

określoność, wieloznaczność. Trzeba to zaakceptować i zarówno pod względem metodologicznym, jak i w wykonaniu praktycznym ocenić wysoko. Przedstawione tu pewne uwagi krytyczne, wątpliwości, wskazane niejednorodności i usterki nie mogą tej oceny obniżyć.

Norwidowskie słownikowe zeszyty tematyczne przyjmują niewątpliwie z uznaniem i wdzięcznością badacze literatury, filozofowie, także oczywiście językoznawcy, przede wszystkim zaś wszyscy miłośnicy twórczości Cypriana Norwida.

Już po napisaniu tej recenzji wyszedł zeszyt 2 serii słownikowych zeszytów tematycznych, cały autorstwa Ewy Teleżyńskiej: *Nazwy barw w twórczości Cypriana Norwida* (Warszawa 1994 ss. XXII + 203).

Nazwy barw to całkiem inny rodzaj leksyki niż słownictwo etyczne zawarte w zeszycie 1. Haseł jest stosunkowo dużo – około 200 (a jeszcze nie uwzględniono nazw ogólnych, takich jak *kolor*, *barwa*, *kolorowy*, *wielobarwny*, *barwić*, *blady*, *ciemny*), ale blisko połowa z nich jest poświadczona w twórczości Norwida tylko raz. Zróżnicowanie znaczeniowe jest bardzo niewielkie: tylko jedno hasło ma trzy znaczenia, kilka haseł po dwa znaczenia, reszta – ogromna większość – po jednym znaczeniu. W ogóle nie ma tak charakterystycznej dla słownictwa etycznego „wieloznaczności tekstowej”, tzn. możliwości zaliczenia tego samego przykładu do dwóch, trzech lub nawet więcej znaczeń. Najliczniej poświadczony (238 razy) wyraz *biały* ma tylko znaczenie 'mający barwę taką jak śnieg'. Podobnie *czarny* ('mający barwę taką jak węgiel'), *szary* ('mający barwę taką jak popiół', *popielatego* brak), *czerwony*, *zielony* i inne. Dużo jest natomiast użyć przenośnych i porównań.

Na tych paru ogólnych informacjach musimy tu poprzestać, choć ten „kolorowy” zeszyt zasługuje na dokładniejsze omówienie.

Sławomir Ś w i o n t e k – MONOLOG RÓŻNOGŁOSY

Joanna Z a c h - B ł o Ń s k a. *Monolog różnogłosy. O dramatach współczesnych Cypriana Norwida*. Kraków 1993 ss. 144. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „UNIVERSITAS”.

Książka Joanny Zach-Błońskiej o tzw. dramatach współczesnych Cypriana Norwida zasługuje na szczególną uwagę w kontekście dotychczasowych (zresztą nielicznych) prac, jakie o dramaturgii autora *Vade-mecum* napisano. Autorka rozważa dramaty Norwida w pewnej szczególnej perspektywie – w relacji do Norwidowskiej koncepcji *monologu*. A jest to pojęcie kluczowe nie tylko dla Norwida jako dramaturga, wykorzystującego monolog w charakterze dramatycznej formy podawczej, ale również dla Norwida jako filozofującego diagnostyka rzeczywistości, usiłującego określić miejsce człowieka w świecie i historii. W tym drugim wypadku Norwid

posługuje się pojęciem monologu dla określenia zjawisk istniejących w stosunkach międzyludzkich i w relacjach między jednostką a społecznością.

W tym znaczeniu *monolog* przestaje być kategorią neutralną i – w zależności od kontekstu – staje się metaforą określającą i oceniającą charakter i sposób porozumiewania się jednostek i zbiorowości ludzkich za pomocą słowa. Jako termin krytycznie negatywny funkcjonuje on u Norwida na określenie komunikacji międzyludzkiej, w której nie dochodzi ani do wymiany znaczeń, ani do wymiany wartości: rozmowa zamienia się w *zgiełk wrzawy samotniczej* nie słuchających się nawzajem podmiotów i przestaje być wymianą sensów, a dialog ulega rozpadowi na ciągi pojedynczych monologów („dialog zdegradowany”) lub przemienia się w samoutwierdzenie się rozmówców co do jakości przez nich uznanych i akceptowanych (redundancyjne „błędne koło”) – (s. 14).

W wymienionych wypadkach terminem *monolog* Norwid określa właściwie dialog, który nie prowadzi do żadnego porozumienia. Podobnie negatywnie – jako brak (współ)porozumienia ocenia on monolog „właściwy”, tzn. monolog jednostkowy, nie skierowany do nikogo, będący wyrazem zamknięcia się w sobie, braku otwarcia słowa na zewnątrz. Jednakże – jak zauważa Joanna Zach-Błońska – taka ocena monologizowania nie jest najbardziej charakterystyczna dla Norwida. Częściej widzi on w monologu jednostkowym dążenie człowieka do przeniknięcia tajemnicy Słowa Bożego zaszyfrowanego w świecie i historii rozumianej jako postępujący ciąg „wcielania się” tego Słowa w dzieje ludzkie (s. 25-26). W tym znaczeniu monologowanie staje się aktem kontemplacji zmierzającym – na podobieństwo modlitwy – do ustanowienia stosunku dialogowego ze światem rozumianym jako „boska parabola”, postawiona jako zadanie dla człowieka mającego obowiązek odczytania jej układu odniesienia, dwupoziomowości jej znaczeń. W przeciwieństwie do poprzednich przypadków, dających się ująć w formule „dialog zdegradowany”, tutaj monolog przekształca się w dialog jednoczący człowieka z Bogiem i naturą, dialog *w potęgze wyższej*.

Pierwszy rozdział książki Zach-Błońskiej poświęcony jest – skrótowo tu zaprezentowanej – charakterystyce znaczeń *monologu*, w jakich Norwid używał tego pojęcia. Jak widać, uczynił on z niego kategorię, którą posługiwał się nie tylko jako instrumentem opisującym rodzaj wypowiedzi słownej. Stawała się ona w jego pisarstwie szczególnego rodzaju kwantyfikatorem, pozwalającym mu na uwydatnianie ocen opisywanych zjawisk zachodzących w procesie komunikowania się ludzi za pomocą słowa; w tym sensie kategoria ta określała właściwie dialog międzyludzki, w którym nie dochodzi do porozumienia: opisywała dialog pozorny, będący właściwie brakiem dialogu. W innym przypadku *monolog*, jako wypowiedź nie skierowana właściwie bezpośrednio do kogoś innego, ale będąca *rozmową z duchem rzeczy*, prowadzi w ostatecznym rozrachunku do przywrócenia opartej na prawdzie autentyczności w językowych relacjach międzyludzkich, których najistotniejszym celem winno być bezustanne odczytywanie sensów zapisywanych przez Boga w ciągu zmieniających się

zdarzeń. Akt monologowania jednostki, która przed sobą taki cel jako powinność stawia, jest szczególnym wykorzystywaniem boskiego daru mowy, będącej – jak zwięźle i trafnie ujmuje myśl Norwida Joanna Zach-Błońska – nie tylko narzędziem społecznej komunikacji, ale

[...] polega także, a może przede wszystkim, na zdolności rozpoznawania znakowego charakteru świata, jako swego rodzaju „przekazu” twórczych zamysłów Boga. [...] Słowem chodzi o [...] przywrócenie pierwotnej harmonii pomiędzy „mową świata” i ludzką zdolnością rozpoznawania i przekazywania znaczenia. [...] I właśnie ta zasadnicza funkcja „słowa” (w sensie tworzenia i rozumienia znaków) była, zdaniem Norwida, niemal całkowicie w jego czasach zapoznana (s. 31).

W drugiej części pracy (noszącej niezbyt trafnie dobrany w stosunku do jej zawartości tytuł *Monolog i rozmowa*) przechodzi Joanna Zach-Błońska do rozważań nad sposobami wykorzystania przez Norwida monologu w dramaturgii. W trzech krótkich szkicach zwraca uwagę na pewien szczególnie aspekt monologującego bohatera Norwidowskiego, głównie w odniesieniu do dramatu romantycznego, w którym monolog pełnił funkcję wyrażania i związany był ściśle z romantyczną estetyką ekspresji. Wskazuje autorka, iż w monologach bohaterów Norwidowskich ekspresji towarzyszyła zwykle refleksyjność: „stan duszy”, którego monolog w dramacie miał być najpełniejszym wyrazem, jest przez Norwida rozumiany jako „stan myśli”, będący „w istocie dramatycznym dążeniem bohatera do samookreślenia w konkretnej sytuacji” (s. 37). Nie chodzi przy tym tylko o sytuację dramatyczną, ale o sytuację cywilizacyjno-kulturową, w której bohater, snując swoje monologowe rozważania, poszukuje własnego miejsca, a której znaczenie dla indywiduum zostaje „tłumione przez gwar i gadanie współczesnych «mędrków»” (s. 37). Dodajmy przy tym, że częstym tematem swoich utworów czynił Norwid konflikt między wartościami istotnymi dla boskiego postępu dziejów a pseudowartościami określającymi zachowania rozpowszechnione w cywilizacji współczesnej, w której te pierwsze ulegają stłumieniu czy zatraceniu. Jeśli zauważymy, że temat ten rzutował w dramatach Norwida na konstrukcję konfliktu dramatycznego, to nietrudno wyśledzić wiązania, za pomocą których dramaturg funkcjonalizował – konstrukcyjnie i znaczeniowo – monologi postaci w strukturze dzieła.

Analiza występującego w monologach Norwidowskich zjednoczenia (autorka mówi tu również o napięciu) „pomiędzy mówieniem o sobie w wymiarze niepowtarzalnego jednostkowego doświadczenia i refleksyjnym uogólnieniem subiektywnych przeżyć, poszukiwaniem ich intersubiektywnego (społecznego) fundamentu i znaczenia” (s. 46) oraz dążenia do powiązania monologów z ogólnymi (częstokroć sparabolizowanymi) sensami utworu i ich sfunkcjonalizowanie (nierzadko w roli anaforycznej konstrukcji znaczeniowej zawierającej sygnały przyszlých dramatycznych zdarzeń) w konstrukcyjnych ramach akcji dramatycznej – prowadzi Joannę Zach-Błońską do konstatacji charakteryzującej w sposób niezwykle trafny metodę dramatopisania Norwidowskiego

jako konsekwentnego konstruowania „dwuplanowości dyskursu dramatycznego”, co w przypadku konstrukcji postaci daje się dostrzec jako „wyczuwalną w wypowiedziach obecność nadrzędnej instancji nadawczej, korygującej niejako i rozwijającej znaczenie wypowiedzianych słów w oderwaniu od podmiotowego kontekstu mówiącego bohatera”. Konsekwencją tej dwupoziomowości nie jest jednak – jak konkluduje Joanna Zach-Błońska – jakieś

częściowe „ubezwłasnowolnienie” postaci dramatycznej, polegające na tym, iż bohater – jako kreacja artystyczna – musi szukać [?] racji swego istnienia poza sobą: w autorze zobrazowanym w dramacie jako podmiot nadbudowanego nad wypowiedziami postaci komentarza (s. 50).

Jednak to nie bohater musi szukać „autorskiej nadbudowy” wypowiedzanego przez siebie tekstu; jest to zadanie postawione odbiorcy, którego wykonanie odbywać się ma w przestrzeni spotkania autora z odbiorcą, widza ze spektaklem, czytelnika z tekstem, w miejscu znajdującym się poza i ponad światem przedstawionym. Nie znaczy to, iż głównych protagonistów „dramatów współczesnych” nie wyposaża Norwid w większą od innych postaci świadomość, pozwalającą im na racjonalizację własnych emocji (na *wejście w siebie* i *oderwanie się od siebie*), na autorefleksję i uniwersalizację praw rządzących światem. W tym punkcie ich myśl może się zbiegać z autorskimi sensami, do których odsyła dzieło. Dotyczy to jednak świata jako płaszczyzny odniesienia utworu, a nie autora jako dysponenta reguł kompozycyjnych i semantyki tekstu.

Tytuł swojej książki zapożyczyła Joanna Zach-Błońska ze *Wstępu do Zwolona*, w którym Norwid nazywa *różno-głosym monologiem* zawarty w dramacie obraz zdegradowanej komunikacji międzyludzkiej. Termin Norwidowski posłużył jednak autorce do określenia pewnych istotnych właściwości warsztatu dramaturgicznego Norwida, które wykraczają poza znaczenie, jakie przypisał mu autor *Zwolona* we wstępie do swojego dramatu (choć również i tym znaczeniem się zajmuje, analizując funkcje dialogu w niektórych scenach *Pierścienia Wielkiej-Damy* czy *Za kulisami*).

Joanna Zach-Błońska skupia, co prawda, swoją uwagę na monologicznych formach wypowiedawczych tekstów Norwida, ale cały czas mając na względzie dwie rzeczy, które sprawiają, że monolog przestaje być określeniem wypowiedzi odseparowanej i autonomicznej. Już tytuły trzech ostatnich rozdziałów pracy (*W stronę dialogu*, *„Monolog różnogłosy”* czy *„Dramat epicki”*, *Od „monologii” do „białej tragedii”*), zawierających jej część analityczną, wskazują na kierunek wywodów autorki, sugerującej swoje intencje metaforycznym oksymoronem, jaki wybrała jako tytuł swej książki. *Monolog różnogłosy* oznacza tu w gruncie rzeczy dialog dramatyczny lub – ściślej mówiąc – pewne specyficzne cechy dialogu dramatycznego (szerzej: tekstów dramatycznych) Norwida. Joanna Zach-Błońska zwraca uwagę na kilka takich najważniejszych cech:

1. Wielofunkcyjność języka wyrażająca się w stałym dążeniu do uogólniania obsługiwanej przezeń sytuacji dramatycznej, co prowadzi do „charakterystycznego rozziewu pomiędzy realistycznymi środkami budowania akcji scenicznej i sugerowanym parabolicznym znaczeniem zdarzeń i wypowiedzi” (s. 49);

2. Tendencja do tematyzowania w ramach wypowiedzi postaci sytuacji mówienia, w jakiej dochodzi do użycia słowa, czemu nierzadko towarzyszy metajęzykowy komentarz i „refleksja na temat sposobów mówienia i relacji pomiędzy mową i działaniem” (s. 83 i n.).

Te dwie wielce charakterystyczne cechy tekstów Norwida są przez Joannę Zach-Błońską rozpatrywane podczas wnikliwej analizy niektórych scen dramatycznych z utworów autora *Pierścienia Wielkiej-Damy*. Trafność obserwacji prowadzi jednak autorkę do wniosków, które zdają się budzić wątpliwości. Cechy te bowiem znamionować mają według niej pojawianie się w dramacie Norwidowskim tendencji, które Peter Szondi uznał za zerwanie z klasycznym warsztatem „dramatu czystego”, modelowo opisanym przez Hegla, na rzecz dramaturgii, w której poczyna dominować „żywiół epickości”. Rozważając przypadek Norwida nie należałoby zbyt ufać generalizacjom Szondiego¹, który zjawisko to odnosi do nowych typów dramatu powstających w XIX i XX w. Oczywiście, że „komedii-wysokich” Norwida nie należy odrywać od kontekstu XIX-wiecznej (głównie realistycznej) dramaturgii. Słusznie jednak zwraca uwagę Joanna Zach-Błońska, że charakterystyczna dla tej dramaturgii problematyka społeczna była „przesadnie akcentowana” przez badaczy dram współczesnych Norwida (s. 101). Norwid zdaje się bowiem wykorzystywać konwencje dramaturgiczne do przedstawienia problemów o wiele bardziej ogólnych niż socjologiczne; chodzi mu głównie o odpowiedź na pytanie o możliwość czy może raczej o refleksję nad „możliwością komunikowania się ludzi w warunkach atomizacji kultury” i o znaczenie przeobrażeń kulturowo-cywilizacyjnych dla międzyludzkiej komunikacji językowej, w której poczynają być naruszane „egzystencjalne podstawy dialogu” (s. 101). Joanna Zach-Błońska jest zbyt ostrożną badaczką, by ryzykować w tym momencie zestawienia czy porównania Norwida z XX-wiecznymi diagnozami dramatycznymi Ionesco czy Becketta. Być może, nie raziłoby jednak zasygnalizowanie bliskości w tym względzie autora *Pierścienia Wielkiej-Damy* i autora *Wiśniowego sadu*. Czyż bowiem stwierdzenie autorki o odrzuceniu przez Norwida tradycyjnego modelu akcji i dramatyczności, polegające na tworzeniu napięcia dramatycznego nie „między” zdarzeniami, ale „wewnątrz” pojedynczego zdarzenia (s. 101), albo uwaga o istnieniu u Norwida „komentarza «ukrytego», zawierającego się poniekąd w samej technice wyobcowywania zdarzeń, w sieci ukrytych powiązań pomiędzy replikami

¹ Joanna Zach-Błońska waha się zresztą (s. 96) przed uznaniem – za Szondim – pojęcia „epickości” (jako zbyt „pojemnego”) za wyznacznik „nowego dramatu”, choć czasami charakteryzuje tym terminem poczynania dramaturgiczne Norwida.

dialogu (słowem i gestem, gestem i sytuacją)” (s. 98), czy wreszcie spostrzeżenie o budowaniu ciągu zdarzeń w oparciu o „wzajemne wyobcowanie sytuacji dramatycznych, a także wyobcowanie poszczególnych elementów w ramach pojedynczego zdarzenia” (s. 97) – czyż wszystkie te cechy nie mogą się odnosić w równej mierze tyleż do Norwida, ile do Czechowa? Różnica między nimi dotyczy głównie tego, co Joanna Zach-Błońska nazywa „rozdwójaniem dyskursu dramatycznego na wypowiedzi postaci i implikowane sugestie autora (podmiotu utworu)” (s. 97), a dokładniej mówiąc – stopnia ujawnienia (czy utajnienia) i zapośredniczenia odnoszącego się do akcji i sytuacji komentarza, który u Czechowa ukryty jest o wiele głębiej, sprawiając, iż dwuznaczność zdarzeń i krytyczny osąd świata nie są tak bardzo oczywiste. W porównaniu z *Wujaszkiem Wanią* Norwidowski *Aktor* wydaje się jeszcze „dramatem z tezą”, ale już *Pierścień Wielkiej-Damy* i *Miłość-czysta u kąpieli morskich* – w sposobach przedstawiania rzeczywistego *nagiego Serio, potoczności* oraz jej *ciągu i rozwoju*, a przede wszystkim w technice konstruowania dialogu dramatycznego – zdają się bliskie Czechowskiej technice.

Bliskie – ale niezupełnie podobne. Różnicę można dostrzec, gdy rozpatruje się przedmiot, którego dotyczy „autokomentarz” wpisany w wypowiedzi postaci. U Czechowa dialog przechodzi w monolog, ponieważ bohaterowie, mówiąc do kogoś, mówią głównie *o sobie*, i jakby tylko *do siebie*; dialog staje się – z punktu widzenia postaci – autorefleksją, którą pozostali adresaci nie wykazują zbytniego zainteresowania: porozumienie zostaje przerwane, dialog ulega rozpadowi i traci swoje dotychczasowe dramaturgiczne funkcje. U Norwida owa autorefleksja mniej jest związana z sytuacją osobową bohatera; językowej tematyzacji podlega tutaj sens, jaki mają przedstawione wypadki i sytuacje, a wypowiedziach postaci pojawia się bezustannie „głos autora”² uświadamiającego odbiorcy, że to, co przedstawione, jest jedynie exemplum dla znaczeń nad zdarzeniami nadbudowanych.

Czy jednak słuszne jest dopatrywanie się w tego rodzaju zabiegach tendencji do epizacji dramatu, którą Szondi (a za nim Joanna Zach-Błońska) uznaje za charakterystyczną dla nowszej dramaturgii?³ Czy rzeczywiście u Norwida „język nie wyraża sytuacji dramatycznej, ale ją na sposób epicki komentuje i – komentując sam siebie – dodatkowo relatywizuje” (s. 86)? Przecież z takimi komentarzami mamy do czynienia

² Dotyczy to zresztą nie tylko głównych protagonistów dramatu, ale często również postaci ubocznych (Salome w *Pierścieniu*, Nicka w *Aktorze*; nawet Sędzia Durejko w kończącym *Pierścień Wielkiej-Damy* monologu wyklada *sens moralny* sztuki, powtarzając odautorski komentarz zawarty w jej podtytule).

³ Zresztą Czechow „wymyka się” jakby z ogólnej formuły „epickiej”, gdy Szondi stwierdza, że wmontowane w dialog Czechowski monologi bohaterów zbliżają tę dramaturgię raczej do liryki niż do epiki (P. S z o n d i. *Teoria współczesnego dramatu. 1880/1950*. Przełożył E. Misiótek. Warszawa 1976 s. 32-33).

nia w przypadku słynnych gnom Szekspirowskich czy w przypadku zmonologizowanych dialogów Racine'a. Nie tutaj jednak ani nie w formule dramatu analitycznego należałoby szukać tradycji dla relatywizującego sytuację i akcję słowa dramatycznego. Można by zaryzykować hipotezę o istnieniu w dramaturgii europejskiej pewnego typu dramatu, w którym pojawia się w dialogu dramatycznym spostrzegana przez Joannę Zach-Błońską u Norwida „meta-sytuacyjna” i metajęzykowa refleksja. Z braku terminu typ ten określającego niech wolno będzie przywołać tu cztery nazwiska dramaturgów, które mogłyby wyjaśnić intencje: Marivaux – Musset – Norwid – Czechow⁴.

Choć – jak słusznie zauważa Joanna Zach-Błońska – refleksja taka zwykle wprowadza element zdystansowania i rozdźwięku między słowem i sytuacją dramatyczną, to nie należy chyba (u Norwida, jak również w przypadku twórczości wymienionych wyżej dramaturgów) wiązać tych zabiegów z ideą Szondiego o rozpadzie dialogu dramatycznego jako wyrazie „obumierania więzi międzyludzkiej” (s. 86). Nie zawsze u Norwida zawarta w dialogu refleksja metajęzykowa dotyczy ogólnej atmosfery świata, która, bez nas, naszą rządzi mową, jak w scenie z rozdartym stanikiem z I-I aktu *Pierścienia*. Zdarza się bowiem częstokroć, iż refleksja taka – choć spowalnia lub wręcz rozbija dramatyczność sytuacji – pozwala Norwidowi na zobrazowanie ukrytego przesłania o możliwości porozumienia między rozmówcami czy nawet ustanowienia autentyczności relacji międzyludzkich właśnie dzięki zintensyfikowaniu świadomości językowej postaci lub/i dzięki wyrażonemu w słowach ich zdystansowaniu do toczącej się sytuacji, działań własnych i cudzych⁵. Ujawniana w wypowiedziach postaci świadomość sytuacji, w jakiej toczy się dialog, zdyskursywizowanie w słowie relacji łączących interlokutorów, wreszcie metajęzykowa świadomość sposobów używania słowa – wszystko to pozwala Norwidowi na zobrazowanie w pewnych scenach dramatycznych modelowych niejako możliwości spotkania się w rozmowie i poprzez rozmowę, ustanowienia między rozmówcami ricoeurowskiej wspólnoty zdarzenia i sensu, możliwej do zaistnienia pomiędzy tymi „niewielu ludźmi, pragnącymi się o b j a w i ć”. Tak jest na przykład w przypadku rozmowy Magdaleny z Szeligą w II akcie *Pierścienia* czy dialogów Tyrteja z Egeiną. Co prawda przeważa u Norwida ujawniana w dyskursie krytyka istniejących form słownego obcowania (*Za kulisami*, *Pierścień Wielkiej-Damy*), ale i ta ma na celu modelowe przesłanie, o którym mowa. Joanna Zach-Błońska rozważa je w kilku fragmentach swojego opracowania, próbując zestawić je ze współczesnymi koncepcjami tzw. filozofii dialogu. I to zestawienie jest bardziej przekonujące niż próba związania „metarefleksyjności” dramatów Norwida z „epickim” modelem dramaturgii Szondiego.

⁴ Być może za Norwidem można by przyjąć nazwę: „biała tragedia” lub – lepiej – „wysoka komedia”?

⁵ A więc nie zawsze to się dzieje – jak próbuje uogólnić autorka – „ponad» i «poza» świadomością prezentowanych postaci” (s. 98).

Przy okazji rozważań nad Norwidowskimi sposobami interpolacji w dialog dramatyczny słowa odautorskiego Joanna Zach-Błońska rzuca uwagę wyjaśniającą być może opory, z jakimi dramaturgia Norwida trafia na scenę i rozpowszechnioną wśród krytyków opinię o niescenicznosci tej dramaturgii. Zabiegi takie, prowadzące do „wyobcowywania zdarzeń”, któremu towarzyszy ustanawianie „sieci ukrytych powiązań pomiędzy replikami” (s. 98), zakładają pewną szczególną aktywność odbiorcy, która nie zawsze musi się wyzwalać w trakcie odbioru teatralnego. Jak zauważa autorka –

[...] takie nastawienie zdecydowanie utrudnia i komplikuje teatralną percepcję utworów dramatycznych Norwida i to nie tylko ze względu na tempo akcji scenicznej, rzecz by można, za szybkie, aby widz zdążył sobie uświadomić złożoność sytuacji, a za wolne, aby mógł poddać się teatralnej iluzji (s. 99).

Tego rodzaju zwięzłych i trafnych konstatacji znajdujemy w książce Joanny Zach-Błońskiej wiele. Wplata je autorka częstokroć w niespotykane subtelnie przeprowadzane analizy utworów dramatycznych Norwida, wśród których wyróżniają się szczególnie dwie: *Nocy tysięcznej drugiej* i *Auto-da-fé*. Operuje ona przy tym językiem sytuującym się gdzieś na pograniczu rozprawy naukowej i eseju literackiego, co sprawia, iż lektura jej książki potrafi zaciekawiać nie tylko „wtajemniczonych w Norwida”. Niech za przykład posłuży kilka zdań o Norwidowskim rozumieniu i traktowaniu czasu:

Norwidowski dramat czasu polega na zerwaniu łączności pomiędzy czasem historycznym a czasem subiektywnego, indywidualnego doświadczenia, na rozprężeniu różnych perspektyw czasowych. Zagadnienie międzyludzkiego porozumienia wyłania się z tego kontekstu i w nim znajduje też uzasadnienie organizacja czasu w utworze dramatycznym. To, z czym Norwid się nieustannie zмага, to kwestia wyrażenia i przezwyciężenia jakiejś nieuleczalnej asynchronii, która spycha w bezformie, bezład, próżnię. Osacza i wikła w iluzję, grozi poczuciem absurdu... (s. 109).

Żałować nieco należy, że książka Joanny Zach-Błońskiej nie kończy się jakimś podsumowaniem, które w podobny sposób rekapitulowałoby przeprowadzone analizy. Urywa się ona nagle i niespodziewanie na jakiejś uwadze o ironii Norwida, poprzedzonej nie związanym z nią zresztą cytatem z jakiegoś opracowania. Lektura ostatniej stronicy sprawia wrażenie, jakby autorka straciła wiarę w możliwość dokonania syntezy własnych przemyśleń lub jakby z książki „wypadło” zakończenie. Zaskoczony czytelnik może na szczęście powrócić do tego, co jest w jej środku.