

sprawdzi podanej mu informacji. Jeśli się ta sztuka uda, to w świadomości odbiorcy zostanie wykreowany obraz Rudnickiej jako nieuczciwego badacza. Tak, niestety, skłonny jestem odczytywać intencję autora *Kępy niezapominek*.

Piszę o tym wszystkim nie dlatego, że chcę bronić Rudnicką przed atakami Gomulickiego. Myślę, że wcale pokaźny dorobek uczennicy Borowego obroni się sam. Chciałem przede wszystkim wskazać na negatywną postawę badacza. Jeśli jest ona zarażona egocentryzmem, nieuchronnie prowadzi do łamania norm i reguł. W takich sytuacjach nasza wypowiedź przestaje być wyłącznie polemiką. Tak właśnie oceniam wypowiedź Gomulickiego, ponieważ – jak pisał Norwid – „[...] wyrazy i słowa nasze są także i na to, że n a s s ą d z ą, n i e t y l k o ż e n a s w y - r a ż a j ą” (PWsz 6, 429). Prawda i Sumienie są nierozdzielnie związane z nauką. Są to dla samej nauki wręcz wartości egzystencjalne. Każdy badacz winien być przecieź kimś, kto – by posłużyć się znów słowami Norwida – „[...] wychodząc z sumienia, / *Prawdą dla prawdy* gore w kształt promienia”<sup>8</sup>.

#### Grażyna H a l k i e w i c z - S o j a k – RZECZ O CZARNYCH KWIATACH

Kazimierz C y s e w s k i, Sławomir R z e p c z y ń s k i. *O „Czarnych kwiatach” Norwida*. Słupsk 1996.

W 1996 r. ukazała się, wydana przez Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Słupsku, praca Kazimierza Cysewskiego i Sławomira Rzepczyńskiego *O „Czarnych kwiatach” Norwida*. Chociaż jej tytuł nie precyzuje ani charakteru, ani cech genologicznych książki, czytelnik mógłby oczekiwać monografii lub monograficznego zarysu Norwidowskiego utworu. Cysewski już w pierwszym zdaniu deklaruje jednak, że praca nie ma monograficznego charakteru. Jak ją zatem określić? Można udzielić na to pytanie kilku odpowiedzi, z których każda wydobywa jakiś istotny aspekt, ale żadna nie stanowi w pełni zadowalającej formuły. Zbiór interpretacyjnych studiów, cykl esejów, rozmowa uważnych czytelników o utworze Norwida, który ich szczególnie zafascynował swoją wieloznacznością i amorficznością – oto możliwe warianty odpowiedzi. Wydaje się przy tym istnieć symetria między Norwidowskim eksperymentowaniem z literacką formą a poszukiwaniem języka opisu przez jego komentatorów, pochylających się nad *Czarnymi kwiatami* po stu czterdziestu latach.

Rzecz *O „Czarnych kwiatach”* składa się z sześciu szkiców. Autorem czterech z nich jest Cysewski, dwóch – drugiego i zamykającego cykl – Rzepczyński.

<sup>8</sup> C. N o r w i d. *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*. Wstęp i oprac. S. Sawicki. Kraków 1999 s. 95. Biblioteka Polska. Pod red. naukową J. Błońskiego. Por. PWsz 3, 456.

Pierwszy autor we wstępnym studium uzasadnia wybór tematu i metody. Uznaje *Czarne kwiaty* za „najważniejsze dokonanie prozatorskie” (s. 5) i „jeden z najbardziej niedoczytanych utworów Norwida” (s. 10). Uzasadnieniu opinii o doniosłości utworu służy interpretacja zawarta w kolejnych szkicach, natomiast teza o niedoczytaniu Norwidowskiego tekstu nie zostaje przekonująco dowiedziona. Podrozdział „Dzieje badań i interpretacji”, który mógłby ją potwierdzać, przynosi dość pobieżne omówienie stanu filologicznej refleksji nad utworem, a rezygnacja z przypisów i aparatu krytycznego skazuje ten wątek na niedopełnienie. Redukcja historyczno-literackiego kontekstu jest, jak się stopniowo okazuje w trakcie lektury, świadomym wyborem Cysewskiego. Komentatora interesuje przede wszystkim immanentna analiza, postawa rozumiejącego – czy raczej dążącego do rozumienia – wnikliwego hermeneuty. Refleksja ta łączy się w pierwszym studium z poszukiwaniem gatunkowych ram dla Norwidowskiego utworu. Interpretator przyjmuje formułę Stefana Sawickiego, który określił *Czarne kwiaty* jako prozę faktu uogólnionego, przekształcającego się na oczach czytelnika w parabolę<sup>1</sup>. Dążąc do uchwycenia mechanizmu takiej literackiej metamorfozy, Cysewski uruchamia genologiczne konteksty gawędy i noweli oraz spostrzeżenia wynikające z chronologicznego i tematycznego sąsiedztwa *Białych kwiatów*. Ten ostatni utwór traktuje jako metatekstowy komentarz, odsłaniający strategię literacką *Czarnych kwiatów*, ale zarazem podkreśla, że obydwa utwory zostały zorganizowane według jednakowych zasad kompozycyjnych. Rekonstrukcja owych reguł ujawnia skłonność Cysewskiego do porządkowania nieuporządkowanego w ciągu enumeracji. Komentator wylicza siedem kompozycyjnych zasad organizujących, jego zdaniem, *Białe... i Czarne kwiaty*:

- 1 – „zasadę pozornej swobody biegu umysłu” narratora,
- 2 – „zasadę werbalizacji założeń estetycznych”,
- 3 – zasadę ich ilustrowania odrębnymi opowieściami,
- 4 – zasadę analogii,
- 5 – „zasadę komplementarności życia i sztuki”,
- 6 – „zasadę dyskusji” z zastaną tradycją gatunkową,
- 7 – „zasadę wielości i różnorodności ośrodków kompozycyjnych” (polegająca na samodzielności kompozycyjnej poszczególnych epizodów składających się na *Czarne... i Białe kwiaty*).

Jakkolwiek nie proponuje hierarchii wyodrębnionych zasad kompozycyjnych (chyba że kolejność ich wyliczenia pełni funkcję hierarchizującą), warto zauważyć, że nie są one jednakowo istotne i dotyczą różnych aspektów. Analogia między światem widzialnym i niewidzialnym (4) oraz komplementarność życia i sztuki (5) wiążą się z przekonaniem filozoficznym Norwida, są rozpoznawanymi przez pisarza cechami ludzkiego bycia w świecie. Pozostałe reguły kompozycji mają charakter retoryczny, wynikają z poszukiwania języka zdolnego możliwie wiernie wyrazić doświadczenie owego bycia w świecie kultury. Wśród retorycznych zasad organizujących *Czarne*

<sup>1</sup> Taką koncepcję przedstawił Stefan Sawicki w dyskusji na sympozjum „Colloquia Norwidiana IV”, poświęconym prozie Norwida (Kazimierz Dolny, 18-20 maja 1995).

*kwiaty* za szczególnie ważną i przydatną w dalszej analizie komentator uznaje zasadę „swobodnego biegu umysłu”, realizowaną poprzez subiektywnie motywowany ciąg skojarzeń przywołujących kolejne obrazy literackie i wspomnieniowe opowieści. W konsekwencji Cysewski uznaje, że świat przedstawiony Norwidowskiego utworu jest „pejzażem umysłu narratora” i z tym założeniem przystępuje do rozważań genologicznych. Za najtrafniej dobrane gatunkowe konteksty *Czarnych kwiatów* uważa gawędę i mikronowelę; rezygnuje natomiast po namyśle z romantycznej sylwy jako formy zbyt amorficznej. Czytając utwór poprzez wzorzec gawędy, dostrzega w nim liczne i istotne cechy tego gatunku: zanurzenie narratora w świecie przedstawionym, żywioł wspomnień, konstruowanie takiej sytuacji komunikacyjnej, w której swój mówi do swoich, z czego wynika z kolei familiarność i odwoływanie się do wspólnoty doświadczeń. Norwid nie realizuje jednak w pełni gawędowej konwencji, ponieważ sytuacja komunikacyjna okazuje się w *Czarnych kwiatach* niepełna, a nawet paradoksalna – nie ma jeszcze wspólnoty, którą narrator uznawałby za własną; on tę wspólnotę stara się dopiero powołać do życia literackim aktem, a to z kolei sprawia, że słowo zawisa w komunikacyjnej próżni. Używając kategorii socjologicznych, można powiedzieć, że Norwid pisał gawędę inteligentką, zanim inteligencja wykryształizowała się jako grupa społeczna. Lepiej, zdaniem Cysewskiego, przystaje do Norwidowskiego utworu wzór mikronoweli, z tym że tę konwencję realizują poszczególne epizody, a nie – całość utworu.

Wstępne studium zamykają rozważania o „dyrektywach lektury”, które Norwid wpisał bezpośrednio bądź pośrednio w swój utwór. Owe reguły czytania wynikają z rozpoznanych wcześniej przez komentatora zasad kompozycyjnych *Czarnych kwiatów*, ale zarazem można je odnieść do całej twórczości Norwida i sprowadzić do dwóch autotematycznych, często powracających wątków: rozumienia roli sztuki jako pośredniczki między doczesnym i wiecznym, ludzkim i Bożym wymiarem istnienia oraz – apelu do odbiorcy o uważne, kontemplacyjne czytanie, które powinno nabierać walorów współtwórczości.

W swoich dalszych szkicach, zatytułowanych kolejno: *Narrator*, *Kreacja postaci*, *Mikronowela z Irlandką w tle* Cysewski używa kategorii wyodrębnionych w pierwszym rozdziale dla potrzeb szczegółowych analiz. Sprawdza w ten sposób ich przydatność jako instrumentu badawczego. Analiza narratora i narracji została osnuta wokół dwóch koncepcji: potraktowania świata przedstawionego *Czarnych kwiatów* jako „pejzażu umysłu narratora” oraz wiążącej się z tym kwestii autokreacji. Ta ostatnia kategoria okazała się szczególnie przydatna do analizy relacji między autorem a narratorem, między dokumentalnym świadectwem a fikcją literacką. Warto tutaj zaznaczyć, że Cysewski nie traktuje autokreacji jako terminu nacechowanego aksjologicznie, dającego się rozważać w świetle opozycji prawdy i kłamstwa. Uważa tę kategorię za przydatne narzędzie opisu analitycznego, pozwalające pokazać, w jaki sposób poprzez kreację narratora przenika wizerunek Norwida. Narrator autorski występuje w *Czarnych kwiatach* – zdaniem Cysewskiego – w trzech rolach: „jako komentator reguł literackich, jako postać opowiadająca o zdarzeniach, jako bohater zdarzeń w świecie przedstawionym” (s. 62).

Studium poświęcone kreacji postaci spełnia więcej, niż obiecuje jego skromny tytuł. Bogactwo zaprezentowanych tu aspektów wynika z trafnego spostrzeżenia, że autor *Czarnych kwiatów* budował z okrucich wspomnień całościowe wizerunki swoich bohaterów. Umożliwiła mu to metoda literacka, którą Cysewski określa jako „poetykę drobiazgów”. Metoda ta polega na eksponowaniu szczegółów i takim ich oświetlaniu, które pozwala wydobyć symboliczne sensy i koincydencje ewokowane przez owe okrucich świata. Komentatora zobowiązuje to do poszukiwania symbolicznych znaczeń Norwidowskich motywów i to nawet takich, które u innego pisarza zostałyby uznane za składniki realistycznego opisu. Dlatego właśnie drobiazgowo analizuje metaforyczne walory usytuowania mieszkań i opisów wnętrz, w których Norwidowski narrator rozmawiał po raz ostatni ze swoimi bohaterami, podkreśla znaczenie rekwizytów, zwraca uwagę na teatralizację gestów i słów, dającą efekt „mowy przedstawionej”<sup>2</sup>. Dzięki temu interpretator odsłania doniosłość obrazu literackiego, jego wielostronne związki z osobowością bohaterów oraz wieloznaczniowość prowadzącą w konsekwencji ku Norwidowskiej parabolizacji świata przedstawionego. Jego zdaniem to właśnie symboliczny język utworu sprawia, że wszystkie elementy kompozycyjne służą kreacji postaci, odsłaniają lub uwypuklają cechy osobowości i wielkość artystów przywoływanych we wspomnieniach. Jeśli wybrany sposób interpretacji nie budzi zastrzeżeń, to niektóre szczegółowe konkluzje skłaniają do nieufności – na przykład w analizie wspomnienia o Mickiewiczu komentator podkreśla wagę motywów militarnych, uznając, że tworzą one symboliczny kontekst dla wizerunku postaci i ewokują śmierć poety w Konstancynopolu. Brzmi to dość przekonująco w odniesieniu do aluzji napoleońskich, ale już na przykład uwagi o stylizacji Biblioteki Arsenалу na twierdzę i tworzeniu w ten sposób „klimatu militarnego” budzą wątpliwości. Może nawet nie są nadinterpretacją, lecz zachwianiem proporcji w komentarzu badacza – interesują go przede wszystkim, a czasami jedynie, znaczenia ukryte, wymagające egzegezy. Rola przestrzeni jako realistycznie odtwarzanego miejsca zdarzeń, technika narracji nawiązująca do Norwidowskiej koncepcji „daguerotypu” pozostają na marginesie uwagi komentatora. Mimo tego zastrzeżenia warto podkreślić, że interpretacja Cysewskiego w istotny sposób wzbogaca wiedzę o Norwidowskich sposobach kreowania wielkości i osobowości postaci.

Odrębny szkic autor poświęcił mikronoweli o śmierci nieznannej Irlandki (*Mikronowela z Irlandką w tle*). Taka decyzja została podyktowana szczególną, zdaniem interpretatora, głębią tego fragmentu oraz jego odrębnością na tle pozostałych części *Czarnych kwiatów*. Cysewski nie zapomina o kontekście całego utworu, ale koncentruje uwagę na immanentnej analizie wyodrębnionej mikronoweli. Uważa bowiem, że jej inność spowodowała marginalizację tego fragmentu w rozważaniach wydawców i komentatorów *Czarnych kwiatów*.

---

<sup>2</sup> Por. M. Maciejewski. *Gawęda jako „słowo przedstawione”*. W: t e n ż e. *Poetyka – gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*. Warszawa 1977.

Wspomnienie o nieznannej współtowarzyszce morskiej podróży, podobnie jak pozostałe, zawiera zapis doznania cudzej śmierci. Postać, wokół której skupia się narracja, nie jest jednak, w przeciwieństwie do pozostałych bohaterów *Czarnych kwiatów*, osobą powszechnie znaną, wybitną indywidualnością artystyczną czy choćby człowiekiem, z którym narrator spotkał się już wcześniej. Nieznana kobieta to postać doskonale anonimowa; narrator nie zdążył się nawet przyjrzeć jej niezwyklej urodzie, na którą zwracał mu uwagę jego rozmówca w dniu poprzedzającym śmierć współpasażerki. Jest też osobą milczącą; inaczej niż pozostali, nie wypowiada żadnych „ostatnich słów”, które z perspektywy czasu narracji znaczyłyby podwójnie i zawierały proroczą zapowiedź zbliżającej się śmierci. Cysewski przekonuje, że właśnie „peryferyjność” tego wspomnienia, niedookreślenie czasu i przestrzeni (niedziela gdzieś na Oceanie Atlantyckim), ich otwarcie na nieskończoność oraz kontekst całego cyklu sprawiają, że to wspomnienie w szczególny sposób dotyka wymiaru sakralnego i metafizycznego, wydobywa zjawisko ironii świata, a zarazem realizuje programowy postulat literacki *Białych... i Czarnych kwiatów*, by przedmiotem literackich opowieści czynić zdarzenia zwykłe i pokazywać, jak przenika przez nie metafizyczne światło. Wskazane cechy mikronoweli stanowią dla komentatora przesłankę, by uznać ją za zwieńczenie całego utworu, a nie za jego marginalny fragment, wyłamujący się z kompozycyjnej koncepcji całości.

Cysewskiego interesuje przede wszystkim analityczna kontemplacja *Czarnych kwiatów*. Refleksja zatrzymuje się tutaj na pograniczu analizy i immanentnej interpretacji. Pytanie o „światopogląd utworu” zostaje wprawdzie zadane, ale odpowiedzi na nie komentator zawiesza lub rozprasza w uwagach o poszczególnych motywach i wątkach. Sławomir Rzepczyński, współautor omawianej książki, skupia się natomiast głównie na koncepcjach estetycznych, sformułowanych lub ewokowanych przez *Białe... i Czarne kwiaty*. Na wstępie swojego pierwszego studium, zatytułowanego „*Nowy budynek estetyki*”. *Koncepcja literatury w „Czarnych” i „Białych kwiatkach”*, zaznacza, że interesujące go utwory można czytać w dwóch porządkach: „w porządku dzieła literackiego” lub „w porządku wypowiedzi metaliterackiej” (s. 38). Rzepczyńskiego interesuje ta druga perspektywa. W swoim studium skupia uwagę na rekonstrukcji nowego gatunku literackiego, zaprojektowanego i realizowanego przez Norwida w obu utworach. Jakkolwiek miał to być gatunek nowy, badacz szuka punktu odniesienia dla tej nowej propozycji w genologicznej tradycji i znajduje ją w eseju. Zwłaszcza status autorskiego narratora, jego erudycja i autokreacja odsyłają ku temu właśnie kontekstowi. Pomysł analizowania narratora poprzez poetykę eseju wydaje się trafniejszy od próby odczytywania kreacji opowiadającego poprzez skojarzenie z gawędą (propozycja Cysewskiego). Konwencja eseju jako kontekst gatunkowy *Czarnych...i Białych kwiatów* jest dla Rzepczyńskiego jedynie punktem wyjścia; interesują go przede wszystkim te cechy projektowanego przez Norwida gatunku, które nie mieszczą się w żadnym skodyfikowanym wcześniej wzorze genologicznym. Badacz podkreśla, że pisarskim celem Norwida było zniesienie bariery między literackim a nieliterackim i poszerzenie w konsekwencji repertuaru tematów podejmowanych w literaturze. Wiązało się to jednak nie tyle z dążeniem do wzbogacenia liczby motywów i wątków, ile z rozumieniem roli pisarza jako świadka

prawdy ujawniającej się w chaosie życia. Estetyka projektowana przez Norwida krystalizowała się, zdaniem Rzepczyńskiego, wokół kategorii „braku” w roli koniecznego tła, definiowanego rozmaicie – jako nieobecność stylu, milczenie, cisza, biel. Wikłała się w ten sposób w paradoks nazywania niebytu, ale zarazem próbowała wydobyć dramatyczne napięcia między istnieniem a nieistnieniem, a właściwie – między bytem dostępnym a przeczuciem bytu całkiem innego.

W swoim drugim studium, zatytułowanym „*Z niepamięci wywodzić i określać*”. *O pamięci w „Czarnych kwiatach*”, które jest zarazem tekstem zamykającym całą książkę, Rzepczyński stawia i uzasadnia tezę, że z Norwidowskiego rozumienia obowiązku pisarza jako dawania świadectwa prawdzie wynikała szczególnie doniosła rola pamięci. W konsekwencji – pamięć jako tworzywo literackiego świata przedstawionego zastąpiła w *Czarnych kwiatach* wyobraźnię. Uznanie pamięci za klucz interpretacyjny do utworu jest bliskie koncepcji Cysewskiego, odczytującego świat przedstawiony jako „przestrzeń umysłu narratora”, a ciąg zdarzeń – jako rezultat swobodnego biegu asocjacji. O ile pierwszą część koncepcji współautora Rzepczyński wyraźnie podziela, o tyle drugą, związaną z doniosłością skojarzeń, kwestionuje. Pisze:

Pamięć jest więc formą egzystencji narratora. Nie jest to jednak, wbrew pozorom, pamięć swobodna, czysto asocjacyjna [...]. W istocie skojarzenia podlegają selekcji, zaś ostateczny kształt utworu jest wytworem nadrzędnej kategorii nadawczej, autora, który [...] panuje nad kształtem artystycznym i świadomy jest przesłania niesionego przez utwór. A przesłanie to dotyczy również pamięci jako koniecznego elementu ludzkiej egzystencji (s. 141).

Interpretator zastanawia się nad zasadami, wedle których pamięć Norwidowskiego narratora dokonuje selekcji, i dochodzi do wniosku, że działa tu kryterium aksjologiczne, a nie pragmatyczne. Wspomnienia przetrwały w umyśle opowiadającego, ponieważ potwierdzały lub ilustrowały ważne dla niego wartości. Continuum pamięci zastąpiło w *Czarnych kwiatach* linię czasu. Formą pamięci jest słowo, które zostaje w ten sposób zakorzenione w przestrzeni aksjologicznej. Funkcjonuje ono w literaturze jako wyraz nie tylko pamięci indywidualnej, ale i zbiorowej; w konsekwencji współtworzy zespół wartości konstytuujący narodową wspólnotę. Sztuka narodowa staje się w Norwidowskim ujęciu odzwierciedleniem tak rozumianej zbiorowej pamięci, a słowa zyskują walor słów eposu, chociaż pojawiają się w utworach dalekich od tego gatunkowego wzorca.

Książka słupskich autorów jest dwugłosem, a to skłania do przyjrzenia się relacji między tekstami obu autorów. Ich studia są komplementarne, akcenty polemiczne pojawiają się z rzadka i nie są wyraźnie zaznaczone. Pola interpretacyjne zostały nakreślone bezkonfliktowo: u Cysewskiego dominuje analiza filologiczna, sięgająca po narzędzia wypracowane w teorii literatury przez strukturalizm i hermeneutykę; u Rzepczyńskiego – rekonstrukcja Norwidowskich koncepcji estetycznych ewokowanych przez tekst literacki. Ten podział ról sprawia jednak, że dwugłos nie zamienia się w dialog, a tego trochę szkoda; wyraźniejsze zaznaczenie sytuacji rozmowy nadałoby całej książce większą spójność. Wątkiem łączącym rozważania obu autorów jest

Norwidowskie rozumienie słowa, wyprowadzane z subtelnych analiz. W obrębie tego wątku nie dość wyraźnie jednak została podkreślona oryginalność Norwidowskiej refleksji nad słowem, które pisarz zawsze widział jako zakorzenione w transcendencji, czerpiące z metafizycznych źródeł i dlatego „mądrzejsze” od wypowiadającego je i przekraczające często jego intencje. *Czarne kwiaty* są ciekawym przykładem takiej koncepcji słowa.

Wątpliwości budzi też rezygnacja z przypisów. Autorzy chcieli najwyraźniej uniknąć historycznoliterackiej drobiazgowości. I z deklaracji metodologicznych, i z toku rozważań wynika bowiem, że ograniczenie aparatu krytycznego nie było gestem lekceważenia wobec poprzedników. Przeciwnie, interpretatorzy wiedzą, ile ich myślenie zawdzięcza tym, którzy wcześniej zajmowali się Norwidowskim tekstem, i podejmują refleksję poprzedników jako jej kontynuatorzy. Bezpośrednim ogniwem, do którego nawiązują, są referaty i dyskusje z sympozjum poświęconego prozie Norwida, które odbyło się w Kazimierzu Dolnym w maju 1995 r.<sup>3</sup> W takiej sytuacji rezygnacja z przypisów sprawia, że nietrudno narazić się na zarzut przywłaszczenia sobie cudzej myśli czy koncepcji. Ta obawa i wahanie towarzyszą zresztą autorom; dochodzą do głosu zwłaszcza w studiach Rzepczyńskiego, który w tekście głównym dosyć często sygnalizuje, jakie inspiracje zawdzięcza innym, a raz nawet łamie konwencję książki bez przypisów, umieszczając dwa – jedyne w całej pracy (s. 157). Opracowanie stanu badań Norwidowskiego utworu i aparatu krytycznego nadałoby recenzowanej książce charakter monografii, od której dzieli autorów tylko kilka kroków. Sformułowane tu postulaty nie powinny jednak przesłonić walorów studiów o *Czarnych kwiatach*; zebrane w książce szkice są przykładem sztuki rzetelnej i wnikliwej interpretacji, nie pozbawionej walorów dydaktycznych.

## Barbara K o c – SKŁADANIE PIEŚNI

Marek B u ś, *Składanie pieśni. Z dziejów edytorstwa twórczości Cypriana Norwida*. Kraków 1997. Wydawnictwo Naukowe WSP, ss. XXI, 375, ilustr. k. 8.

Książka Marka Busia pt. *Składanie pieśni* zrazu przedstawia się znakomicie. Powstała z godnym uznania wypracowaniem bibliografii, zajmującej jedną trzecią rozprawy. Odszukanie w tej bibliografii jakiegokolwiek pozycji jest łatwe i pożyteczne; spełnia też ona rolę przypisów, dla których Autor sporządził zręczną formułę skróconego odnośnika chronologicznego i odpowiedniego miejsca w danej grupie chronologicznej. „Składanie” tej partii książki poddano skrupulatnej uwadze, dzięki czemu

<sup>3</sup> Było to czwarte spotkanie z cyklu sympozjów *Colloquia Norwidiana*, por. „*Studia Norwidiana*” 12-13:1994-1995 oraz przypis 1 do niniejszego tekstu.