egzystencji.

Podobnie jest, jeśli chodzi o termin następny, „parabola”, który występuje u Norwida „około 30 razy”. Znowu niezbyt jednoznacznie oddziela Raczyński „gatunkowy” wymiar pojęcia od jego szerszego znaczenia, związanego z – by tak rzec – metodą twórczą ujmowania rzeczywistości w formy artystyczne, którą Irena Sławińska określa jako „parabolizację zdarzeń”⁶. Norwid najchętniej w owej parabolizacji, wywiedzionej z tradycji ewangelicznej, widziałby przyszłość literatury.

Kolejne analizowane terminy to: „opowiadanie”, „nowela”, „gawęda”, „podanie”, „legenda”, „anegdota”. Opowiadanie niezbyt wyraziście oddziela się od noweli, znaczy u Norwida zarówno czynność opowiadania, jak i zamiennie używane bywa z terminem powieść. Nowelę, według Raczyńskiego, zdaje się rozumieć Norwid jako „studium psychologiczne”, oparte na „jedności przeżycia” i „na ujawnieniu jakiejś rewelacyjnej cechy postaci, która determinowała dalszy bieg wydarzeń” (s. 20). Kwestionuje badacz tezę Z. Folejewskiego⁷, iż Norwid „wielokrotnie poruszał zagadnienia teoretyczne noweli” i był „jednym z pierwszych polskich pisarzy, którzy świadomie uwzględniali nowelę jako formę literacką w swym dorobku”. Jakkolwiek teoretyczne rozważania poety o gatunku noweli istotnie nie są obfite, o tyle nowela jest gatunkiem wybranym przez niego świadomie i celowo. Nie wydaje się też w pełni trafna uwaga Raczyńskiego o „psychologicznym” aspekcie nowel Norwida. Dla Norwida – jak słusznie zauważa Juliusz Wiktor Gomulicki – nowela była przede wszystkim „nowiną”: „Rewelowała prawdę, ale rewelacja ta była spokojna, umiarkowana w tonie i złagodzona anegdotą historyczną, biograficzną albo psychologiczną”⁸. Psychologia jest tu podporządkowana zjawiskom szerszym i istotniejszym: wspomnianej wyżej „parabolizacji”, której zadaniem jest ukazanie prawdy o współczesności – w zetknięciu z tym, co najważniejsze: z poszukiwaniem miejsca człowieka w wypełnianiu zadania – jak to ujął Norwid w wierszu *Socjalizm* – „przepalania globu Sumieniem”. Jak pisze Michał Głowiński, gatunki były dla niego „kategoriami estetycznymi”⁹. Dlatego też kolejne pojęcie, „anegdota”, znowu „nieostre”, wymyka się jednoznaczному ujęciu, tym bardziej jeśli za jego istotę przyjmuje się, jak Raczyński,

⁶ S ł a w i ń s k a. *Reżyserska ręka Norwida* s. 283 n.

⁷ Z. F o l e j e w s k i. *Uwagi o technice noweli Norwida*. W: *Norwid żywy*. Londyn 1962.

⁸ J. W. G o m u l i c k i. Wstęp do: C. N o r w i d. *Trylogia włoska*. Warszawa 1963 s. 10.

⁹ M. G ł o w i ń s k i. *Wokół „Powieści” Norwida*. W: t e n ż e. *Gry powieściowe*. Warszawa 1973 s. 163.

humor, satyrę, drwinę, efekt komiczny pozbawiony „tez” uniwersalnych (s. 23), a nie to, co dla Norwida stanowi „sedno przypowieści”.

W rozdziale drugim – *Opozycje narracyjne* – omawia Raczyński językowo-stylistyczny aspekt dokonań prozatorskich Norwida. Dostrzega dwie tendencje języka poety: „dążność do stylizacji na wypowiedź ustną, potoczną, a zarazem obecność fraz typowo patetycznych, realizowanych nawiązaniem i naśladowaniem klasycznych sposobów wypowiedzi łacińskich i retorycznych okresów” (s. 31). Opozycja taka istnieje niewątpliwie w całej twórczości Norwida, który dość mocno odczuwał rozdźwięk między „duchem” a „literą”. Ale warto było wziąć pod uwagę jeszcze jedną funkcję stylizacji na wypowiedź ustną. Jeśli uwzględnić komplementarnie tę stylizację i stylizację „patetyczną”, której rodowód sięga nie tylko – jak wywodzi Raczyński – klasycznej łaciny i retoryki, ale przede wszystkim szeroko pojętej tradycji biblijnej, to dostrzec można, iż celem poety, oprócz nadania stylizacji na wypowiedź ustną funkcji *par excellence* retorycznej, jest twórcze wykorzystanie tej „opozycji”. Chodzi o to, że tradycja przywołuje zwykle w utworach Norwida aksjologię „wysoką”, to zaś, co „mówione”, co odnosi się do różnorodnych sposobów zachowań językowych współczesnego świata, i stanowi swoisty „mimetyzm formalny”, zarówno wobec współczesnych form literackich, jak i form życia towarzyskiego – wartościować ma odbiorca negatywnie. Przykładów można by tu przywołać wiele, szczególną zaś uwagę warto zwrócić na *Bransoletkę* oraz późne nowele „włoskie” (np. rola redaktora w *Stygmacie*). Osobno należałoby jeszcze podkreślić funkcję ironii w kontrastowaniu stylu mówienia „wysokiego”, przywołującego tradycję, z „niskim”, bliskim współczesności.

W dalszej części rozdziału Raczyński zwraca uwagę, że istotne znaczenie przypisywał Norwid segmentacji swych utworów prozatorskich, które podzielone są zwykle na części, wyodrębniane graficznie. Istotnie Norwid stosuje takie segmentacje, można się zgodzić, że pełnią one funkcje – jak to określa autor – „interwałów graficznych” (s. 36), jednakże dla właściwej ich interpretacji należałoby przeanalizować (tam, gdzie to możliwe, oczywiście) autografy utworów. Nie zawsze bowiem wydanie Gomulickiego, z którego korzysta Raczyński, oddaje graficzne ukształtowanie Norwidskiego tekstu.

Rozdział trzeci, *Poszukiwanie czytelnika*, poświęca autor problemowi recepcji Norwida. U podstaw rozważań leży słuszna teza o „braku zaufania” autora *Milczenia* do czytelnika i o rozdźwięku między sądami poety o czytelnikach a realnie istniejącymi odbiorcami. Dostrzega Raczyński dynamikę w wypowiedziach Norwida na temat „czytelnictwa”. Od okresu warszawskiego, w którym krytykę salonu i gloryfikację odbiorcy ludowego łączy z „wczesnoromantycznymi teoriami estetyki odbioru” (s. 49), przez przełom lat 1840–1850, kiedy poeta „stara się już wprowadzać odbiorcę w tajniki swego warsztatu” (s. 50), następnie – okres 1854–1861 – kiedy włącza do swej twórczości uwagi na temat idealnego sposobu czytania i wreszcie lata

1866–1872, kiedy to – jak konkluduje nie bez racji autor książki – Norwid domagał się czytelnika, którym mógł być tylko „sam Cyprian Norwid” (s. 59). Niewiele wypowiedzi Norwida na temat odbioru i odbiorcy notuje Raczyński w ostatnim okresie twórczości poety, w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Podsumowuje swoje rozważania następująco:

„Oczywista niekoherencja poglądów i ich ogromna zależność od różnych czynników sprawiają, iż podstawowe wątki jego refleksji [...] ewoluują w sposób asymetryczny, niespójny, niekiedy antytetyczny i paradoksalny w świetle poglądów wypowiadanych wcześniej. Z dzisiejszej perspektywy noszą wyraźne piętno dramatycznych zmagani pisarza, lansującego poetykę awangardową o ogromnej kondensacji intelektualnej i specyficznym, nieszablonowym stylu; twórcy, który nie może się porozumieć z czytelnikiem, gdyż trochę nie potrafi, a przede wszystkim nie chce” (s. 60).

Wina więc leży, jego zdaniem, po stronie Norwida. To on „źle” założył odbiorcę swych utworów i nie rozpoznał właściwie odbiorcy realnie istniejącego (zlekceważył go). Wątek ten rozwija Raczyński w rozdziale następnym – *Sunt verba. Między teorią a praktyką literacką Norwida*. Przyczynę nieporozumienia z odbiorcą określa jako „rozdźwięk między ustaleniami warsztatowymi a realizacją, przede wszystkim w zakresie konstrukcji relacji, która pozornie tylko jest dialogowa, oraz nazbyt uniwersalnej koncepcji słowa”. W dalszej części autor ukazuje Norwida jako autora „czytanego”, bo po pierwsze – czytelny był kontekst jego utworów dla ówczesnych odbiorców, po drugie – szeroki był krąg „odbiorców intymnych”, do których poeta adresował imiennie swe utwory. Problem jednak nie w tym, i l u było czytelników, a w tym, j a k czytali Norwida. Czy byli w stanie, czego domagał się pisarz, wyjść naprzeciw jego propozycjom warsztatowym. Tym bardziej że Norwid, przynajmniej w „dojrzałym” okresie swej twórczości, oprócz „intymnej” funkcji różnorakich „adresów” przypisywał im jeszcze jedną, bodaj czy nie ważniejszą. Chodzi o „nagłaśnianie” czy – jak by to określić współcześnie – reklamę własnej twórczości i własnej osoby. Temu służyć też miały publiczne wystąpienia, liczne „memoriały” czy bogata korespondencja, w której zamieszczał swoje wiersze, informował o swych dokonaniach artystycznych, zajmował stanowisko wobec aktualnych wydarzeń itd. Trudno jednak oczekiwać od pisarza, który z pełną świadomością pisał: „[...] jakże albowiem, posuwając społeczeństwo w przyszłość i język uczuć przyszłych mu przynosząc, porozumiewać się jasno z obecnością – jakże można swobodnie rozmawiać z ludźmi, których język się tworzy?” (PWsz 458), by miał zrobić „wszystko” dla zyskania poczytności, jak dalece bowiem można „ulec” presji opinii, by nie zatracić własnej tożsamości...?

Książka Raczyńskiego niepokoi przyjętą przez autora koncepcją pisania „przeciw Norwidowi”. Jakkolwiek rację ma autor, że grzechem norwidologii bywa brak dystansu wobec wypowiedzi poety (s. 7), to jednak popada on w drugą skrajność i pisze swój tekst z założeniem – jeśli można je tak zrekonstruować – że Norwid winien

dostosować się do wymogów realnie istniejących czytelników i zrezygnować z głoszania swoich „uniwersalnych” prawd. Trzeba jednak, przyjmując takie założenie, zapytać, czy rezygnacja taka była możliwa. Czy Norwidowski dylemat nie wyglądałby wtedy jak w wierszu *Marionetki*: „Czy pisać prozę, czy wiersze? – / Czy nic nie pisać...” Dopisuje się Raczyński do tego nurtu norwidologii, który zapoczątkowany przez Adama Krechowickiego, Tadeusza Piniego i Zygmunta Wasilewskiego, a współcześnie reprezentowany przez Marka Adamca¹⁰, skłonny jest za niepowodzenia literackie obwiniać jednostronnie samego Norwida.

Pracę Raczyńskiego wzbogaca sześć całostronicowych diagramów, które ilustrują wywody autora. Podporządkowane są one formule „Periodyzacja i ilość tekstów...” i obejmują przedział czasowy od 1840/1841 do 1883 r. Do tych diagramów odsyła Raczyński czytelnika w toku swego wywodu, zabrakło jednak w pracy informacji na temat metody ich tworzenia, przede wszystkim nie wiadomo, jakie były kryteria doboru tekstów.

Na koniec uwaga dotycząca kompozycji książki. Mimo iż w podtytule zapowiedziana była dwutorowość wywodu (studia o prozie i warsztacie), bywa, że tory te zbyt szybko „rozchodzą się”. Szczególnie mocno oderwany od problemów prozy jest rozdział trzeci. I jeszcze jedna uwaga, nie dotycząca bezpośrednio autora. Stosunkowo liczne są błędy redakcyjne i przeoczenia korektorskie, głównie „literówki” i usterki interpunkcyjne. Na przykład na stronie 17 mylnie podany jest adres przytoczonego wiersza *Przepis na powieść warszawską*: zamiast 243 w tomie drugim *Pism wszystkich* podana jest s. 234. W samym przytoczeniu zaś w wersie 3 jest „zamieszaj” zamiast „zamieszaj”, brak też pochyleń w ostatnim słowie w wersie 7 („krótszej” zamiast „krótszój”). Inny przykład: na s. 24 w cytowanym fragmencie wiersza [*Klaskaniem mając obrzękłe prawice...*] brak spacji w czwartym cytowanym wersie („ależ-wielce rzeczywyisty” zamiast: „ależ – wielce rzeczywyisty”).

Maria K a l i n o w s k a – NORWID PRZECIW KONWENCJOM, MASKOM,
POZOROM

Mieczysław I n g l o t. *Cyprian Norwid*. Warszawa 1991 ss. 488.

Biblioteka „Polonistyki” jest wydawnictwem szczególnym. Nakłada na autora zadania trudne i różnorodne: zmusza do harmonijnego i wyważonego łączenia badań,

¹⁰ M. A d a m i e c. *Oni i Norwid. Problemy odbioru twórczości Cypriana Norwida w latach 1840–1883*. Wrocław 1991. Zob. też recenzję tej pracy pióra Zofii Trojanowiczowej *Norwid „Sam sobie winien”. O książce Marka Adamca „Oni i Norwid”*. „Studia Norwidiana” 9-10:1991-1992 s. 248-253.